

Jan Jansz. Buesem

Het leven en werk van een Amsterdamse zeventiende-eeuwse kleine meester

Naam student: Senne Schouws

UvAID: 11029773

Universiteit van Amsterdam

Faculteit der Geesteswetenschappen

(BA) Kunstgeschiedenis

Vroeg Moderne kunstgeschiedenis

Begeleidende docent: dhr. dr. E.E.P. Kolfin

Bachelorscriptie

(juni 2019)

Dankwoord

In aanloop naar het schrijven van mijn bachelorscriptie koos ik met enig risico voor de naam 'Jan Buesem' uit een lijstje kunstenaars die ik opgestuurd kreeg van mijn docentbegeleider Elmer Kolfin. Buesem is de Hollandse zeventiende-eeuwse schilder wiens 'kunstenaarsbiografie' ik heb samengesteld. Het risico zat in de nader te bepalen omvang van het oeuvre van deze betrekkelijk onbekende schilder. Dit oeuvre bleek dan ook aanzienlijk groter dan ik had gedacht.

Mede om deze reden wil ik graag de begeleidende docent Elmer Kolfin bedanken voor het bieden van de tijd en ruimte die nodig was voor het afronden van dit onderzoek. Tevens wil ik de heer Kolfin bedanken voor het geven van sturing en richting aan dit onderzoek. Daarnaast wil ik mijn voormalige stagebegeleider Niels de Boer, van Kunsthandel P. de Boer te Amsterdam, bedanken voor het openstellen van diens uitgebreide bibliotheek. Verder bedank ik Emilie den Tonkelaar van Kunsthandel Hoogsteder & Hoogsteder uit Den Haag, waar ik een Buesem heb mogen bestuderen. Ik zou graag de heer Fred G. Meijer willen bedanken voor het vrij maken van tijd en het delen van zijn expertise. In het Amsterdam Stadsarchief ben ik wegwijs gemaakt door archiefmedewerkster Monique Peters. Haar hulp en bevoegenheid stel ik zeer op prijs. Ten slotte wil ik graag een aantal vrienden bedanken (Sean Zonneveld, Koen de Groot en Roos Lingbeek) voor het tijd vrijmaken dat nodig was om mij te wijzen op de vele spelling- en grammaticafouten in mijn teksten.

Inhoudsopgave

Hoofdstuk 1 - Voorwoord	4
1.1 Inleiding	
1.2 Verantwoording	
Hoofdstuk 2 - Het leven van Jan Buesem	6
2.1 Geboortejaar en mogelijke opleiding	
2.2 Het volwassen leven van de kunstenaar	
2.3 Buesems laatste levensjaren	
Hoofdstuk 3 - Het werk van Jan Buesem	11
3.1 Algemene duiding van het oeuvre	11
3.2 Buesem als schilder van “ <i>perspectieve</i> ”	12
3.2.1 Het kerkinterieur: de ontwikkeling van een nieuw genre	
3.2.2 Buesems kerkinterieurs: een stilistische duiding	
3.2.3 Buesems kerkinterieurs: de toevoeging van figuren	
3.2.4 Buesems kerkinterieurs: een iconografische duiding	
3.3 Buesem als schilder van “ <i>boeregeselschapes</i> ”	19
3.3.2 Buesems vroege boerenvoorstellungen: Adriaen Brouwer en Pieter Quast	
3.3.3 Buesems boerenvoorstellungen: een iconografische duiding	
3.3.4 Buesems latere boerenvoorstellungen: Haarlem en Rotterdam	
3.4 Buesem als schilder van “ <i>spockerie</i> ”	30
3.5 Buesem als schilder van “ <i>historieschilderije</i> ”	32
3.6 Buesem als schilder van “ <i>vanetas</i> ”	34
Hoofdstuk 4 – Slotbeschouwing	36
Bibliografie	38
Literatuur	
Online geraadpleegd	
Databases	
Archivalia	
Bijlage	42
Afbeeldingen	42
Oeuvrecatalogus Jan Jansz. Buesem	59

Hoofdstuk 1 - Voorwoord

1.1 Inleiding

De kunsthistorische belangstelling voor Buesem is tot nog toe gering geweest. De naam Jan Jansz. Buesem komt in de contemporaine kunsthistorische bronnen niet voor. Hij is niet opgenomen in de trilogie van schilderbiograaf Arnold Houbraken (1660-1719), noch in teksten van Johan van Gool (1685-1763). Ook in het werk van Jacob Campo Weyerman (1677-1747) ontbreekt ieder spoor van de kunstenaar. Hiernaast is het overgeleverde archiefmateriaal schaars. In jongere kunsthistorische literatuur en lexica is Buesem wel opgenomen, zij het beknopt. Zo vinden we Buesems naam terug in *Thieme & Becker* (1907-1950)¹ en in het werk van Alfred von Wurzbach (1846-1915). Laatstgenoemde schreef het volgende op: “*Jan Buesem, auch Besemer oder Besem, Maler von Bauerngesellschaften und Kircheninterieurs. 1637 als Zeuge in Amsterdam erwähnt.*”² Hieruit blijkt overigens enige variëteit in spelwijze van de kunstenaar zijn naam te zitten, die waarschijnlijk voortkomt uit de verschillende schrijfwijzen van diens naam in contemporaine boedelinventarissen. Bij het schrijven van dit onderzoek heb ik echter voor de meest gangbare variant gekozen, namelijk: Buesem.

Buesems naam vinden wij meestentijds terug op kunstwebsites zoals Artnet of Artprice. Uit de veilinguitslagen van deze databases komt naar voren dat bij benadering er om en nabij jaarlijks een schilderij wordt aangeboden dat wordt toegeschreven aan Jan Buesem. Het gaat hierbij voornamelijk om schilderijen met boertige figuren, voorstellingen met een menigte spookgestalten en een enkel kerkinterieur. Overigens bevindt er zich een boerenmaaltijdje in de collectie van het Rijksmuseum te Amsterdam dat als een Buesem wordt erkend. Daarnaast bevindt er zich in dezelfde collectie een stilleven waarbinnen het een en ander aan miliaria is uitgesteld, gesigneerd door Buesem. Het moge hiermee duidelijk worden dat de kunstenaar zich gedurende zijn artistieke loopbaan niet heeft laten beperken tot een enkel onderwerp.

De combinatie van een onderbelichte kunstenaar en een inconsistent repertoire, werkt het doen van onjuiste toeschrijvingen in de hand. Schilderijen van Buesem zijn in verloop van tijd met regelmaat doorgedaan voor dat van andere schilders en vice versa. Zodoende is er een vertroebeld beeld over het oeuvre van de kunstenaar ontstaan, met talloze onjuiste toeschrijvingen.

Het doel van dit onderzoek is dan ook tweeledig. Ten eerste stel ik in deze scriptie een oeuvrecatalogus samen. Ten tweede ga ik het oeuvre beschrijven op het gebied van stijl en iconografie. Om deze doelstelling richting te geven staat de volgende vraag centraal: “Hoe verhoudt het werk van de zeventiende-eeuwse Amsterdamse schilder Jan Jansz. Buesem zich ten opzichte van zijn tijdgenoten?” Om deze vraag te beantwoorden maak ik eerst een reconstructie van het leven van de kunstenaar op basis van secundair en primair bronmateriaal. In het middenstuk van het essay zal ik de onderlinge relatie tussen Buesem en de kunstenaars die voor hem als voorbeeld hebben gediend onderzoeken. Dit betreft onder andere het overnemen van figuren, motieven en het gebruik van rekvisieten. Hieruit komt naar voren bij welke ideeën Buesem zich aansloot en op welke tradities deze berustten. Zodoende is er een analytische laag toegevoegd aan het overgeleverde werk. Daarmee kunnen, tot slot, de schilder

¹ Thieme en Becker 1907-1950, vol. 5, pp. 198-199.

² Von Wurzbach, 1911, vol. 3, pp. 43.

Buesem en zijn werk in een kunsthistorische context worden geplaatst. Op deze manier doe ik met deze scriptie een poging om de hedendaagse kennis over het leven en werk van deze betrekkelijk onbekende kunstenaar te vergroten.

2.1 Verantwoording

Het bijeenbrengen van beeldmateriaal is een belangrijk onderdeel geweest van het onderzoek. Ik heb gebruik gemaakt van diverse bronnen, grotendeels vanuit het RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis in Den Haag, die een uitgebreide collectie beeldmateriaal huisvest. Hiernaast heb ik gebruik gemaakt van museale collectiecatalogi. Ik heb vele online beeld-databanken geraadpleegd, zoals: RKD-images, Bridgeman Art Library, Web Gallery of Art, en zijn de eerder genoemde databanken van Artprice en Artnet (geveilde werken) geraadpleegd. Tot slot stond het beeldmateriaal van Kunsthandel P. de Boer in Amsterdam en Kunsthandel Hoogsteder & Hoogsteder in Den Haag (deels) ter beschikking. Belangrijk om te vermelden is dat het meeste onderzoek is verricht naar aanleiding van het bestuderen van reproducties. Gereproduceerde beelden kunnen een onvolledig of vertekenend beeld van het daadwerkelijke object geven. Daarom dient er voorzichtig te worden omgesprongen wanneer ik spreek over; textuur, kleurgebruik en grof- of gladheid in schilderijen. Ik heb slechts één schilderij in werkelijkheid gezien. Het Rijksmuseum in Amsterdam, dat twee Buesems in het depot bewaart, was helaas niet bereid medewerking te verschaffen.

Bij het samenstellen van het oeuvre is vanzelfsprekend naar volledigheid gestreefd. De uitkomst van dit onderzoek pretendeert echter niet dat het gehele oeuvre van de kleine meester bijeen is gebracht. Er is namelijk enige inperking binnen de catalogus aangebracht. Er zal geen opsomming van werken terug te vinden zijn die alleen door vermelding bekend zijn. Daarnaast bestaat de kans dat werken van de hand van Buesem zich ergens in de anonimiteit bevinden of dat er nog meer schilderijen zijn die nu (nog steeds) onder de vlag van een andere kunstenaar varen. Bijkomend zal er in de loop der tijd werk verloren zijn gegaan. Tot slot zouden er kopieën van Buesem naar werk van andere kunstenaars kunnen bestaan, maar die zijn buiten beschouwing gelaten. Vanwege de tijdsduur van het onderzoek is deze inperking onvermijdelijk gebleken. Desalniettemin zijn er genoeg schilderijen voorhanden om een samenhangend beeld te creëren.

Hoofdstuk 2 - Het leven van Jan Buesem

Door een nauwkeurige lezing van het beschikbare literatuur- en bronnenmateriaal is er in het volgende hoofdstuk een biografische schets van Buesem geconstrueerd. Het verrichte biografische onderzoek en de samenhang die daar uit volgt biedt ruimte voor verdere genealogisch studie naar het leven van de kunstenaar.

2.1 Geboortejaar en mogelijke opleiding

Onze huidige kennis over Buesem is voor een groot deel te danken aan kunsthistoricus Abraham Bredius (1855-1946). De naspeuringen en aantekeningen van Bredius resulteerden in een artikel over Buesem in het tijdschrift *Oud Holland* (1908),³ en in een enkele vermelding van diens naam in de *Künstler-Inventare* (1915-1922). De spaarzame informatie die hierin uiteen is gezet, is de basis voor verder verricht biografisch onderzoek. In deze paragraaf borduur ik verder op het werk van Bredius en heb ik getracht meer informatie te vergaren over het vroege leven van Buesem.

In de vijfde band van de *Künstler-Inventare* (1918) vinden we de naam Jan Jansz. Buesem terug, als hij op 13 april 1649 attesteert voor Dirck Cornelisz. de Hoogh (1613-ca. 1651) onder het notariaat van Jacob Cocq te Amsterdam.⁴ Met dit gegeven was het mogelijk het originele stuk op te vragen uit het Amsterdam Stadsarchief [zie hierna, afb. 1].⁵ Uit de akte blijkt onder andere dat Jan Jansz. Buesem op 13 april 1649 op 49-jarige leeftijd samen met Hans van Evelen (1598-?) *'beyde Conterfeyters deser steede'* schriftelijk heeft geattesteerd voor De Hoogh, tevens schilder te Amsterdam. De Hoogh was (vanaf 1630) vijf achtereenvolgende jaren leerling bij Pieter Jansz. Quast (ca. 1605-ca. 1647). Buesem moet in het jaar 1599 of in 1600 geboren zijn, gezien het feit dat de schilder in 1649 zichzelf 49 jaar oud noemt. Verder zijn de laatste regels tekst van de getuigenverklaring van belang: *"Gegevende voor reden van wetenschappen dat sy getuygen met den requirant by dito Quast hebben geschildert en den Vader [E. Cornelis de Hoogh] heel wel hebben gekent."* Of we hieruit moeten opmaken dat óók Buesem leerling is geweest van Quast, of louter werkzaam is geweest in diens atelier, is niet geheel duidelijk. Het is aannemelijk dat Buesem rond 1630 onder Quasts dak heeft gewerkt, zoals later in het betoog zal blijken wanneer we het werk van beide kunstenaars vergelijken. Van schilders Dirck de Hoogh en Hans van Evelen vinden wij geen beelddocumentatie terug in het archief van het RKD.⁶

Op basis van het vermoedelijke geboortejaar van Buesem heb ik gepoogd de doopakte van de Amsterdamse schilder boven water te halen. We weten dat Buesems vader tevens Jan heette en dat de kunstenaar in het jaar 1599 of 1600 geboren moet zijn. Uit de doopregisters van het Amsterdamse Stadsarchief blijkt dat er in 1599 en 1600 in totaal 31 jongetjes met de naam 'Jan' staan ingeschreven, met als patroniem 'Jansz.'. Het beroep van een van deze vaders was 'beuzenmaker'.⁷ Deze Jan Janssen de beuzenmaker schreef samen met zijn vrouw Neel Sijmons in totaal vijf kinderen in bij de Oude-Kerk. Bij elk kind dat Janssen en Sijmons inschreven, wordt een vermelding

³ Bredius 1908, pp. 91-92.

⁴ Bredius 1915-1921, vol. 5, pp. 1493-1494.

⁵ Amsterdam, Stadsarchief Amsterdam, Notarieel archief, Toegangsnummer: 5075, Notarissen ter Standplaats Amsterdam: 2105, not. Jacob Cocq, pp. 119-120, 13 april 1649.

⁶ RKDartists en Ecartico geven van beide kunstenaars enkel een spaarzame biografisch overzicht van de kunstenaars.

⁷ SAA, DTB [5001], inv.nr. 3, pp. 198, 30 aug. 1599.

gemaakt van vaders beroep; als beuzenmaker, beurzenmaker of buidelmaker. Een beuzenmaker was de benaming voor iemand die verschillende werktuigen maakte om mee te vege⁸. Een beurzen- of buidelmaker was iemand die geldbeurzen of buidels vervaardigde.⁹ De reden dat Jan Janssen één keer wordt aangemerkt als beuzenmaker en verder als buidel- en beurzenmaker komt wellicht doordat het binden van bezems dikwijls seizoenwerk was,¹⁰ of omdat er eenvoudigweg sprake van een verschrijving is.

Uit het huwelijk tussen JAN JANSSEN en NEEL SIJMONS werden de volgende kinderen geboren:

1. JAN JANSZ. (BUESEM), ged. Amsterdam 30 aug. 1599 (Oude Kerk),¹¹ zn. van JAN JANSSEN en NEEL SIJMONS. ber. va. beuzenmaker
2. LIJSBET JANSZ., ged. Amsterdam 30 jan. 1605 (Oude Kerk),¹² dr. van JAN JANSZ. en NEEL SIJMONS. ber. va. beurzenmaker
3. ROELOF JANSZ., ged. Amsterdam 31 dec. 1606 (Oude Kerk),¹³ zn. van JAN JANSZ. en NEEL SIJMONS. ber. va. beurzenmaker
4. KLAES (NICOLAES) JANSZ. (BUESEM), ged. Amsterdam 15 nov. 1609 (Oude Kerk),¹⁴ zn. van JAN JANSZ. en NEEL SIJMONS. ber. va. buidelmaker. begr. Amsterdam 26 aug. 1647 (Zuiderkerk).¹⁵
5. HEINRIK JANSZ. ged. Amsterdam 6 juni 1613 (Oude Kerk),¹⁶ dr. van JAN JANSZ. en NEEL SIJMONS. ber. va. buidelmaker

Het is mogelijk dat de latere schilder Jan Jansz. Buesem de beroepsnaam van zijn vader Jan Janssen had aangenomen tot zijn achternaam.¹⁷ Verder komt de doopdatum 30 augustus 1599 van deze Jan Jansz. overeen met de datum van attestering van Jan Jansz. Buesem op 13 april 1649, omdat de schilder hier 49 jaar oud is. Daarnaast werd er op 26 augustus 1647 een Klaes Jansz. Buesem in de Zuiderkerk begraven.¹⁸ Het zou in dit geval kunnen gaan om het tien jaar jongere broertje van de kunstenaar. Klaes zou net als zijn oudere broer het beroep van hun vader als achternaam kunnen hebben aangenomen. Echter blijven wij tamelijk in het ongewis over deze episode uit het leven van de kunstenaar. Hoe het ook zij, over het gezin dat Buesem zelf, samen met zijn wedderhelft Elsje stichtte, valt met meer zekerheid iets te zeggen.

2.2 Het volwassen leven van de kunstenaar

17 juli 1639 moet een heugelijke dag uit het leven van Buesem zijn geweest. Op deze dag werd, voor zover bekend, het enige nageslacht van de kunstenaar gedoopt.¹⁹ Met zekerheid kan worden vastgesteld dat het hier om de kunstenaar gaat, omdat de akte het beroep van de vader (schilder) vermeldt. In de Oude Kerk zijn het dochtertje

⁸ "Beschrijving van het beroep beuzemaker," Geraadpleegd op 4-4-2019, <http://gtb.inl.nl/iWDB/search?actie=article&wdb=WNT&id=M008457.re.37&lemma=beuzemaker&domein=0&conc=true>
⁹ Glasbergen 2004, pp. 64.

¹⁰ Beschrijving van het beroep beuzemaker," Geraadpleegd op 4-4-2019, <http://www.beroepenvantoen.nl/>

¹¹ SAA, DTB [5001], inv.nr. 3, pp. 198, 30 augustus 1599.

¹² SAA, DTB [5001], inv.nr. 4, pp. 115, 30 januari 1605.

¹³ SAA, DTB [5001], inv.nr. 4, pp. 185, 31 december 1606.

¹⁴ SAA, DTB [5001], inv.nr. 4, pp. 299, 15 november 1609.

¹⁵ SAA, DTB [5001], inv.nr. 1090, pp. 137vo en pp. 138, 26 augustus 1647.

¹⁶ SAA, DTB [5001], inv.nr. 5, pp. 67, 6 juni 1613.

¹⁷ Glasbergen 2004, pp. 11.

¹⁸ SAA, DTB [5001], inv.nr. 1090, pp. 137vo en pp. 138, 26 augustus 1647.

¹⁹ SAA, DTB [5001], inv.nr. 7, pp. 214.

Marijtje, om wie dit alles te doen is, vader Jan Buesem en zijn vrouw Elsje Govers aanwezig. Omdat het conform deze periode gebruikelijk was te trouwen alvorens men aan kinderen begon, is het aannemelijk dat Buesem en Elsje ergens voor deze tijd een huwelijkscontract hebben gesloten. Er is hier echter geen bewijs voor teruggevonden in de Amsterdamse trouw- of ondertrouwregisters. Verdere aanwezigen waren doopgetuigen Trijntje Harmens en Jan Jansz. Spanjaert. Laatstgenoemde levert een interessante connectie op. We kennen namelijk een Jan Jansz. Spanjaert (1589/1590-1664) die eveneens uit Amsterdam afkomstig is en die bekend staat als schilder van historiestukken, stillevens en boerenvoorstellingen, net als Buesem. Het is goed mogelijk dat het hier om dezelfde Jan Spanjaert gaat, die generatiegenoot was van Buesem en van wie schilderijen niet geheel onterecht dikwijls zijn verward met die van onze kunstenaar. Spanjaert en Buesem moeten een dusdanige verstandhouding hebben gehad dat de kunstenaar zijn beroepsbroeder de rol van peetvader toevertrouwde. Spanjaert was tussen 1632 en 1644 werkzaam in Delft als schilder en ‘toubackverkoper’.²⁰ Toch zou de kunstenaar voor zijn vriend en collega schilder Buesem het tripje in 1639 naar zijn geboortestad kunnen hebben ondernomen. In ieder geval waren de twee kunstenaars generatiegenoten en werkzaam voor dezelfde markt. In het volgende hoofdstuk, wanneer wij het oeuvre van Buesem nader bestuderen, zal Spanjaert opnieuw ter sprake komen.

Rond 15 mei 1643 moest Buesem zich richting Utrecht begeven. Uit Het Utrechts Archief blijkt dat Buesem op deze dag optrad als waarnemer voor zijn vrouw. Het betreft een notariële akte waarin Elsje de nalatenschappen van haar vader Govert Jansz. van Scherpenseel en overleden broers en zusters erft. Het was gebruikelijk dat de echtgenoot optrad als procurator voor zijn vrouw en de zaak waarnam. Wat verder blijkt, is dat wijlen meneer Scherpenseel afkomstig was uit Woerden, mogelijk de geboorteplaats van Elsje. Dit zou een reden kunnen zijn voor het ontbreken van een huwelijksverbintenis in het Amsterdam Stadsarchief, omdat het gebruikelijk was om in de plaats van herkomst van de bruid te trouwen. Tot dusver is echter evenmin een huwelijksverbintenis tussen Buesem en Elsje in het archief van Woerden teruggevonden. Verder weten we uit het archief in Utrecht dat schilder en kunsthandelaar Jacob Marrel (ca. 1613-1681) in deze periode werkzaam was in Utrecht.²¹ Deze Marrel liet op 4 juni 1650 een testament van zijn bezittingen opmaken waarin zich een “*Boeren van Besem 3:09:--*” bevond.²² Dit doet mij vermoeden dat er sprake geweest moet zijn van een relatie tussen de twee kunstenaars.

Verder komt de naam Jan Buesem terug in de dagelijkse rekeningen van de toenmalige Amsterdamse Schouwburg (1637-1772), ter hoogte van de huidige Keizersgracht 384. Onder de post van ontvangsten en uitgaven vinden we Buesems naam tweemaal terug (1640 en 1644), voor verricht schilderwerk aan decorstukken.²³ Wellicht kwam Buesem via Quast aan de opdrachten waarvoor hij 25 gulden ontving.²⁴ In *Oud Holland* (1982) wordt de relatie tussen Quasts werk en de Amsterdamse theater nader uiteengezet.²⁵

Door de levensloop van Buesem nauwgezet te reconstrueren komt zodoende aan de orde dat hij vermoedelijk veel en vertrouwelijk contact had met diverse andere schilders als Quast, Spanjaert en mogelijk Marrel. Tot op heden zijn er verder geen vermeldingen gevonden van Buesems aanwezigheid in andere Hollandse steden. Toch valt niet uit te sluiten dat de kunstenaar gedurende zijn werkzame leven artistieke reizen heeft ondernomen naar nabijgelegen steden, waar hij collega's aan het werk kon zien. Wanneer wij zijn oeuvre in het volgende hoofdstuk

²⁰ Jager 2016, pp. 344-346.

²¹ RKDartists&, nr. 52795.

²² Getty Provenance Index: *Archival Inventory*, N-1690.

²³ Albach, 1970, pp. 106.

²⁴ Idem.

²⁵ Stanton-Hirst 1982, pp. 230.

nader bestuderen lijkt het zelfs zeer aannemelijk dat Buesem zich niet beperkte tot louter de artistieke ontwikkelingen in Amsterdam.

2.3 Buesems laatste levensjaren

Over de precieze sterfdatum van Buesem was nog niets bekend. De dag dat de kunstenaar overleed zou volgens het RKD ergens tussen de jaren 1649-1668 liggen.²⁶ Een onbevredigend ruime schatting. Ik ben opzoek gegaan in de begraafregisters van het Amsterdamse Stadsarchief en stuitte op een twee regels-tellende notitie in het begraafregister van het Heilige- en Leidsche Kerkhof (een moeilijk te transcriberen passage) [afb. 2]. Op 22 juni 1655 staat het volgende opgetekend: “*dito [overleden] Jan Beesem de man van Elsijs vande Buijten amstel naest Spreckhuijsen laet na een kint.*”²⁷ Met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid gaat het hier om de schilder Jan Buesem die wordt ingeschreven als overleden door zijn vrouw Elsijs, die met één kind (Marijtje) achterblijft. Daarnaast vertelt deze passage ons dat het sterfhuis van Buesem, dat naast het ‘Spreckhuijse’ aan de Buiten-Amstel stond. Met dit gegeven kan een vrij nauwkeurige plaatsbepaling worden vastgesteld van de locatie waar de kunstenaar tot aan zijn dood gewoond moet hebben.

De Buiten-Amstel was het gebied aan de Amstel dat net buiten de Amsterdamse wal was gelegen. Dit gedeelte van de rivier zou met deze naam worden aangeduid totdat het stadsbestuur besloot dit gebied in te lijven binnen de stadsmuren tijdens de zogenoemde ‘vierde uitleg van Amsterdam’ in de periode 1662-1664.²⁸ Voordat deze landerijen buiten de stadswal werden voorzien van behuizing trof men hier voornamelijk buitenhuizen, buitentuintjes en buitenherbergen aan. De omgeving was voorzien van terrassen, visvijvers en uitkijktorens die dienden als zeventiende-eeuwse attracties. Een herberg die enigszins bekendheid genoot was die van een zekere Hans Spreckhuysen (data onbekend).²⁹ Vanaf ca. 1560 had deze koopman een tuin buiten de Regulierspoort (huidige Munt) aan de Amstel, dat bekend stond als ‘Spreckhuysen’s tuin’.³⁰ Om aan te geven waar het ‘Spreckhuijse’ ten opzichte van de stadspoort lag is er gebruik gemaakt van een kaart uit 1625 [afb. 3]. De op de kaart afgebeelde rode rechthoek maakt duidelijk waar eertijds de Regulierspoort lag. Richtten we onze blik over de kaart naar boven, dan zien we binnen de rode ovaal ‘Spreckhuijse’ aangegeven. Daarnaast zijn de eerdergenoemde tuinen meegenomen in de tekening. Een detail afbeelding van een kaart van Amsterdam uit ca. 1650 [afb. 4] moet een meer realistische weergave geven van de omgeving waar Buesems sterfhuis heeft gestaan conform de periode waarin hij stierf. Op de kaart is eveneens duidelijk het eerder genoemde fortificatieplan van 1662-1664 opgenomen in de kaart.

Ter oriëntatie zijn binnen de rechthoek de Regulierspoort en binnen de cirkel het ‘Spreckhuijse’ opnieuw aangegeven. De met rood aangeduide streep geeft een rij met huisjes weer “*aande Buijten amstel naest Spreckhuijsen*”. Een van deze huisjes moet dat van de kunstenaar zijn geweest waar hij zijn laatste adem uitblies. Het moet hier geweest zijn waar Buesem samen met vrouw Elsijs en dochter Marijtje heeft geleefd, gewerkt en

²⁶ RKDartists& nr. 13863.

²⁷ begraafregister Beesem, Jan - N.N., Elsijs - 22-06-1655 - Heiligewegs- en Leidsche Kerkhof - DTB 1226, pp.39vo en pp. 40 - Man van (transcriptie door Monique Peters, medewerkster Amsterdam Stadsarchief)

²⁸ Bakker 1995, pp. 91-92.

²⁹ Hell 2017, pp. 26.

³⁰ Van Dillen 1941, pp. 65.

mogelijke als inspirerende omgeving heeft gediend voor zijn drinkende, kaartende en dansende gezelschappen en herberginterieurs waarvan de voorbeelden direct buiten de deur te vinden waren. Afgaand op hetgeen hierboven is beschreven, kan gesteld worden dat de betrekkelijk onbekende Amsterdamse schilder Jan Jansz. Buesem (Amsterdam, 30 augustus 1599 - Amsterdam, 22 juni 1655) van eenvoudige afkomst was en stierf op 55-jarige leeftijd ter hoogte van de huidige Amstel 250, gelegen tussen de huidige Magere- en de Blauwe brug.

Hoofdstuk 3 - Het werk van Jan Buesem

3.1 Algemene kenmerken van het oeuvre

Over het leven van Buesem heerst nu iets meer duidelijkheid. Voor een nadere bestudering van zijn oeuvre zijn vooral de namen van de uit Amsterdam afkomstige kunstenaars interessant. Voordat we gaan kijken naar de mogelijke artistieke verbanden, wordt in deze paragraaf een reeks algemene kenmerken van Buesem oeuvre behandeld.

Een overgeleverd oeuvre van ruim vijftig schilderijen kan niet bepaald omvangrijk worden genoemd, zeker niet gezien de werkzame periode zo'n kwart eeuw besloeg. Er moet zoals gezegd rekening worden gehouden met de mogelijkheid dat dit aantal aanzienlijk meer kan zijn geweest. Werk kan verloren zijn gegaan of er zullen nog schilderijen bestaan die we niet meer als van Buesem herkennen. Daarnaast werden door de eeuwen heen schilderijen van een meer 'inferieure' kwaliteit minder goed bewaard.³¹

Wat verder opvalt is het weinig consistente oeuvre dat Buesem heeft nagelaten. Zoals het cirkeldiagram [afb. 5] laat zien is het oeuvre van Buesem zeer gevarieerd van onderwerp. Een mogelijke verklaring hiervoor kan gevonden worden binnen de competitieve kunstmarkt van de Hollandse zeventiende eeuw. De correlatie tussen vraag en aanbod, had een constante vernieuwing van de schilderkunst tot gevolg.³² Of zoals econoom en kunsthistoricus John Michael Montias (1987) het omschreef; de innovatie van product en proces.³³ Minder fantasierijke kunstenaars, zoals Buesem en vele andere, aarzelden vervolgens niet een nieuwe trend na te volgen. Dit kon immers zeer lonend zijn.³⁴ De keuze die ik heb gemaakt bij de indeling van het sectordiagram is gebaseerd op onderwerp en de beeldtraditie waarin ze staan. De scheidingslijn hierin niet altijd even hard, wat duidelijk wordt wanneer Buesems boerenvoorstellingen ter sprake komen.

Alle bekende werken van Buesem zijn geschilderd in olieverf. Er is geen werk teruggevonden dat is uitgevoerd in een ander medium, zoals prenten of tekeningen, dat kan worden toegeschreven aan de kunstenaar. Dit zou kunnen betekenen dat hij zijn schilderijen opzette, zonder veel gebruik van eigenlijke voorstudies. Als drager gebruikte Buesem hout en in een enkel geval doek. Paneel was, in tegenstelling tot werken op linnen, een goedkopere drager en geschikter voor schilderijen van een kleiner formaat. Het fijne en textuur-loze oppervlak van de planken en de snelle droogtijd van het verf, moeten in Buesems voordeel hebben gewerkt.³⁵ Op deze manier kon de kunstenaar bijvoorbeeld een hogere productie opleveren.

Ik heb geen afbeeldingen van schilderijen teruggevonden waarbij het werk is voorzien van een datering. Daartegenover staat dat er beschrijvingen van schilderijen zijn teruggevonden met datering (waarover later meer). Wat duidelijk is, is dat Buesem een aanzienlijk aantal werken heeft gesignd, maar lang niet allemaal. Van de ruim vijftig schilderijen zijn er zo'n 28 gesignd. Hierin kunnen twee verschillende vormen van signatuur worden onderscheiden. De eerste groep bestaat uit schilderijen waarbij de naam voluit is geschreven. Zo kunnen

³¹ Jager 2016, pp. 161.

³² Bok en Gosselink (red.) 2008, pp. 12.

³³ Montias 1987, pp. 456.

³⁴ Bok en Gosselink (red.) 2008, pp. 12.

³⁵ Jager 2016, pp. 80-81.

wij het signatuur '**J. IAN^z. BVESEM**' interpreteren als 'J. Jansz. Buesem' [afb. 6]. Buesem hanteerde deze vorm van signeren betrekkelijk weinig, het komt voornamelijk voor op de kerkinterieurtjes. Een prestigieus genre, waarbij de kunstenaar blijkbaar graag duidelijk wou maken dat deze van zijn hand was. Een ander veel meer voorkomende handtekening bestaat uit een combinatie van de letters '**T**' en '**B**' [afb. 7]. Dit monogram komt veelal terug op de boerenvoorstellingen, beduidend minder aanzienlijk werk. De '**IB**' ineem lijkt soms op een willekeurige en weinig consistente plek op een object of op de muur binnen de voorstelling te zijn neergezet, waardoor deze in het verleden geregeld over het hoofd zijn gezien. Er zijn tevens schilderijen van de hand van Buesem teruggevonden die zijn voorzien van een ander signatuur, zoals '**AvO**' of '**AB**'. Die opschriften zijn waarschijnlijk latere toevoegingen geweest om de suggestie te wekken dat het des betreffende werk van de hand van Adriaen van Ostade (1610-1685) of Adriaen Brouwer (1605-1638) moet zijn geweest. Vergelijkbaar werk van deze kunstenaars brengt meer op in de kunsthandel, en dat zal sinds de zeventiende eeuw al zo geweest zijn. Alles bijeengenomen moge het duidelijk zijn dat er geen vaste lijn te vinden is in de manier waarop Buesem zijn schilderijen signeerde, als hij dit al deed.

Een algemene duiding in de ontwikkeling van stijl en de schilderwijze die Buesem hanteerde bij het vervaardigen van zijn schilderijen is niet eenvoudig uiteen te zetten. Dit komt in de eerste plaats door de vele verschillende genres waar de kunstenaar gedurende zijn carrière in werkte. Zo zijn bijvoorbeeld de penseelstreken in boerenvoorstellingen over het algemeen betrekkelijk grover neergezet dan die in kerkinterieurs. Elk genre of onderwerp vraagt om een eigen penseelbehandeling en schilderwijze.³⁶ In de tweede plaats is het duiden van een stijl het best vast te leggen middels een chronologische ontwikkeling die een kunstenaar doorlopen heeft. Die gepaard kan gaan met een zekere stijlontwikkeling. Aangezien het aannemelijk is dat Buesem op hetzelfde moment in verschillende genres werkte is dit een allerminst bevredigende benadering. Elk onderwerp uit de eerdere cirkeldiagram zal daarom op zichzelf behandeld worden en benaderd vanuit de beeldtraditie waar het zich bij aansluit. Binnen deze delen die samen het gehele oeuvre vormen kan er mogelijk toch een zekere ontwikkeling en algemene kenmerken in het werk van Buesem aan het licht worden gebracht.

3.2 Buesem als schilder van "*perspectieve*"

Op 4 december 2008 werd er bij het Londense veilinghuis Sotheby's een kerkinterieur aangeboden, voorzien van het signatuur '**J. IAN^z. BVESEM**' [zie hierna, cat.nr. 1]. Op dit schilderij is een interieur van een laatgotisch kerktype weergegeven, gezien vanuit een laag standpunt. Linksvoor schijnt licht op een praalgraf van een verder niet te definiëren overledene. Op het basement van de grafsteen valt het signatuur van de kunstenaar te ontdekken. Verspreid door de ruimte zijn epitafen op de zuilen weergegeven. De in schaduw gehulde middelste boog, aan weerszijde verlucht met ornamentale klassieke pilasters, werken als een luik waarachter een aanzienlijke diepe ruimte is gesuggereerd die daarachter ligt. De kleuren zijn warme bruinen en grijzen, die van binnen naar buiten in de compositie steeds donkerder worden. Dit zorgt ervoor dat de toeschouwer de ruimte in wordt getrokken. De voorgrond wordt gedomineerd door twee figuren, geschilderd over de reeds voltooide architectuur. Het ruimtelijke effect wordt extra benadrukt door de steeds kleiner wordende figuren. Het kruisgewelf op het plafond loopt door, totdat deze ophoud bij het koor. Het schilderij lijkt een realistische kerkelijke ruimte weer te geven die

³⁶ Tummers 2011, pp. 150.

daadwerkelijk bestaan zou kunnen hebben, maar in hoeverre is dit inderdaad een weergave van een bestaand gebedshuis? In het volgende zal aan de orde komen waar Buesem voorbeeld aannam, wanneer dit werk tot stand is gekomen en hoe wij dergelijke voorstellingen het best kunnen duiden.

3.2.1 Het kerkinterieur: de ontwikkeling van een nieuw genre

Wanneer we iets willen zeggen over het kerkinterieur als genre dienen we terug te gaan naar het laatste kwart van de zestiende eeuw. De eerste kunstenaar die architectuur als een zelfstandig onderwerp in de Nederlandse schilderkunst koos, was Hans Vredeman de Vries (1527-1607). Deze uit Friesland afkomstige architectuurschilder verbleef het grootste deel van zijn leven in de Zuidelijke Nederlanden, maar het is bekend dat hij rond 1600 bezoeken heeft afgelegd aan onder andere Den Haag en Amsterdam.³⁷ Rond 1575 kwam het kerkinterieur als een op zichzelf staand genre in ontwikkeling en was met name populair in Antwerpen. De Noordelijke Nederlanden volgden snel.³⁸ Onder andere verdienstelijke schilders als Abel Grimmer (1570-na 1620), Hendrick van Steenwijk de Oude (1550-1603) en Pieter Neeffs de Oude (1578-1656) waren de schilders die deze jonge markt bedienden.³⁹ Naast schilder, architect en graveur werd Vredeman de Vries genoemd als maker van het prominente tweedelige handboek *Perspectieve dat is de hoogh-geroemde Conste* (1604-1605). Dit geschrift was in de zeventiende eeuw toonaangevend en gold jarenlang als leidraad voor eenieder die zich in het schilderen van perspectief wilde bekwamen.⁴⁰ Uit archiefonderzoeken is zelfs gebleken dat een groot aantal kunstenaars uit de zeventiende eeuw in het bezit was van een ‘*perspectiefboecken*’ geschreven door Vredeman de Vries.⁴¹ Uitvoerig beschreven en rijkelijk geïllustreerd zet Vredeman de Vries de basisprincipes van het perspectief uiteen.⁴² Het gaat primair om het zetten van een verdwijnpunt op de horizontale as. Alle objecten die vervolgens in de denkbeeldige ruimte geplaatst worden, horen volgens deze theorie richting dit verdwijnpunt te lopen. De hoogte van dit punt bepaalt tevens het gezichtspunt van de aanschouwer.⁴³ De term ‘perspectiven’ werd in de Nederlandse vanaf de zestiende eeuw gebruikt om schilderijen met architectuurvoorstellingen te duiden.⁴⁴ Onder deze verzamelterm verstond men voorstellingen van paleizen, tempels, hoven en kerken.⁴⁵ Het perspectief werd vooral ingezet om een schilderij ruimtelijk te laten lijken. Op deze manier wordt een grootte gesuggereerd die de ruimtes in werkelijkheid niet hadden, waarbij de voorstelling teruggreep op bestaande gebouwen enerzijds of imaginaire voorstellingen anderzijds.⁴⁶

³⁷ Haak 1984, pp. 153.

³⁸ Idem.

³⁹ Baisier (e.a.) 2016, pp. 8.

⁴⁰ Haak 1984, pp. 152.

⁴¹ Heuer 2001, pp. 31.

⁴² García-Salgado 2010, pp. 6.

⁴³ García-Salgado 2010, pp. 52-55.

⁴⁴ Giltaij 1991, pp. 9.

⁴⁵ Giltaij 1991, pp. 19.

⁴⁶ Haak 1984, pp. 153.

3.2.2 Buesems kerkinterieurs: een stilistische duiding

In het beeldarchief van het RKD zijn vijf kerkinterieurs gevonden die aan Buesem kunnen worden toegeschreven. Uit de *Intérieurs d'églises 1580-1720* (2012) samengesteld door kunsthistoricus Bernard Maillet kan hier nog een zestal interieurs van de kunstenaar aan worden toegevoegd.⁴⁷ Deze elf interieurtjes stellen ons in staat om enigszins een beeld te vormen over Buesem als schilder van kerkinterieurs.⁴⁸

Het is niet bekend waar en bij wie Buesem zijn interieurs heeft leren schilderen. Wel is het aannemelijk dat Buesem als schilder van kerkinterieurs een exemplaar van de *Perspectieve dat is de hoogh-geroemde Conste* (1604-1605) in bezit moet hebben gehad, of in ieder geval op de hoogte moet zijn geweest van de inhoud van dit boek. Als wij deze perspectiefregels toepassen op het eerdergenoemde 'Sotheby's paneel' komt naar voren dat Buesem tamelijk bekwaam was in deze techniek [afb. 9]. De lijnen komen zorgvuldig geconstrueerd samen in het distantiepunt. Om de orthogonalen te trekken werd doorgaans een spijkertje geslagen op het punt waar de lijnen van het perspectief samenkomen, waarlangs een touwtje werd getrokken. Nader technisch onderzoek, waarbij gezocht moet worden naar een gaatje op het verdwijnpunt, zou mogelijk antwoord kunnen geven op de vraag of Buesem zich van deze techniek bediende. Duidelijk is dat Vredeman de Vries het voorbeeld was voor de composities van Buesem [afb. 9].

Als we de reeks van elf werken uit de oeuvrecatalogus nader bekijken valt op dat Buesem vaker dezelfde compositie liet terugkomen. Bij benadering zijn de werken terug te leiden tot drie verschillende composities. De eerste zeven schilderijen lijken te zijn gebaseerd op hetzelfde grondplan [cat.nrs. 1 t/m 7]. Deze werken zijn allemaal uitgevoerd in een liggend formaat, wat zorgt voor een stabiele basis. Aldoor gaat het om imaginaire gotische kerkinterieurs, gezien vanuit de middenbeuk die wordt onderbroken door een doksaal. Elk schilderij is op zijn beurt voorzien van onderscheidende beeldelementen. Zo is in *Gotisch Kerkinterieur met Devotionele Handelingen* [cat.nr. 2] de linkergalerij dicht gewerkt en de rechter afgezet met hekwerk, gezien vanuit het westen. Verder is rechts een priester bij een altaar toegevoegd en links een andere priester die een knielende vrouw zegent in een kapel met een schilderij met de Verrijzenis van Christus daarop afgebeeld. *Kerkinterieur met figuren en een graf* [cat.nr. 3] is een variatie op [cat.nr. 2], dit keer bijgezet met graftombe en cartouche. Buesem liet de graftombe vaker terugkomen met soortgelijke versieringsmotieven aan het beschot en een opwaartse trap in de rechterzijbeuk, in een betrekkelijk klein werkje van 14 bij 20 centimeter [cat.nr. 4]. In sommige gevallen heeft de kunstenaar de zijbeuken opengewerkt, waardoor een gesuggereerde ruimte daarachter aanwezig lijkt te zijn [cat.nr. 5]. Verder differentiatie zien we in dezelfde zijbeuk, maar dit keer met trapopgang dat naar een plateau met een heiligwater reservoir leidt [cat. 6.]. De kunstenaar bediende zich steeds van een monochroom kleurenpalet van bruin- en grijs tinten. Het silhouet van de architectuur is doorgaans aangezet met wit hoogsel. Het schilderij *Kerkinterieur met links een praalgraf* is een variatie op het gotische kerktype en is op dezelfde compositie gebaseerd, maar uitgevoerd met klassieke ornamenten en Korintische kapitelen [cat.nr. 1]. Het kerkinterieur uit de collectie van de National Museum in Poznan te Polen laat ons opnieuw een gotisch kerkinterieur zien gezien vanuit het westen

⁴⁷ Maillet 2012, pp. 229-231.

⁴⁸ Het is aannemelijk dat Buesem aanzienlijk meer kerkinterieur heeft geschilderd. In het archief van het RKD in Den Haag zijn achttien beschrijvingen over schilderijen van Buesem aanwezig. Hierbij gaat het hoofdzakelijk om boerenvoorstellingen, maar er worden ook zeven kerkinterieurs genoemd. Deze beschrijvingen uit de 'Hofstede de Grootfiches' zijn overgenomen uit (voornamelijk) negentiende- en twintigste-eeuwse veiling-, tentoonstelling-, of collectiecatalogi aangaande Nederlandse kunst uit de zeventiende eeuw. Saillant gegeven is dat twee beschrijving van de schilderijen voorzien zijn van een datering. Zo wordt er een laatgotisch kerkinterieur van Buesem in één van de fiches beschreven, voluit gemerkt en 1631 gedateerd. Een tweede gedateerde werk is een vermelding door Abraham Bredius in *Oud Holland* (1908). Hierbij gaat het eveneens om een 'inwendige eener gotische kerk', met het jaartal 1627. Helaas zijn deze twee werken niet teruggevonden.

[cat.nr. 7]. Representanten van verschillende lagen op de maatschappelijke ladder lijken vertegenwoordigd te zijn op dit schilderij, duidelijk herkenbaar wanneer we onze ogen laten dwalen langs de elegant geklede dame, de flodderige zittende bedelaar en de dienstdoende geestelijke. Het schilderij draagt de signatuur 'P. Neeffs'. Mogelijk hebben we hier te maken met een latere toevoeging van een signatuur van een kunstenaar die bekender was dan Buesem. Toch moet hier eerder aan Buesem worden gedacht, het sluit qua compositie en uitvoering naadloos aan bij de reeds bediscussieerde interieurs. Dergelijke werken roepen de vraag op waar Buesem zijn ideeën en motieven vandaan haalde. Het antwoord hierop ligt besloten in Delft.

Ondanks dat de leermeester van Buesem aangaande architectuurschilderkunst ons onbekend is, valt zijn werk in verband te brengen met een aantal Noordelijke Nederlandse schilders die dit genre tot hun specialisme hadden verkozen. De kerkinterieurs van Buesem sluiten zich in meerdere opzichten aan bij het werk van Bartholomeus van Bassen (ca. 1590-1652). Van Bassen geldt als de eerste generatie architectuurspecialisten in de Noordelijke Nederlanden. Hij was werkzaam in Delft, waar hij in 1613 werd ingeschreven in de Sint-Lucasgilde en later in Den Haag waar hij tussen 1622-1652 staat ingeschreven.⁴⁹ Deze Hollandse steden waren de centra van het imaginaire kerkinterieur vanaf circa 1620. In Delft schilderde Van Bassen in een meer realistische manier, in tegenstelling tot zijn Antwerpse voorgangers, conform het schema van het éénpuntperspectief.⁵⁰ Het schilderij van Van Bassen uit de Birmingham Museum of Art collectie maakt het aannemelijk dat Buesem (op zijn minst) op de hoogte van diens werk moet zijn geweest [afb. 11]. Het stelt een, voor zover bekend, gefantaseerd gotisch kerkinterieur voor. Dit wordt gezien vanuit het middenschip in oostelijke richting en is afgezet met doksaal en aan Buesem denkende vergelijkbare gewelfvoering. De voorgrond wordt gedomineerd door de geornamenteerde basementen van de twee piasters die Buesem veelvuldig liet terugkomen. Verder zien we in de werken van Buesem en Van Bassen dat de kunstenaars, in tegenstelling tot hun Antwerpse voorgangers, het gezichtspunt van de aanschouwer dichter op de figuren hebben geplaatst met het verdwijnpunt niet veel hoger dan ooghoogte. Het lager gekozen gezichtspunt suggereert een meer directe betrokkenheid met de aanschouwer.⁵¹ Een slimme inventie die Buesem overgenomen heeft van Van Bassen die op het moment dat dit schilderij was voltooid in Delft werkte. Gezien de datering van 1614 is het echter niet aannemelijk dat Buesem dit werk direct na voltooiing heeft bestudeerd en nagevolgd. Mogelijk heeft Buesem het schilderij, jaren later of aan de hand van een andere versie, onder ogen gekregen.

Een volgende treffende gelijkenis is dat het werk van Van Bassen zich vanaf het midden van de jaren 1620 laat kenmerken door het uitbeelden van een hallenkerktype, waarbij de zijbeuken ongeveer even hoog zijn als de middenbeuk en de kolommen zijn ontdaan van kapitelen [afb. 12].⁵² Dit zien wij terug bij Buesem [cat.nrs. 2 t/m 7]. Deze reductie staat het oog toe vrijer door de voorstelling te dwalen, omdat de nadruk minder op de dwingende lijnen van het perspectief komt te liggen.⁵³ Tegenover de compositorische overeenkomsten zijn er een aantal verschillen te ontdekken. Zo koos Buesem voor een andere afsnijding van het beeldvlak, met name aan de linkerzijdes van de panelen waar in veel gevallen de spitsboog wegvalt. De eerste zeven kerkinterieurs uit de catalogus werken daarnaast minder de hoogte in, wat een nauwer en compacter beeld oplevert. Verder komt de behandeling van licht en schaduw van Buesem niet in de buurt bij dat van Van Bassen. Buesem zijn uitvoering

⁴⁹ Jantzen 1979, pp. 58-59.

⁵⁰ Liedtke 1982, pp. 22-23.

⁵¹ Baisier 2016, pp.108.

⁵² Idem.

⁵³ Idem.

van de architectuur is harder, grover en ruwer. Met een minimale kleurschakering bouwt Buesem bijvoorbeeld zijn weergave van beeldhouwde figuren op, opgewerkt met een vluchtige heldere toets [afb. 13]. Vergelijken we dit met de door Van Bassen gehanteerde techniek, kunnen we opmaken dat Buesems suggestie van sculptuur aanzienlijk minder goed uit de verf komt [afb. 14]. Buesem is overigens niet de enige kunstenaar geweest die schilderde in de traditie van Bartholomeus van Bassen.

Naast Jan Buesem kunnen onder andere architectuurschilders Johannes van der Vucht (1603-1637) en Nicolaes de Giselaer (1583-ca. 1654) als navolgers van Bartholomeus van Bassen worden opgevoerd.⁵⁴ Met name als we de schilderijen van Van der Vucht met die van Buesem vergelijken wordt het duidelijk dat beide kunstenaars in dezelfde traditie werkten. Van der Vucht was gedurende zijn kortstondige carrière werkzaam in zowel Den Haag als in zijn geboortestad Rotterdam.⁵⁵ Beide kunstenaars laten dikwijls de voorgrond domineren door een donkere baan van schaduw. De composities en ruwe behandeling van de architectuur is bij Van der Vucht in veel gevallen vergelijkbaar met die van Buesem. Dit wordt duidelijk wanneer we Van der Vuchts *Kerkinterieur met Figuren* [afb. 15] (hiervan is helaas geen kwalitatievere reproductie teruggevonden) met *Gotisch Kerkinterieur met Devotionele Handelingen* [cat.nr. 1] vergelijken. Wanneer we de weergave en het ontwerp van de graftomben vergelijken, mogen we haast aannemen dat Buesem en Van der Vucht zich op hetzelfde voorbeeld baseerden. Het enige verschil hierin is dat Van der Vucht deze tombes grootser en monumentaler neerzetten. De gelijkenissen doen vermoeden dat de twee op zijn minst op de hoogte van elkaars werk moeten zijn geweest. Het vroegst gesigneerde werk van Van der Vucht dateert uit 1627.⁵⁶ Maar waar moeten we de interieurtjes van Buesem op de historische tijdlijn plaatsen? Aangaande de datering, zijn louter de twee beschrijvingen van Hofstede de Groot en Bredius bekend. Daarnaast zijn er geen kerkinterieurs teruggevonden die lijken te zijn gebaseerd op bestaande kerkgebouwen, wat een geografische duiding zou kunnen mogelijk maken. In alle gevallen lijkt het kerkinterieur van Buesem te zijn gebaseerd op gefantaseerde architectuurstukken.

Buesem lijkt kortom bekend te zijn geweest met de werken van Vredeman de Vries, Van Bassen en Van der Vucht. In het volgende stuk ga ik aan de hand van de figuratie in op de vraag in welke periode Buesem zijn architectuurstukken mogelijk heeft vervaardigd. Ondanks het overgeleverde werk niet is gedateerd, kunnen immers de figuurtjes een belangrijke aanwijzing voor de periode van vervaardiging zijn.

3.2.3 Buesems kerkinterieurs: de toevoeging van figuren

Het toevoegen van Bijbelse of wereldse voorstellingen gaven het architectuurstuk een verhalend element.⁵⁷ Het is niet aannemelijk dat Buesem zelf zijn schilderijen met figuren stoffeerde. In de zeventiende-eeuwse architectuurschilderkunst was het namelijk gebruikelijk deze te laten invullen door andere daartoe gespecialiseerde schilders.⁵⁸ Inderdaad lijken de figuren later aan de compositie te zijn toegevoegd, blijkens de architectuur die onder hen doorschemert [cat. nr. 1]. De figuren in de kerken wandelen, zijn in gesprek, bidden of lijken gezegend

⁵⁴ Baisier 2016, pp. 107.

⁵⁵ Giltaj 1991, pp. 233-335.

⁵⁶ Giltaj 1991, pp. 233.

⁵⁷ Giltaj 1991, pp. 9.

⁵⁸ Haak 1984, pp. 15.

te worden door een dienstdoende priester. Wat opvalt zijn de kostuums van meerdere figuren in verschillende werken, die aan dezelfde ‘modetrend’ onderhevig lijken te zijn [cat.nrs. 1, 4, 5, 6, 10 en 11].

Het schilderij *Kerkinterieur met figuren, praalgraf en preekgestoelte* [cat.nr. 11], leent zich uitstekend voor een verdere beschouwing van deze kleurrijk uitgedoste figuren. Het schilderij is in staand formaat en betrekkelijk helder van toon, wat resulteert in een hoge maar nauwe ruimte. De oriëntatie op de flamboyante gotische architectuur doet opnieuw aan Van Bassen denken. In geringe mate lijkt er zelfs een waarneembare vooruitgang in de manier waarop de ruimte te ontdekken ten opzichte van de eerste zeven kerkinterieurs. Verspreid door de kerk lopen enkele figuren. De personages dragen een wambuis, een ruimvallende poffende kuitbroek en een kort schoudermantel. Op het hoofd dragen ze een brede gevederde hoed. Deze kledingstijl was typerend halverwege de jaren 1620 en de jaren 1630 in de Noordelijke Nederlanden.⁵⁹ In de tijd van de Cavaliers had de kleding iets krijgshaftigs, zoals duidelijk te zien is bij de figuur rechts op de voorgrond rustend op een bankje met in de zij een rapier. Het schoeisel bestond vaak uit wijd uiteenlopende laarzen of, zoals op meerdere schilderijen van Buesem, schoenen versierd met rozetten van lint, kant en lovertjes.⁶⁰ De uiterlijke kenmerken van de figuren maken het aannemelijk dat een aanzienlijk aantal van Buesems kerkinterieurs in deze periode omstreeks 1630 geschilderd moet zijn. Voor een nadere identificering van de stoffageschilder(s) kan gezocht worden in de omgeving van Anthonie Palamedesz. (ca. 1602-1673) [afb. 16]. Palamedesz. was vanaf de jaren 1620 werkzaam in Delft voor Van Bassen,⁶¹ alvorens hij zich in Amsterdam vestigde.⁶² Naast een meer wereldlijke invulling van personages werden devotielementen als de priesters en altaars dikwijls toegevoegd, wat uitnodigt tot een nadere iconografische en functionele toelichting van Buesems werk.

3.2.4 Buesems kerkinterieurs: een iconografische duiding

De verschillen in inrichting maken duidelijk dat we te maken hebben met zowel protestantse als katholieke kerken. De aankleding van meerdere kerken maken deze namelijk geschikt voor de uitvoering van een katholieke eredienst, door de aanwezigheid van onder ander memorietafels, altaren en heilig waterreservoirs [cat.nrs. 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10 en 11]. De protestantse kerken laten zich op hun beurt karakteriseren door een doorgaans sobere inrichting, ontdaan van de ‘pracht en praal’ [cat.nrs. 1, 3 en 4]. Ondanks dat de huidige stand van wetenschap niet eensgezind is over het antwoord op de vraag welke functie deze kerkinterieurtes voor de zeventiende-eeuwer hadden, kunnen wij hier het een en ander over zeggen.⁶³ Mogelijk hadden de schilderijen namelijk verschillende functies tegelijkertijd.⁶⁴

Een mogelijke functie van de schilderijen was het uitdragen van de eigenaar zijn gedachte over het christelijke geloof.⁶⁵ Daarmee hangt samen dat stukken een meer stichtelijke functie hadden. De afgebeelde figuren lijken verschillende standen van de samenleving voor te stellen. De burgerij, boeren, rijken, bedelaars en geestelijken,

⁵⁹ Laver 1980, pp. 107.

⁶⁰ Pietsch en Jolly (red.) 2012, pp. 158-163.

⁶¹ Giltaj 1991, pp. 87.

⁶² RKDartists&, nr. 61543.

⁶³ Rub Ruurs benadrukt dat de specifieke functie van het kerkinterieur in sommige gevallen zeer evident was, maar in de meeste gevallen ontbreekt die duidelijkheid; Giltaj 1991, pp. 43.

⁶⁴ Giltaj 1991, pp. 45.

⁶⁵ Giltaj 1991, pp. 47.

zijn onder een collectief geloof en één dak verenigd. Tegen deze achtergrond kunnen we kerkinterieurs interpreteren als een afschildering van rijke burgers die hun naastenliefde of goedheid toonden. Geld geven aan de armen was namelijk gelijk aan een offer brengen.⁶⁶ Deze devotionele functie gaat een stap verder als we aannemen dat deze iconografie religieuze gevoelens wil aanwakkeren.⁶⁷ De meerderheid van de zeventiende-eeuwers die een perspectief in de verzameling hadden, waren welvarend en behoorden tot een groep met hoog maatschappelijk aanzien.⁶⁸

Naast stichtelijke functies kan de meer algemene artistieke hoogachting van het architectuurstuk worden opgevoerd.⁶⁹ Het latere toegevoegde verhalende element moet als ondergeschikt aan de uitbeelding van architectuur als thema worden beschouwd.⁷⁰ Het feit dat deze werken in de zeventiende eeuw doorgaans werden aangeduid als ‘perspectieve’ zegt ons iets over het doel en de functie. Hierbij stond het weergeven van een erudiet en geconstrueerde complexe methodiek centraal, dit zorgde voor een verrassend driedimensionaal effect.⁷¹ Op basis van een steekproef van Amsterdamse boedelinventarissen stelde Montias (1991) vast dat de prijs van een perspectief tussen 1630-1669 gemiddeld 26,1 gulden bedroeg.⁷² De Amsterdamse herbergier Joost Joosten (data onbekend) huurde in 1645 een woning ‘*In de Nes daer Hamburch uijthangt*’ en liet wegens een uitstaande schuld een akte opmaken.⁷³ Deze uitbater had meerdere schilderijen van Buesem in het bezit, waarvan één werd omschreven als: ‘*een andere schilderije wesende een tempel daer in een priester voort outaer staet gedaen van Jan Besem met ebben lijsten geestimeert op f 25*’. De beknopte omschrijving komt overeen met de kerkinterieurs van Buesem. De waardering voor dit werk van Buesem moet aanzienlijk zijn geweest. De taxatiewaarden van 25 gulden is een significant bedrag wanneer we nagaan dat het dagloon van een geschoolde arbeider rond een gulden lag.⁷⁴ Sporadisch fungeerden herbergen tevens als een plek waar schilderijen te koop werden aangeboden.⁷⁵ Of deze functie opging voor drinketablisement Hamburch valt niet op te maken uit de akte.

Er kan kortom gesteld worden dat Buesem voor zijn architectuurstukken naar de composities van Vredeman de Vries keek. Buesem was weinig inventief, maar varieerde op een vast schema en zocht aansluiting bij de kerkstukken van Van Bassen. Zijn figuren zijn waarschijnlijk door andere kunstenaars aangebracht. De kerkinterieurs dateren circa 1625-1635 en zijn sterk georiënteerd op Delft, waar hij waarschijnlijk het werk van Van der Vucht heeft gezien. We zagen al dat hij in die stad een goede vriend had, wat suggereert dat hij daar enige tijd geweest kan zijn. Degene die Buesems kerkinterieurs afnamen waren zowel katholiek als protestants.

In *Oud Holland* (1908) merkte Bredius het volgende over Buesems werk op: “*Men kan haast niet begrijpen, dat deze beide schilderijen door dezelfde hand gepenseeld zijn.*”⁷⁶ Waarin de kunsthistoricus refereerde aan “*het inwendige eener gotische kerk met jaartal 1627*”, hetgeen reeds aanbod is gekomen. Anderzijds wees de kunsthistoricus op het schilderij *Kaartende Boeren* [cat.nr. 12]. Beide geschilderd door Buesem. Het laatst genoemde schilderij en vele andere ‘boeregeselschapjes’, komen in de volgende paragraaf aanbod.

⁶⁶ Baisier (e.a.) 2016, pp. 30.

⁶⁷ Giltaj 1991, pp. 47.

⁶⁸ Giltaj 1991, pp. 25.

⁶⁹ Giltaj 1991, pp. 50.

⁷⁰ Giltaj 1991, pp. 9.

⁷¹ Giltaj 1991, pp. 15.

⁷² Giltaj 1991, pp. 28.

⁷³ Montias/Frick Database, ivn.nr. 505.0014.

⁷⁴ Bok en Gosselink (red.) 2008, pp. 61.

⁷⁵ Montias 2004, pp. 77.

⁷⁶ Bredius 1908, pp. 91-92.

3.3 Buesem als schilder van “*boeregeselschappes*”

Naar de reden waarom Buesem waarschijnlijk eerst kerkstukken schilderde en zich vervolgens op het boerengenre stortte, blijven we vooralsnog gissen. Dat Buesem rond 1630 in het atelier van Quast opdook, zou kunnen duiden op de slecht lopende zaken van de kunstenaars huidige werk. Om het hoofd boven water te houden, was de kunstenaar wellicht genoodzaakt om zijn diensten tevens aan een andere schilder te verlenen. Er zit enige overlap in Buesems onderwerpkeuze, aangezien hij waarschijnlijk tijdens zijn verblijf bij Quast eveneens schilder van kerkinterieurs was. In de volgende paragraaf laat ik zien dat Buesem binnen de boerenthematiek in beginsel voorbeeld nam aan het werk van Quast, waarin tevens een belangrijke rol is weggelegd voor het werk van Adriaen Brouwer. Centraal staat de beeldcultuur waaruit Buesems penseelvruchten zijn ontsproten. Verder kijken we naar mogelijke andere kunstenaars waar Buesem voorbeeld aan nam.

3.3.2 Buesems vroege boerenvoorstellingen: Adriaen Brouwer, Pieter Quast en Adriaen van Ostade

In het schilderij *Kaartende Boeren* [cat.nr. 12] situeert een groep figuren rondom een eenvoudig tafeltje in een karig herberginterieur. De figuur rechts zit ‘en profile’ naar achter geleund op zijn kruk. Met openstaande mond wijst de karikatuurachtige kaartspeler met zijn ene hand naar de waaier van kaarten in de andere. De kluchtig neergezette boer met hoed ver over het hoofd getrokken, rechts van hem, legt op zijn beurt zijn kaarthand open op tafel. Een derde personage zit met de rug naar ons toe, leunend met zijn rechterarm op het krukje daarnaast. De staande figuur links, slaat de gebeurtenis gaarde. Onder zijn arm duikt een schreeuwend kindje op die onze kant uitkijkt. De compositie wordt midden-boven gesloten door de vrolijke noot van een fluitspeler. Rechts op de achtergrond zien we nog net een wellustig stelletje richting de deuropening lopen, die wellicht op weg zijn naar de dichtstbijzijnde hooiberg. In een vergelijkbaar schilderij, *Een Vermakelijk Boeregezelschap* [cat.nr. 13] spat de kluchtigheid eveneens van het paneel. In een kaal interieur is de schikking van de protagonisten diagonaal opgebouwd. Links op de achtergrond zien we een boerin met een kindje over haar schoot liggen. De kleine drammer lijkt met zijn hand te reiken naar een kruik die voor het grijpen ligt. De centrale voortelling wordt gedomineerd door een groep clowneske figuren die aan de tafel plaats hebben genomen. De één rookt een pijpje, de ander inspecteert de bodem van zijn kan. Een derde figuur zit onderuitgezakt op een ton en doet een poging een lied te zingen onder begeleiding van de fluitist achter hem. Uit de schaduw doemt (opnieuw) het gelaat van een klein brullend figuurtje op. De dansende ietwat onhandig neergezette figuur rechts, wordt ondertussen bij zijn kruis gegrepen terwijl hij triomfantelijk onze kant uitkijkt.

De uitwerking van Quast op de vroege boerenvoorstellingen van Buesem is ontegenzeggelijk aanwezig. De krappe compositie van figuren, ruwe en rauwe penseelbehandeling en primitieve boerse types zijn in veel gevallen in enige overeenstemming. De vergelijkbare opbouw komt met name tot uitdrukking wanneer wij *Kaartende Boeren* van Buesem naast *Kaartspelers* [afb. 17] van Quast bezien. We zien een vergelijkbare schikking van een groep figuren rondom een tafel. Buesem zette de kaartspeler rechts tevens ‘en profiel’ neer, maar veranderde de blikrichting van de boer met openstaande mond, naast hem. De personage die bij Quast een biertje leeggooit over zijn drinkebroer is bij Buesem vervangen door een fluitist en iets naar rechts geplaatst, hetgeen de compositie sluitend maakt. Buesem heeft de compositie verder verlevendigd door de toevoeging van de staande roker. De

penseelbehandeling lijkt op het eerste gezicht krachtig en vettig, verwant aan de techniek van Quast.⁷⁷ Quast was zo'n vijf jaar jonger dan Buesem. Hij wordt doorgaans gezien als een kleine meester met een omvangrijk oeuvre. Voor zover bekend was Quast als schilder actief in Amsterdam met een onderbreking tussen circa 1634-1641, waarin hij staat ingeschreven in het Sint-Lucasgilde van Den Haag.⁷⁸

In de Noordelijke Nederlanden was, met name in Amsterdam, het boerengenrestuk vanaf de late zestiende eeuw aanwezig.⁷⁹ De ontwikkeling van het genretafereel is terug te voeren tot in de late middeleeuwen, waarbij Pieter Bruegel de Oude (1525-1569) over het algemeen als 'stamvader' geldt.⁸⁰ Onder andere door wijdverspreide prentenreeksen en kunstenaars als David Vinckboons (1576-1632), was het 'Bruegelidoom' een vertrouwde beeldtraditie geworden.⁸¹ De eveneens uit de Zuidelijke Nederlanden afkomstige Adriaen Brouwer kan opgevoerd worden als Bruegels meest toongevende zeventiende-eeuwse opvolger.⁸² Daarnaast introduceerde Brouwer een aantal vernieuwingen, zoals de weergave van rauw realisme en een ogenschijnlijke vlotte penseelbehandeling. Brouwer verbleef circa 1625 tot 1630 in de Noordelijke Nederlanden, met name in Haarlem waar hij onder toezicht van Frans Hals (1582-1666) werkzaam was.⁸³ Door onder andere de veelvuldige aanwezigheid van Brouwers werk in verscheidene Amsterdamse boedels uit deze periode, is het aannemelijk dat de kunstenaar naast Haarlem enige tijd in de Amstelstad heeft gewoond.⁸⁴ In deze periode is Buesem wellicht in aanraking gekomen met het werk van Brouwer.

Waar het schilderij *Kaartspelers* van Quast wellicht als voorbeeld heeft gediend voor de *Kaartende Boeren* van Buesem, is de uitwerking van Brouwer op zijn beurt waarneembaar in het werk van Quast. Het schilderij *Herberginterieur* [afb. 18] van Brouwer maakt deze navolging duidelijk.⁸⁵ De brakende figuur links, het gapende personage te midden, de 'en profile' neergezette boer, en de schikking binnen de compositie zijn terug te voeren tot Brouwer.⁸⁶ De motieven en ideeën die Quast van Brouwer adopteerde is een interessant maar op zichzelf staand onderzoek. Voor mijn onderzoek is het van belang om inzichtelijk te maken dat Buesem, ofwel via het werk van Quast ofwel direct, toegang had tot werk van Brouwer. De schilderijen van Brouwer uit zijn Hollandse periode hebben een zekere ontwikkeling doorgemaakt, wat duidelijk wordt wanneer we twee schilderijen van de meester onder de loep nemen. Vervolgens worden deze kenmerken vergeleken met het werk van Buesem.

Brouwers schilderij *Feestvierende Boeren* [afb. 19] uit circa 1625 is een vroeg voorbeeld uit diens oeuvre. Schilderijen uit deze periode worden gekenmerkt door een aanzienlijk aantal personages binnen de compositie. De figuren zijn krachtig neergezet, door licht en helder kleurgebruik.⁸⁷ Doorgaans hebben de koppen karikaturale gelaatstrekken, te herkennen aan de overtrokken weergave van kin en neus. Geleidelijk aan reduceerde de kunstenaar het aantal figuren, met veel aandacht voor de creatie van harmonieuze composities.⁸⁸ Daarbij

⁷⁷ Bredius 1902, pp. 66.

⁷⁸ RKDartists&, nr. 65212.

⁷⁹ Haak 1984, pp. 237-238.

⁸⁰ De Gendt en Bals (red.) 2006, pp. 21.

⁸¹ De vorming van deze beeldcultuur kent een lange en uitgebreide geschiedenis. Bij het iconografische aspect wordt hier nog nader bij stilgestaan.

⁸² De Gendt en Bals (red.) 2006, pp. 21.

⁸³ Knuttel 1962, pp. 79-82.

⁸⁴ Lichtert (red.) 2018, pp. 49.

⁸⁵ Tummers (e.a.) 2017, pp. 101-102.

⁸⁶ Tummers (e.a.) 2017, pp. 101-102.

⁸⁷ Lichtert (red.) 2018, pp. 21.

⁸⁸ Lichtert (red.) 2018, pp. 21.

veranderde ook het palet, door het gebruik van een meer gedempt spectrum aan kleur door met name gebruik te maken van bruinen en grijzen. Daarbij komt kijken dat de lichtbehandeling sterker werd qua contrast en het dominante lokaalkleurgebruik afnam.⁸⁹ Brouwer was innovatief door de ogenschijnlijke ruige realiteit in weergave en een schijnbaar vlotte penseelbenadering.⁹⁰ Mettertijd kregen de figuren van Brouwer meer individualiserende en natuurgetrouwe gelaatstrekken.⁹¹

Buesem lijkt toegang te hebben gehad tot de werken van Brouwer. Met *Een Vermakelijk Boerengezelschap* [cat.nr. 13] als uitgangspunt, ontdekken we meerdere op Brouwer gebaseerde beeldmotieven. Zo is Buesems onderuitgezakte zingende boer ontleent aan *De Roker* [afb. 20] van Brouwer. Buesem koos voor zijn figuur dezelfde houding en een vergelijkbaar kloffie met hoofddekseel. Enig verschil zit hem in het meer frontale aanzicht en functie van de figuur, namelijk zingend in plaats van rokend. De schreeuwende kinderkopjes die opduiken in het werk van Buesem zijn een typisch Brouwerelement. Op *Feestvierende boeren* [afb. 19] zien we namelijk achter de rode hoed van de boer in de halfopen bierton een gelijksoortig beeldelement. Buesem liet dit type herhaaldelijk terugkomen in zijn composities [cat.nrs. 12, 13, 17 en 19]. Het waren niet alleen de beeldelementen die Buesem ontleende aan Brouwer. De kunstenaar is nam tevens Brouwers coloriet en penseelbehandeling als voorbeeld. Dit leg ik uit aan de hand van het volgende schilderij.

In de sobere ruimte van *Boeren in een interieur* [cat.nr. 15] domineren drie figuren de scène. De voorstelling is vrij egaal belicht, zonder sterke licht-donker contrasten, wat aansluit bij het vroege werk van Brouwer.⁹² De toon van de warme geelachtige bruine ondergrond komt terug in het inkarnaat van de roker, die wat onhandig op de kruk is neergezet en ons bedwelmend aankijkt. De figuur is opgebouwd uit roze, citroengeel en witte pigmenten. Dit lokale kleurgebruik komt de ruimtewerking ten goede, omdat deze fellere kleuren afsteken tegen de donkere bruinen van de twee figuren aan weerszijde en die op hun beurt tegen de achtergrond worden afgezet, wat zeer Brouwer achtig genoemd mag worden.⁹³ Daarnaast is in navolging van Brouwer de voorstelling verlevendigd met verscheidene attributen. Links op de grond staat wat Hollands roodgebakken aardewerk. Buesem heeft het silhouet van de objecten extra benadrukt met wit hoogsel. Niet geheel onverdienstelijk heeft de kunstenaar het glimlicht van de omgevallen kan en de pot weten te treffen. Voor het schilderij *Boerenmaaltijd* [cat.nr. 14] uit de collectie van het Rijksmuseum in Amsterdam koos Buesem voor een vergelijkbaar interieur en nagenoeg identieke protagonisten. We vallen binnen in een scène waarbij een boerin met drie kinderen aan een tafel zitten. Zij blaast op een lepel in haar hand. Links is (wederom) een haardvuurtje te zien. De warme bruinen en grijzen, op de licht doorschemerende ondergrond, zorgen voor een tonale eenheid binnen gehele voorstelling. Het enige coloriet wat afsteekt is de mosgroene kleding en rozerode hoofddekseel van het schreeuwende kleintje aan de kopse kant van de tafel. Buesem sluit aan bij een bredere artistieke ontwikkeling. In deze periode waren er namelijk veel kunstenaars die met een meer monochroom palet werkten, waardoor er sneller en goedkoper geproduceerd kon worden.⁹⁴ De kleding en gezichten zijn weinig uitgewerkt, waardoor het hard overkomt en er weinig emotie valt te bespeuren op de gezichten. De penseelvoering doet aan Quast denken, maar het is minder vettig en dik

⁸⁹ Knuttel 1962, pp. 67.

⁹⁰ Tummers (e.a.) 2017, pp. 102.

⁹¹ Lichtert (red.) 2018, pp. 21.

⁹² Knuttel 1962, pp. 67.

⁹³ Lichtert (red.) 2018, pp. 29.

⁹⁴ Knuttel 1962, pp. 67.

opgewerkt. Buesem lijkt hiermee te balanceren tussen de meer losse techniek van Brouwer en het krachtige vette van Quast.

Rond 1631 vestigt Brouwer zich in Antwerpen waar zijn figuren steeds meer individualiserend en portretachtig zullen worden. In deze periode deed Buesem zijn intrek in de Amsterdamse werkplaats van Quast. Een goed voorbeeld van Quast zijn penseelvruchten is *Een kwakzalver aan het werk in een schuur* [afb. 21] uit circa 1635, het moment dat Buesem zo'n vijf jaar werkzaam moet zijn geweest in diens atelier. De boerse types zijn uitgevoerd met de herkenbare dikke rode neuzen en karikaturale koppen. Quast gebruikte sterke lokale kleuren van blauw en geel op een warm bruine achtergrond. De figuren van Quast zitten betrekkelijk dikker in de verf dan die van Buesem, Wel zien we in veel van Buesems genrestukken de knoestige neuzen van de figuren met het hoofddekseel ver over de gezichten getrokken, wat het kluchtige gehalte van de personages kracht bijzet. Dergelijke kenmerken zijn vooral bekend uit het vroege werk van Brouwer. Quast nam deze stijl over, Buesem op zijn beurt maakte deze kenmerken evenzeer eigen. Meer nog dan Quast zetten Buesem vaak corpulente figuren neer, met de hoofddekseel ver over het hoofd en een knoestige neus. Zo is bijvoorbeeld de corpulente boerin met wijde kap op het hoofd een geliefd en terugkerend type van Buesem [cat.nrs. 14, 15, 16, 19 en 21]. De aangedikte uitdrukkingen in de karikaturen van Quast hebben duidelijk voor Buesem als voorbeeld gediend. Als we de koppen van Buesem in het algemeen evenwel beschouwen, zien dat hij enigszins de fysionomie van Quast mist. De expressie van emoties komt bij Quast beter van het penseel, maar blijft ontegenzeggelijk het meest virtuoos in het werk van Adriaen Brouwer. De reden voor het repeterende gebruik van deze stereotypen zou volgens John Montias (1990) wellicht ten grondslag liggen aan een economisch motief. Kunstenaars die niet buitengewoon getalenteerd waren konden op het reeds bestaande product, in dit geval Brouwer, een eigen differentiatie aanbrenge⁹⁵. Een variatie op een succesvol gebleken stijl of een duidelijk herkenbare eigen variant hierop, kon namelijk voor een niche op de kunstmarkt zorgen.

In navolging van Brouwer staat het vroege werk Adriaen van Ostade in ook verband met een aantal boerenvoorstellingen van Buesem. In *Drinkende Figuren en Huilende Kinderen* [afb. 33] is een groep haveloze figuren in een armoedig interieur geplaatst. Het gebruik van blauw en roze steekt af tegen de warmbruine tonaliteit van de ruimte, wat zeer Brouwer-achtig genoemd kan worden. Het verschil ten opzichte van Brouwer zit hem in de meer verfijnde toets waarmee Ostade zijn doorgaans kleinere figuren heeft opgebouwd. Daarnaast besteed Ostade meer aandacht aan de gedetailleerdere weergave van de ruimtes, waarin de protagonisten zijn geplaatst.⁹⁶ Op vrij eenvoudige wijze weet Ostade een overtuigende dieptewerking tot stand te brengen, door het nadrukkelijke repoussoir links onder. De scherpe lichtbron die daarachter vandaan komt zorgt voor een sterk licht-donkercontrast.

Het schilderij *Boerenherberg* [cat.nr. 16] is in zekere mate gebaseerd op het vroege werk van Ostade. Het gebruik van heldere kleuraccenten tegen het bruin-oker, het silhouet van de openhaard links onder en de aandacht die is besteed aan de weergave van de ruimte waarin de figuren zorgvuldig achterelkaar zijn geplaatst, doen enerzijds aan Ostade denken. Anderzijds heeft de kunstenaar gekozen voor zijn karikaturale gedrongen protagonisten, hetgeen meer naar Quast nijgt. Buesem lijkt met dit werk tussen Quast en Ostade in te staan. Quast bouwde, in

⁹⁵ Montias 1990, pp. 51.

⁹⁶ Warkins (e.a.) 1984, pp. 283.

navolging van Adriaen Brouwer, zijn kluchtthematiek om zijn karikatuur figuren heen en benadrukt hier de rauwheid. Ostade daarentegen, stelt de ruimtelijke omgeving centraal, waarin de figuren situeren.⁹⁷ Beide meesters bereikten hiermee op eigenwijze het beoogde satirische effect. In paragraaf '3.3.4' worden de uit Haarlem afkomstige motieven, ideeën en technieken die Buesem verwerkte, nader toegelicht.

Duidelijk is dat Buesem zich waarschijnlijk na zijn verblijf bij Quast tot 1635 niet meer heeft bezighouden met het schilderen van kerkinterieurtes. Op het gebied van het boerengenre lijkt Buesems stijl aansluiting te zoeken bij dat van Pieter Quast, hetgeen hij oppikte in diens atelier. De kunstgreep van Adriaen Brouwer op de reeds bestaande beeldtraditie moet, in onder andere Amsterdam, een bepaald koperspubliek hebben aangetrokken.⁹⁸ Naast Buesem en Quast waren er vele andere kunstenaars die zich op deze nieuwe ontwikkelingen toelegde. Dit roept vragen op over de groep die aan deze vraagzijde van de contemporaine kunstmarkt stonden en wat deze afnemers specifiek aansprak in dergelijke schilderijen. Deze vraag wordt in het volgende stuk behandeld.

3.3.3 Buesems boerenvoorstellingen: een iconografische duiding

De figuren die Buesems kroeg- en herbergscènes bevolken behoorden voornamelijk tot de onderlaag van de samenleving. Schilderijen met deze verwerpelijke platvloerse types genoten grote populariteit onder het nieuwe stedelijke afnemers.⁹⁹ Door uitbeelden van het verwerpelijke en ondeugdelijke, deed de kunstenaar een appèl op het goede gedrag van de aanschouwers.¹⁰⁰ Allicht waren het de stedelingen die middels voorstellingen van vechtende, kaartende, drinkende boeren hun vooroordelen en hovaardij konden projecteren op deze groep.¹⁰¹ Deze beeldtraditie, die vanaf de late middeleeuwen opkwam, excelleert in het werk van Bruegel en later bij Brouwer en vele navolgers. In deze scènes vol onbeschaafde handelingen kan gezocht worden naar een moraliserende ondertoon. De betekenis van de schilderijen is echter niet altijd eenduidig, daarom dient hier voorzichtig mee worden omgesprongen.¹⁰² De discussie over de emblematische interpretatie van genrestukken, dat op het hoogste academische niveau gevoerd wordt, is een voortdurend debat. Zo zou er bijvoorbeeld niet altijd naar een stichtelijke functie achter elk genreschilderij gezocht moeten worden.¹⁰³ Wat mij brengt op het tweede belangrijke element dat behandeld gaat worden, de kluchtigheid die Buesem wist te vangen in zijn boerensatires. Naast de meer moraliserende gehalte van de genreschilderijen, kijken we naar de grappige en humoristische lading die in sommige van Buesems werken prominent aanwezig is. Het volgende stuk toont aan dat Buesems boerengezelschapjes ten dele aansluit bij de emblemataliteratuur, een populaire tak binnen de zeventiende-eeuwse literatuur.

In navolging van Brouwer en Quast koos Buesem af en toe thema's als de vijf zintuigen en een aantal van de hoofdzonden, zoals: Luiheid (Acedia) [afb. 50], Onmatigheid (Gula) [afb. 51] en Onkuisheid (Luxuria) [afb. 52]. Dit waren geliefde onderwerpen in de Hollandse zeventiende eeuw en waren derhalve een lucratieve business voor

⁹⁷ Tummers (e.a.) 2017, pp. 101.

⁹⁸ Lichtert (red.) 2018, pp. 138.

⁹⁹ De Gendt en Bals (red.) 2006, pp. 20.

¹⁰⁰ Bok en Gosselink (red.) 2008, pp. 86.

¹⁰¹ De Jongh en Luijten 1997, pp. 315.

¹⁰² Gaba-Van Dongen en Hecht (red.) 2004, pp. 20.

¹⁰³ Gaba-Van Dongen en Hecht (red.) 2004, pp. 29.

Buesem.¹⁰⁴ De doorgaans makkelijk herkenbare allegorieën van; Gehoor, Gezicht, Gevoel, Smaak en Reuk, zijn regelmatig aanwezig. Het samengaan van de kluchtthematiek en de toespelings op de beeldtraditie van de vijf zintuigen zien we goed terug in *Een Vermakelijk Boerengezelschap* [cat.nr. 13]. Aan de hand van een prentenreeks van Quast, zien we tevens waar Buesem zijn figuurtypen op gebaseerd heeft. Het was met name de prentkunst, waarin deze beeldtraditie wijdverspreid raakte en grote aftrek vond onder de zeventiende-eeuwse bevolking. De iconografie van de genreschilderijen en de genreprentkunst zijn dan ook nauw met elkaar verbonden.¹⁰⁵

In de achtergrond zien we een klein kind die over de schoot van zijn moeder ligt, waarvan het achterwerk een schoonmaakbeurt ondergaat met een witte doek. Deze verbeelding is een zinnebeeld op het Reuk zintuig [afb. 22].¹⁰⁶ De figuur die links aan tafel die de bodem van zijn kruik inspecteert symboliseert het Gezicht [afb. 23].¹⁰⁷ De roker tegenover hem staat binnen deze context voor het zintuig Smaak [afb. 24], tevens een geliefd personage van Brouwer.¹⁰⁸ In het verlengde hiervan kunnen het muziek makende duo interpreteren als het Gehoor [afb. 25].¹⁰⁹ Rest ons alleen nog het zintuig Gevoel. Deze vinden we terug in het hitsig dansende stelletje rechts. Liefdes paartjes stonden namelijk dikwijls voor het tast zintuig.¹¹⁰ Binnen de prentenreeks heeft Quast echter gekozen voor een vrouw die haar handen warmt aan een vuur [afb. 26], een motief dat Buesem overnam in een ander schilderij als zinnebeeld van het Gevoel [cat.nr. 15]. De afzonderlijke figuren zijn samen te duiden als een allegorie op de zintuigen. In tal van Buesems boerengezelschapjes kunnen wij deze beeldgrappen herkennen, waarmee de kunstenaar aansloot bij de bestaande beeldtradities.¹¹¹ De poëzie, literatuur en prentbijschriften lagen vaak ten grondslag bij de prent- en schilderkunst.¹¹² De volgende alinea's getuigen van de relatie tussen de woord- en beeldcultuur.

Een type dat Buesem herhaaldelijk liet terugkomen was de consumptie van tabak [cat.nrs. 12, 13, 15, 17, 21, 24, 27, 28 en 31], een door Brouwer geïntroduceerd thema.¹¹³ Aan het begin van de zeventiende eeuw was het roken van tabak een betrekkelijk nieuw fenomeen. Roken ontlokte verschillende reacties. Enerzijds zijn het de geneeskrachtige en medicinale eigenschappen dat aan roken werd toegedicht. Anderzijds waren de schadelijke en bedwelmende effecten van roken zeer afkeuringswaardig.¹¹⁴ De tabaksrokers van Buesem zijn in verband te brengen met verschillende betekenissen. Zoals reeds vermeld worden rokers als zinnebeeld gebruikt voor de verbeelding van de zintuigen Reuk of Smaak.¹¹⁵ Naast de toespelings op de zintuiglijkheid, zijn de toespelings op diverse hoofdzonden dominante thematiek in het boerengenre van Buesem. Als we de rokers in dit moraliserende perspectief plaatsen, verwijzen deze naar de hoofdzoden Vadsigheid (Acedia), Onmatigheid of Gulzigheid (Gula).¹¹⁶ Een embleem uit de *Sinnepoppen* (1614) van prentkunstenaar en uitgever Claes Jansz. Visscher (1587 - 1652) geeft een rokend figuur weer, bijgestaan met het motto: “*Veeltijds wat nieuws, seldom wat goeds*” [afb. 27].

¹⁰⁴ Bok en Gosselink (red.) 2008, pp. 86.

¹⁰⁵ De Jongh en Luijten 1997, pp. 26.

¹⁰⁶ Lichtert (red.) 2018, pp. 168.

¹⁰⁷ Welu 1979, pp. 91.

¹⁰⁸ Lichtert (red.) 2018, pp. 170.

¹⁰⁹ Lichtert (red.) 2018, pp. 172.

¹¹⁰ Welu 1979, pp. 91.

¹¹¹ De Jongh en Luijten 1997, pp. 241-245.

¹¹² Bok en Gosselink (red.) 2008, pp. 86.

¹¹³ Lichtert (red.) 2018, pp. 69.

¹¹⁴ Welu 1979, pp. 164.

¹¹⁵ Lichtert (red.) 2018, pp. 132.

¹¹⁶ Lichtert (red.) 2018, pp. 170.

Hierin toont Visser de breed gedragen aversie jegens het ‘pijplurken’.¹¹⁷ Het was met name de sociale onderlaag die over het algemeen, en ook bij Buesem, in verband stonden met de ondeugdelijke, nutteloze, genotzuchtige bezigheden van het roken.¹¹⁸ Dat Buesems kameraad (en peetvader van zijn dochter Marijke) Jan Spanjaert in deze periode te Delft het tabakswaar als handelaar aan de man bracht, lijkt binnen deze context een vermakelijk gegeven, omdat het licht schijnt op de omgeving en netwerk van onze Amsterdamse schilder.

Het samengaan van roken en drinken moet al in de zeventiende eeuw erkend zijn. In de genrekunst bestond er een nauw iconografisch verband tussen de tabakzuigers en uitbundig alcohol gebruik. Hierbij gaan de negatieve connotaties aangaande roken evengoed op voor het (overmatige) drankgebruik.¹¹⁹ Vanaf de zestiende eeuw kwam drankzucht als thema binnen de Nederlandse schilderkunst in zwang.¹²⁰ In tal van Buesems boeregezelschapjes zijn figuren met kannen en kruiken weergegeven als personificatie van de Gula. Dit kan leiden tot andere hoofdzonden, zoals Wellust of Onkuisheid (Luxuria).¹²¹ Deze materiële gebruiksvoorwerpen zijn doorgaans buitenproportioneel groot weergegeven, als bij wijze van een uitroepeten.¹²² Verder is geheel binnen deze beeldtraditie in een enkel geval door Buesem een slapende personage toegevoegd [cat.nrs. 16 en 31]. Dit vertegenwoordigt de Luiheid (Desidia) ten gevolge van overmatig drankgebruik.¹²³ Op het schilderij *Kaartende en Drinkende boeren* [cat.nr. 20] valt nog een ander zinnespel te ontdekken. Op de zijkant van de tafel waaraan de kluchtige figuren een kaartje leggen, zien we een aantal witte strepen opgetekend. Deze krijtstrepen staan voor het aantal verteringen.¹²⁴ Het is een toespeling op de verkwisting.¹²⁵ Gezien het aantal strepen, hebben de drinkebroers al een aanzienlijke hoeveelheid drank geconsumeerd.

Voor zover ons bekend is, zijn er twee schilderijen van Buesem overgeleverd waarbij een groep boertige figuren een kaartspel spelen [cat.nrs. 12 en 20]. Kaartspelen was synoniem aan valsspelen, een duivels spel waarmee iemand al zijn bezittingen kon verbrassen. Als aansporing tot deugdelijkheid was het kaartspel een geliefd thema in de Hollandse genreschilderkunst.¹²⁶ De uitbeelding van kaartspellen en gokken als aansporing tot een deugdzaam leven waren geen nieuw fenomeen in de zeventiende eeuw. Vanaf de middeleeuwen verwierp (een deel van) de bevolking dergelijk vermaak.¹²⁷ Men zou zijn tijd verluimelen met het gokken. Op een gravure uit 1549 naar ontwerp van Heinrich Aldegrever (1502-1538) staat een vrouw met een kaartspel en triktrabord in de handen [afb. 28]. Zij stelt de personificatie van de ondeugd Laksheid (Socordia) voor, wat gelijk is aan de Desidia (dwaasheid en traagheid).¹²⁸ Als wij het kaartspelen in combinatie met roken en drinken zien, is de moraliserende duiding helemaal rond.¹²⁹ In enkele schilderijen heeft Buesem de verwerpelijke van het kaartspel niet als hoofdthema, maar als zinnebeeldig accent toegevoegd door de op de grond liggende kaarten [cat.nrs. 13, 16, 21, 22, 31, 50, 51, 53 en 54]. Ook in de eigentijdse literatuur vinden wij tal van zinspreuken die geen goed woord overhebben voor het kaartje leggen. De dubbelzinnigheid in een zegswijzen van de Amsterdamse kluchtschrijver

¹¹⁷ De Jongh en Lijten 1997, pp. 360.

¹¹⁸ De Jongh en Lijten 1997, pp. 359.

¹¹⁹ Warkins (e.a.) 1984, pp. 164.

¹²⁰ Lichtert (red.) 2018, pp. 160.

¹²¹ Lichtert (red.) 2018, pp. 69.

¹²² Gaba-Van Dongen en Hecht (red.) 2004, pp. 102.

¹²³ Gaba-Van Dongen en Hecht (red.) 2004, pp. 100.

¹²⁴ De Jongh en Lijten 1997, pp. 315.

¹²⁵ Gaba-Van Dongen en Hecht (red.) 2004, pp. 102.

¹²⁶ De Jongh en Lijten 1997, pp. 213.

¹²⁷ Gaba-Van Dongen en Hecht (red.) 2004, pp. 109.

¹²⁸ Gaba-Van Dongen en Hecht (red.) 2004, pp. 104.

¹²⁹ Lichtert (red.) 2018, pp. 160.

Mattheus Tegnagel (1613-1652); “kaart, kous en kan, maakt menig man arm”,¹³⁰ sluit voortreffelijk aan bij Bueseems *Kaartspelende Boeren* [cat.nr. 12]. Waarin een groep boeren zit te drinken, kaarten en een innig stelletje in de achtergrond de taveerne verlaat.

Een ander thema dat Buesem herhaaldelijk liet terugkomen zijn de dansende boeren [cat.nrs. 13, 23, 26, 29, 37]. Buesem kon voor zijn dansende platvloerse types teruggrijpen op een oude beeldtraditie [afb. 29].¹³¹ De boerendans stond voor de gegoede aanschouwers in het algemeen gelijk aan heidense praktijken, wat dikwijls leidde tot wellustigheid.¹³² Toch dient er voorzichtig te worden omgesprongen met deze moraliserende duiding en rekening worden gehouden met het vermakelijke karakter en humor die het kooppubliek in deze schilderijen beleefde (of een samenhang tussen beide).¹³³ Binnen dit thema zijn er met name twee schilderijen interessant om nader te bestuderen.

Op het schilderij *Musicerende en dansende boeren bij fakkellicht* [cat.nr. 29] heeft een groep jolige figuren al dansend de handen ineengeslagen. De brandende fakkel links, in een verder onbelichte ruimte, zorgt voor een sterk licht-donker contrast. De sfeer is uitbundig. De uitvoering van de figuren lijkt wat vluchtig en hard te zijn neergezet, met witte hoogsels op de plooi van de kleding. De levendigheid en beweging dragen bij aan het (beoogde) humoristische effect. Als we dit werk van Buesem vergelijken met de *Dansende Vastenavondgangers* [afb. 30] van Willem Duyster (1599-1635) is de vraag gewettigd of de kunstenaar soortgelijk werk gekend heeft. De evenwichtige schikking van figuren en de uitvoering van het chiaroscuro-effect hebben mogelijk als voorbeeld gediend voor Bueseum. De kunstenaar heeft enkel de gekostumeerde theaterfiguren vervangen voor het meer platvloerse stereotype. Duyster was generatiegenoot van Buesem en tevens werkzaam in Amsterdam. Hij was bevriend en artistiek verbonden met schilders Pieter Codde (1599-1678) en Simon Kick (1603-1652).¹³⁴ Het is bekend dat Duyster met zijn schilderbroeders rond 1625 geregeld te vinden was in de herberg van Barend van Someren (1572-1632), waar Adriaen Brouwer zich regelmatig ophield,¹³⁵ en wellicht Buesem. Naast de ontleening van beeldelementen aan Duyster koos Buesem voor hetzelfde onderwerp, het Vastenavondsfeest. Binnen de katholieke traditie kondigt de Vastenavond het einde van Carnaval en het begin van de Vastentijd aan. Het werd er nog één keer flink van genomen tijdens deze avond. In deze context zou het schilderij wellicht een satirische klucht op de overmaat versus gematigdheid voor kunnen stellen.

In een volgend schilderij waarbij de voetjes van de vloer gaan, is *De Eierdans* [cat.nr. 23].¹³⁶ Het tafereel stelt de zogenoemde eierdans voor. Bij dit volksvermaak was het de bedoeling om al dansend met de voeten het ei van een bord te tikken en deze buiten een met krijt getrokken cirkel te rollen. Vervolgens moest het ei onbeschadigd worden teruggerold op zijn plek. De schertsfiguur rechtsachter zorgt voor de muziek, door met een stok over een metalen rooster te strijken. Een vreemd instrument, gemaakt van keukengerei wat het schilderij in een carnavaleske context plaatst door de omkering van waarden.¹³⁷ Doorgaans werd deze dans opgevoerd rondom het Paasfeest.

¹³⁰ De Jongh 1976, pp. 260.

¹³¹ Tummers (e.a.) 2017, pp. 145.

¹³² De Jongh en Luijten 1997, pp. 116.

¹³³ De Jongh en Luijten 1997, pp. 117.

¹³⁴ RKDartists&, nr. 25199.

¹³⁵ Gaba-Van Dongen en Hecht (red.) 2004, pp. 59.

¹³⁶ Het schilderij werd in 2013 bij het Italiaanse veilinghuis Wannenes (Genua) aangeboden als toegeschreven aan Adriaen Brouwer. De compositorische opbouw, de ietwat onhandige houding van de centrale figuur met harde plooi van de kleding, de karakteristieke kop met matige uitwerking van mimiek, doet eerder aan Buesem dan Brouwer denken.

¹³⁷ Gaba-Van Dongen en Hecht (red.) 2004, pp. 206.

Bij deze voorstelling zijn het bord en de krijtcirkel door de kunstenaar weggelaten, hetgeen wel is terug te zien in een prent naar ontwerp van Maerten de Vos (1532-1603) [afb. 31]. Binnen het emblematische wereldbeeld stonden dieren (en hun vruchten) regelmatig centraal,¹³⁸ wat goed tot uitdrukking komt in het volgende schilderij.

Op het schilderijtje *Inde Spreepot* [cat.nr. 18] heeft de zittende personage voor de gelegenheid zijn pijpje weggelegd. In zijn linkerhand houdt hij een aardewerken pot, waaruit een klein vogelkopje steekt, waar hij zelfgenoegzaam naar wijst. Over zijn schouder kijkt een vrouw geamuseerd mee. Een derde figuur staat met de rug naar ons toe en maakt de compositieschema sluitend. Boven de figuurgroep hangt een soortgelijke pot, wat de functie van het object prijsgeeft. De dichter Jacob Cats (1577-1660) wijt er in zijn *Galathea ofte Harders Minneklachte* (1629) enkele regels aan: “*Met een netjen, met een strick, / Met een wyltjen op een krick, / met een boge, met een buys, / met den spreeu-pot aen het huys, / Met de slagh, of vogellijm, / op den misthoop, in den rijm, / Met een weynigh kruyt en loot, / Vanght men vogels kleyn en groot.*”¹³⁹ Met de pot ving men dus vogels. Met name de spreeuw gebruikte deze aan de buitengevel bevestigde nestgelegenheid, een algemeen gebruik in de Nederlanden.¹⁴⁰ Achterlangs kon via een zogenaemde roofigat de jonge lekkernijen gevangen- en vervolgens geconsumeerd worden. Als wij dit in een moraliserende context van ‘vadertje Cats’ plaatsen, is dit schilderij wellicht een potsierlijke toespeling op een wijze les waarin ‘uw nest kan uw val zijn’. Een andere invulling van het schilderij zou gegeven kunnen worden met behulp van een anonieme prent naar Marten van Cleve (1520-1570) [afb. 32]. We zien een vrouw onder een boom zitten met een spreeuwenpot in de hand die op haar schoot rust. De man die voor haar staat probeert zijn ‘uil’ erin te duwen. Het Duitse randschrift leest: “*Barblein, hallt ewren Sprepott still / So kreucht mein kautz nach ewrem will.*” Vrij vertaald lezen wij hier een dubbelzinnige woordgrap: “*Barblein, houdt alstublieft uw spreeuwenpot stil / Zo kan mijn uil kruipen zoals u het wil*”. De uil stond binnen deze picturale traditie tevens menigmaal symbool voor ‘dulheydt’ (dwaasheid).¹⁴¹ Richtten wij ons weder tot het schilderijtje, dan zien wij inderdaad een uil op het tafeltje zitten.

Zoals ik heb getracht aan te duiden, berusten de besproken boerenvoorstellingen op eigentijdse conventies, gestoeld op een picturale cultuur die mede door de prentkunst werd verspreid. Een in beeld gevangen moraal was reeds gangbaar, maar binnen de kluchtthematiek was ruimte voor humor. Buesems schilderijen waren vermoedelijk op de nieuwe middenstand gericht. Deze doelgroep kon zich gemakkelijk afzetten tegen de duidelijk herkenbare karikaturale boeren van Buesem en zich herkennen in de eigentijdse rekwisieten (zoals de pijpjes, bierkannen en spreeuwenpotten). Het is echter tevens duidelijk geworden dat een specifieke duiding vanuit het heden problematisch kan zijn. Buesem werkte zijn allegorische voorstellingen doorgaans in overwegend bruinen en grijzen uit, met lokaal kleurgebruik. Op stilistische en iconografische gronden is het aannemelijk dat het leeuwendeel van deze schilderijen tussen de jaren 1630-1640 zijn ontstaan. De kunstenaar heeft deze artistieke ontwikkelingen waarschijnlijk in het in de werkplaats van Quast opgepikt. Gezien Buesems oeuvre is het aannemelijk dat de hij daarnaast verscheidenen ateliers van in Haarlem en Rotterdam werkende kunstenaars heeft aangedaan, of op zijn minst voorbeelden van deze kunstenaars onder ogen heeft gekregen.

¹³⁸ Tummers (e.a.) 2017, pp. 141.

¹³⁹ Cats (J. van Vloten editie) 1862, pp. 226.

¹⁴⁰ “Beschrijving van de spreeuwpot”, geraadpleegd 15-5-2019,

<http://gtb.inl.nl/iWDB/search?actie=article&wdb=WNT&id=M065535.re.14&lemmodern=spreeuwpot>

¹⁴¹ De Jongh en Luijten 1997, pp. 313.

3.3.4 Buesems latere boerenvoorstellungen: Haarlem en Rotterdam

Zoals naar voren kwam in de vorige paragraaf, keek Buesem niet alleen naar de inventies van Brouwer, de motieven van Quast, maar ook naar de compositorische opbouw in schilderijen van Ostade. In het hierop volgende stuk wordt het werk van Buesem nader tegenover dat van Ostade en andere kunstenaars gezet, uit hoofdzakelijk Haarlem en Rotterdam. Naast dat er geen archivalisch materieel is teruggevonden, is er in bredere zin evenmin nauwelijks bewijs voor een verbinding tussen de vroege Amsterdamse en Haarlemse (of Rotterdamse) genreschilders.¹⁴² Toch zullen de schilderijen op zichzelf een uitstekend uitgangspunt bieden voor Buesems artistieke verkeer met beide steden.

Niet veel later dan Buesem begon de Haarlemmer Adriaen van Ostade, in navolging van Brouwer, vanaf de jaren 1630 met het schilderen van satirische boerenvoorstellungen.¹⁴³ Als wij Houbraken op zijn woord mogen geloven, werkte Ostade zelfs enige tijd samen met Brouwer op het atelier van Frans Hals.¹⁴⁴ Het vroegst bekende gesigneerde werk van Ostade dateert uit 1632.¹⁴⁵ Buesem was in dat jaar al enige tijd werkzaam in het atelier van Quast. In 1634 trad Ostade toe tot het Sint-Lucasgilde van Haarlem.¹⁴⁶ Adriaen van Ostade is te beschouwen als een van Brouwers belangrijkste navolgers, die op zijn beurt een hele groep van navolgers aan zich bond.

In een aantal van Buesems boereninterieurs [cat.nrs. 33 t/m 36] is de uitwerking van Ostade goed zichtbaar. De voorstellingen zijn in een ruim interieur weergegeven met veel aandacht voor decor en de ruimtelijke omgeving. De boereninterieurs zijn dusdanig aan elkaar verwant dat wij het idee krijgen dat de voorstellingen in dezelfde armoedige ruimte lijken te zijn opgevoerd. De composities zijn drukker, de figuren kleiner en minder potig geschilderd. In twee gevallen dienen de ruimten als leslokaal [cat.nrs. 34 en 36], waarbij Buesem het schoolmeester beeldmotief hergebruikt. Binnen de contemporaine context stonden dergelijke dorpsschooltjes inherent aan temming en onderwijzing van de onhandelbare-, ongemanierde- en ongeleerde bevolking.¹⁴⁷ Geheel conform de beeldtraditie koos Buesem voor een komisch stereotype in dokterskostuum als onderwijzer.¹⁴⁸ Dit zou hebben bijgedragen aan het plezier die stedelingen hebben gehad bij het aanschouwen van Buesems *Schooltjes*. Verder is het herhaaldelijke gebruik van repoussoir opvallend. Deze betrekkelijk eenvoudige manier om dieptewerking te suggereren, heeft Buesem wellicht opgepikt bij Ostade en diens omgeving. Met name de Haarlemse genreschilder Bartholomeus Molenaer (ca. 1610-1650), broer van de bekendere Jan Miense Molenaer (ca. 1609-1668), staat bekend om zijn gebruik van dergelijke coulissewerking.¹⁴⁹ In het schilderij *Interieur met Dansende Boeren* [afb. 34] overheersen de bruinen en het belichte midden plan. De hoeken zijn donker afgezet en zelfs de koddige figuren doen aan Buesem denken. De *Feestende boeren in een schuur* [cat.nr. 37] geldt binnen de reeks als hoogtepunt. Een ambitieuze compositie met een omvangrijk gezelschap (doek van 103 bij 156 centimeter), het gehele dorp lijkt uitgelopen om deel te nemen aan de festiviteiten. De vergelijkbare lichtbehandeling en de stilistische overeenstemming van de reeks schilderijen maken het aannemelijk dat dat deze rond dezelfde periode gemaakt zijn. Evenals bij een groot aantal van Buesems kerkinterieur, toont de kunstenaar zich weinig innovatief in het

¹⁴² Biesboer en Sitt (red.) 2003, pp. 24.

¹⁴³ Tummers (e.a.), 2017 pp. 101.

¹⁴⁴ Houbraken 1718-1721, pp. 347.

¹⁴⁵ Warkins (e.a.) 1984, pp. 281.

¹⁴⁶ Warkins (e.a.) 1984, pp. 282.

¹⁴⁷ Warkins (e.a.) 1984, pp. 319.

¹⁴⁸ Idem.

¹⁴⁹ Bernt 1970, vol. 2, pp. 80.

creëren van ruimtes. Deze zijn telkens op dezelfde manier opgebouwd, maar ingevuld met distinctieve figuurgroepen en rekwisieten. Naast de in Haarlem werkende groep kunstenaars, tonen enkele van Buesems voorstellingen affiniteit met een aantal Rotterdamse schilders.

Het schilderij *Boereninterieur met huisraad* [cat.nr. 38] behoort tot Buesems late werk. De figuurgroep links aan de tafel gaan terug op een prent van Ostade dat vanaf 1653 circuleerde [afb. 35], waardoor het aannemelijk is dat het werk vóór deze periode is vervaardigd.¹⁵⁰ Onze aandacht gaat evenwel uit naar de verzameling huisraad (koperen ketels en kruiken van aardewerk) en voedsel (wortels, groene kool en een streng uien) dat op de voorgrond is uitgesteld. Het toevoegen van een dergelijk stilleven-element in een boereninterieur doet denken aan een in Rotterdam werkende kunstenaarsgroep rondom Herman Saftleven (ca. 1609-1685) [afb. 36]. Met name tussen 1630-1640 hebben kunstenaars als Herman en diens broer Cornelis Saftleven (1607-1681), Pieter de Bloot (ca. 1601-1658), Hendrick Sorgh (1610-1670) en later Egbert van der Poel (1621-1664) zich intensief bezig gehouden met het schilderen van huisraad binnen een schuuropstelling.¹⁵¹ Dit moet zijn opgepikt door Buesem, wiens *Boereninterieur met huisraad* voornamelijk affiniteit toont met werk van De Bloot [afb. 37] en Van der Poel [afb. 38], sedert de jaren 1640-1650. Het is mede door het gebruik van een vergelijkbaar ‘B’ monogram en eenzelfde onderwerpkeuze, dat Buesems werk in het verleden dikwijls is doorgegaan voor dat van Pieter de Bloot. Hoe Buesem in aanraking is gekomen met het werk van de Rotterdammers valt niet geheel te achterhalen. Opvallend is echter dat zijn kameraad Jan Spanjaert een aanzienlijk aantal stukjes met huisraad heeft overgeleverd, vaak in grote hoge ruimtes [afb. 39]. Hierbij is de gedachte dat Spanjaert in Saftlevens’ kring zou zijn getraind niet geheel onterecht.¹⁵² Ondanks dat Spanjaerts stukken duidelijk te herkennen zijn aan de harde stofuitdrukking, egale belichting met weinig spel van licht-donker, wordt diens werk regelmatig aangeboden als ‘omgeving Cornelis Saftleven’.¹⁵³

Met de bovenstaande paragraaf heb ik aan willen tonen dat Buesem voor zijn gezelschapjes niet louter naar Quast en de vroege Brouwer keek. Het oeuvre lijkt complexer in elkaar te steken. Zo zijn Buesems latere boerenherbergen deels georiënteerd op Haarlem en bestede hij daarbij meer aandacht aan de compositorische opbouw. Het late werk van na 1653 kon ontstaan door het ‘rapen’ uit de Ostade prent en het uitstellen van Rotterdams keukengerei. Uit de eerder genoemde inventarisboedel van uitbater Joost Joosten, die in 1646 werd opgesteld, is overigens een schilderij van de Rotterdammer Cornelis Saftleven opgenomen: “*een andere schilderije wesende een spockerie met groote teste met vier taback drinckende gedaen van Sachtleven geestimeert op f 20*”.¹⁵⁴ In de volgende paragraaf wil ik aantonen dat Buesem bekend was met dergelijk werk van Saftleven en waar de beeldtaal van de ‘spockerien’ op gestoeld is.

¹⁵⁰ RKDimages, nr. 19922.

¹⁵¹ Schadee (red.) 1994, pp. 133.

¹⁵² Bredius 1915-1921, vol. 2, pp. 569.

¹⁵³ Na bestudering van kunstwebsite Artnet.

¹⁵⁴ RKDimages, nr. 505.0011.

3.4 Buesem als schilder van “spoockerijen”

Zes schilderijen uit het oeuvre van Buesem worden bevolkt door duivelse- en demonische figuren. In deze paragraaf leg ik uit hoe deze schepsels op de schilderijen terecht zijn gekomen en hoe wij deze het best kunnen duiden binnen de zeventiende-eeuwse iconografische context.

Aan het begin van de zeventiende eeuw ontwikkelden voorstellingen van heksen, duivels en demonen zich tot een subcategorie binnen de genrevoorstellingen die in contemporaine boedelinventarissen voornamelijk staan omschreven als ‘spoocken’ of ‘spoockerijen’.¹⁵⁵ De aanwezigheid van spoken, geesten, duivels, heksen en demonen is terug te vinden op schilderijen uit diverse genres. Deze voorstellingen konden zowel binnen een profane als christelijke context bestaan. Voor voorstellingen putten schilders uit religieuze-, mythologische- of literaire overleveringen. Van Buesem zijn enkele voorstellingen van volksvertellingen en Bijbelverhalen overgeleverd die binnen de demonische thematiek vallen.

Het schilderij *Faust en Mefisto* [cat.nr. 39] vertelt over de volkslegende dokter Faust die zijn ziel en lichaam aan de duivel Mephisto verkoopt in ruil voor kennis.¹⁵⁶ Het moment dat Buesem voor zijn scène heeft gekozen is wanneer de achter zijn bureau zittende geleerde het contract aan de duivelse figuur overhandigt. De verbintenis is opgesteld met Faust zijn eigen bloed: “*die ic met mijnen bloede onderteckent ende gheschreven hebbe.*”¹⁵⁷ Dit is een detail dat Buesem heeft opgenomen, te herkennen aan de rode krabbels op het document en de verwonding op Fausts arm. Van de vele Faustlegende variaties, koos Buesem voor een versie waarbij een horde demonische dierlijke creaturen de gebeurtenis bijwoonden. Er zijn overigens niet veel schilderijen met dit onderwerp uit de zeventiende eeuw overgeleverd, hetgeen dit tot een bijzonder en opmerkelijk schilderij maakt.¹⁵⁸

Aan de hand van een in 2013 verschenen proefschrift over ‘spoockerijen’ heb ik gekeken naar de ontwikkeling van deze beeldtraditie. In haar dissertatie zet kunsthistorica Tania De Nile (2013) uiteen hoe de zeventiende-eeuwse Nederlandse demonologische beelden hun oorsprong hebben in de bestaande picturale cultuur. De beeldtraditie en motieven gaan terug op de werken van Jeroen Bosch (ca. 1450 - 1516), en Bruegel de Oude.¹⁵⁹ Zowel in de Zuidelijke als in de Noordelijke Nederlanden hebben kunstenaars zich met deze beeltenissen beziggehouden, zij het in een onderscheidende vorm. In het katholieke Antwerpen was David Teniers de Jonge (1610-1690) de aanjager van het subgenre en hadden dergelijke voorstellingen in beginsel een religieuze connotatie.¹⁶⁰ In Holland was het Cornelis Saftleven die een grote rol speelde in de uitwerking van de beeldtraditie. Saftleven verbleef tussen 1629 en 1633 in Antwerpen, waar waarschijnlijk de twee elkaars werk bestudeerden.¹⁶¹ Buesem greep voor zijn verbeelding van duivelse figuren vermoedelijk terug op de schilderijen van Cornelis Saftleven. Het is voorstelbaar dat Buesem bijvoorbeeld diens ‘*spockerie*’ uit de eerder genoemde collectie van herbergier Joosten heeft gekend. Aan de hand van het volgende schilderij wordt dit onderbouwd.

¹⁵⁵ De Nile 2013, pp. 283.

¹⁵⁶ Van Boheemen en Dirkse 1994, pp. 42.

¹⁵⁷ Baten (René Blankers red.) 2004, pp. 2.

¹⁵⁸ Sluijter 2015, pp. 256.

¹⁵⁹ De Nile 2013, pp. 285.

¹⁶⁰ Davidson 1987, pp. 65.

¹⁶¹ Schulz 1978, pp. 3.

Op Bueseems schilderijen van de *Dulle Griet* [cat.nrs. 40 en 41] zien we een met zwaard bewapende ‘quaet wijf’¹⁶² een horde demonen op afstand houden. Dergelijke voorstellingen waren in de zeventiende-eeuw wijdverbreid, als allegorie op de onverzadigbare en onbetrouwbare vrouw.¹⁶³ Binnen deze misogynische houding was de gedachte dat deze vrouwen een onuitputtelijke behoefte aan geslachtsgemeenschap hadden, inherent aan de doodzone Wellust/Onkuisheid (Luxuria). De voorstelling is met name door de Vlaming Teniers veelvuldig uitgebeeld, waar *Dulle Griet op rooftocht* [afb. 40] een exemplarisch voorbeeld van is en waar meerdere versies van bestaan. Om aan terrein te winnen maakte de duivel misbruik van de menselijke genoegens, bijgestaan door zijn leger aan demonen. Het thema liet het toe om de voorstelling te stofferen met de duivelse en demonische wezens en om deze in een grotinterieur te verwerken.

De *Dulle Griet* [cat.nr. 40] maakt het aannemelijk dat Buesem vertrouwd was met Saftlevens repertoire. Onder andere de mensfiguren met dierlijke koppen getuigen hiervan. Het beeldmotief van de muizenkop personage is een hierin een opvallend motief, omdat diens handeling nogal pervers oogt. In Saftlevens *Verzoeking van de Heilige Antonius* uit circa 1629, [afb. 41] zien we eveneens een dergelijk poepend monster. Dit beeld past binnen de visuele cultuur waar Bruegels prent van de *Wellust* [afb. 42] een vroeg voorbeeld van is. Op de prent zien we linksonder een hurkend figuur die een drol legt, het motief is bijna identiek aan de gebeurtenis die zich op de voorgrond van Saftlevens *Verzoeking* afspeelt. Op de schilderijen *Saul bij de heks van Endor* [cat.nrs. 42 en 43] zijn de demonische figuren eveneens talrijk, een nadere uitleg van het verhaal volgt in de volgende paragraaf. Zoals bij het ‘quaet wijf’, nodigt de heks thematiek de kunstenaar uit om de schilderijen te verlevendigen met duivelse schepsels.¹⁶⁴ Zowel stilistisch als iconografisch sluiten de werken aan bij de *Dulle Griet*, zij het dat het hier om een oudtestamentisch verhaal gaat. Met name de voorstelling van 160 bij 138 centimeter moet een ambitieus werk zijn geweest. Waarschijnlijk was dit de reden dat de kunstenaar het doek met ‘**BVESEM**’ signeerde. Maar wie waren de afnemers van dergelijke stukken?

De populariteit die Saftleven genoot moet zijn opgepikt door Buesem. En voor laatstgenoemde de reden zijn geweest om enkele schilderijen te verlevendigen met helse protagonisten. De Nile (2013) stelt in haar proefschrift dat het een misvatting zou zijn om te denken dat het ontwikkelde koperspubliek geloofde dat monsterlijke wezens daadwerkelijk bestonden. In tegenstelling tot het katholieke Zuiden, verwezen de duivels en demonen in de Noordelijke Nederlanden in mindere mate naar een religieuze lading. Dergelijke voorstellingen dienen daarom, aldus De Nile, te worden opgevat als een morele boodschap verpakt in een visueel prikkelende voorstelling, en daarnaast als bron van vermaak.¹⁶⁵ Saftleven was bij uitstek de Noordelijk Nederlandse kunstenaar die vormgaf aan deze beeldtaal en verder uitwerkte in komisch aandoende dier- en spookgestalten.¹⁶⁶ Binnen het humoristische genre was diersatire nauw verbonden aan de fabeltraditie.¹⁶⁷ In navolging van Saftleven onderging het subgenre waarbij de scènes gevuld zijn met wezens, dieren en demonen een proces van secularisatie.¹⁶⁸

¹⁶² Vervoort 2015, pp. 129.

¹⁶³ Vervoort 2015, pp. 129.

¹⁶⁴ Davidson 1987, pp. 65-69.

¹⁶⁵ De Nile 2013, pp. 284.

¹⁶⁶ De Nile 2013, pp. 185.

¹⁶⁷ Tummers (e.a.) 2017, pp. 147.

¹⁶⁸ De Nile 2013, pp. 185.

Een schilderij waarbij Buesem de visuele referentie naar religie volledig weglief, is de *Boer bij waterput wordt opgeschrikt door fantasiemonsters*, [cat.nr. 44].¹⁶⁹ We zien een boer die water uit een fontein schept. Achter hem is zojuist een gevleugelde demon opgedoken, die de schertsfiguur bij zijn schouder grijpt. Een tweede wangedrocht staat in de deuropening. De derde doet zijn behoefde in de emmer, wat voor een extra ‘drollig’¹⁷⁰ accent zorgt. De *spoockerie* is hier letterlijk geallieerd aan het boerenleven, hetgeen dat niet nagevolgd diende te worden door de aanschouwer. Buesem maakt hier op satirische wijzen duidelijk dat armoede en ledigheid letterlijk de terreinen van de duivel waren. De schilderijen vertalen wederom het stedelijke burgermoraal.

Ondanks dat het ons verrassende beelden oplevert, is het niet verwonderlijk dat Buesem zich met het ‘spoockerie’ subcategorie heeft beziggehouden. Zowel iconografisch als stilistisch sluit het aan bij de boerensatire. Het waren dan ook de genreschilders die zich hiermee bezighielden. In het kielzog van Saftleven plaatste Buesem zijn met demonen gevulde voorstellingen in een grotinterieur, uitgevoerd in een overwegend gedempt bruin palet met ruwe penseelbehandeling. Het plaatsen van een verhalende voorstelling in een grotinterieur doet overigens ook denken aan enkele historieschilders, die zich in dit genre specialiseerden. Buesems mogelijke relatie ten opzichte van de contemporaine Amsterdamse historieschilders behandel ik in de volgende paragraaf.

3.5 Buesem als schilder van “*historieschilderije*”

Amsterdam kende vanaf de jaren 1630 tot de late jaren 1660 een hoge mate van schilderijenproductie van mythologische-, Bijbelse- en Renaissance-literaire voorstellingen.¹⁷¹ De bovenkant van de markt werd aanvankelijk bediend door kunstenaars behorend tot de gevestigde orde, zoals: Claes Moyaert (ca. 1591-1655), Adriaen van Neulandt (1586-1658), Isaac Isaacz. (1599-1649) en in zekere mate David Colijns (1581/1582-1665).¹⁷² Door de groeiende vraag naar historiestukken creëerden kunstenaars vele innovaties en subspecialismes binnen het historiegenre. Deze ontwikkelingen hadden tevens gevolgen voor de kunstmarkt, waarbij het hogere en lagere segment steeds verder uit elkaar kwamen te liggen.¹⁷³ Met name aan de onderkant van de kunstmarkt was er een levendige productie en handel in goedkopere historiestukken. Buesem heeft duidelijk mee willen profiteren door een aantal schilderijen te maken voorzien van Bijbelse verhalen. Twee van de schilder zijn Bijbelvoorstellingen zijn (wederom) in een nadrukkelijk grotvoorstelling geplaatst.

De Noordelijke Nederlandse oorsprong van populaire grotvoorstellingen ligt waarschijnlijk in Utrecht, waar de Italië-ganger Carel de Hooch (1577-1638) in 1628 neerstreek. Het subgenre waaide tevens over naar Amsterdam, waar onder ander Adriaen van Nieulandt, en een generatie later Rombout van Troyen (1605-1657), verscheidenen voorstellingen in een grotmotief plaatsten. Het genre werd met name beoefend door kunstenaars die voor het lagere segment van de kunstmarkt werkten. Laatstgenoemde kunstenaar levert een interessante vergelijking met Buesems schilderij *Saul en de heks van Endor* [cat.nr. 45] op.

¹⁶⁹ Het werk is met overschildering bij veilinghuis Drouot (Parijs) in 2000 aangeboden [afb. 43]. De overschildering is tijdens restauratie onder Galleria Carretto (Turijn) in dat zelfde jaar verwijderd en verkocht aan ene privé verzamelaar in 2001. Deze informatie is mij bekend door correspondentie met Caretto.

¹⁷⁰ Tummers (e.a.) 2017, pp. 141.

¹⁷¹ Sluijter 2015, pp. 14.

¹⁷² Sluijter 2015, pp. 385.

¹⁷³ Sluijter 2015, pp. 15.

Het schilderij verbeeldt een Oudtestamentische Bijbelverhaal: *Saul bezoekt een geestenbezweerster* (1 Samuel 28:1-25).¹⁷⁴ In dit verhaal is koning Saul ten einde raad over een aankomende veldslag tegen de Filistijnen en heeft zich voor hulp naar een tovenares in Endor begeven. Zij zou namelijk overledenen tot leven kunnen wekken. Na lang aandringen, krijgt Saul de heks zover dat zij Sauls overleden raadgever Samuel uit de dood laat herrijzen. Saul knielt diep voorover wanneer Samuel als oude grijze man uit de aarde oprijst. Dit is het moment dat Buesem in alle vier de voorstellingen liet terugkomen [cat.nrs. 42, 43, 45 en 46].

Het is aannemelijk dat Buesem bekend was met de populaire grotvoorstellingen van Van Troyen, welke zijn stadsgenoot vanaf de jaren 1640 in hoog tempo produceerde. Van Troyens *Opwekking van Lazarus* [afb. 44] kenmerkt zijn vlotte schetsmatige techniek. Buesem situeerde zijn figuren in een vergelijkbaar decor. De lichtbron die links achter het repoussoir vandaan komt, benadrukt het middenplan met scherpe licht-donker contrasten. Buesem werkte de ruimte rechtsachter dicht, waardoor we ons meer tot de voorgrond van de voorstelling worden getrokken. Evenals het verhaal van *Saul bij de heks van Endor*, vond het verhaal over *De Opwekking van Lazarus* volgens het Oude Testament niet plaats in een grot. Van Troyen onderscheidde zich van zijn concurrentie door voorstellingen van verhalen die oorspronkelijk niet in een grot afspeelde juist binnen een grotmotief te plaatsen.¹⁷⁵ Buesem heeft in navolging van zijn stadsgenoot de voorstelling in een grot afgeschilderd. Hetgeen benadrukt de grimmigheid rondom de voorstelling. De grote donkere ruimtes met hierin kleine schetsmatige personages werden in grote snelheid door Van Troyen geproduceerd.¹⁷⁶ Van Troyen produceerde zijn schilderijen voor het midden en lage segment en is een van de meest vertegenwoordigde namen in de toenmalige Amsterdamse boedelinventarissen.¹⁷⁷ Dit moet betekenen dat er veel schilderijen van zijn hand circuleerden en zijn werk als aantrekkelijk werd beschouwd. Hierin lagen waarschijnlijk de beweegredenen voor Buesem om zich op het subgenre toe te leggen. Door het kiezen voor een doodherrijzenis als onderwerp, sluit Buesems schilderij niet alleen aan op het technische aspect, maar ook thematische aan bij het werk van Van Troyen.

Een ander duidelijk gemonogrammeerd historiestuk is de *De Triomf van Mordechai* [cat.nr. 47]. Vanuit een kikvorsperspectief kijken we tegen een groep figuren op die vluchtig door de kunstenaar op het paneel lijken gezet. De uitwerking en onderwerpkeuze neigen naar werken van de grotere meester Moyaert, alleen dan gesimplificeerd in compositie. De schetsmatigheid en de karikaturale trekken van met name de bijfiguren laten de aanwezigheid van Pieter Quast zien. Als wij de historiestukken circa 1645 dateren, toont dit aan hoe dicht Buesem gedurende zijn carrière tegen de techniek van Quast aan blijft leunen voor de weergave van zijn figuren. Gelijkwaardige uitvoeringen van personages vinden we tevens terug als bijfiguren op enkele van Buesems stilleven schilderijen.

¹⁷⁴ Voor het Bijbelverhaal Saul en de hek van Endor, Geraadpleegd op 28-5-2019, <https://bijbel.eo.nl/bijbel/1-samuel/28>

¹⁷⁵ Bakker en Lenders 2016, pp. 14.

¹⁷⁶ Sluijter 2015, pp. 229.

¹⁷⁷ Bakker en Lenders 2016, pp. 18.

3.6 Buesem als schilder van “vanetas”

Het inmiddels vertrouwde ‘IB’ monogram komt terug op een reeks stillevens welke onder het vanitas subgenre vallen. Het zal blijken dat Buesem niet louter willekeurige of decoratieve objecten rangschikten, maar deze zorgvuldig uitkoos. Hiermee probeerde de kunstenaar aan te sluiten bij een specifieke conventie.

De ontwikkelingen van het vanitas-stilleven als een op zichzelf staand genre vonden in eerste instantie plaats in de steden Haarlem en Leiden.¹⁷⁸ In laatstgenoemde stad gaf Jacob de Gheyn II (1565-1629) met een gedateerd schilderij uit 1603 [afb. 45] als een van de eerste vorm aan het genre. Het werk wordt gedomineerd door een in een nis geplaatste schedel met daarboven een grote zeepbel. Buesems *Vanitas-stilleven* [cat.nr. 39] is echter zo’n 35 jaar jonger en daarnaast geheel anders van compositie, wat het niet waarschijnlijk maakt dat het schilderij als direct voorbeeld heeft gediend voor Buesem. Wel lijkt een algemenere oriëntatie op Leiden circa 1625-1650 aannemelijk. Dergelijke motieven werden namelijk voortgezet in werk van De Gheyns leerling David Bailly (1584-1657). Die samen met kunstenaars als Harmen Steenwijck (1612-na 1656), Pieter Steenwijck (1615-na 1654) en de jonge Jan Davidsz. de Heem (1606-1684) gestalte aan het vanitas-stilleven gaven. Buesems compositorische opbouw, het monochrome palet en de expliciete uitbeelding van gerafelde boeken in combinatie met een schedel maken de gedachte aannemelijk dat Buesems *Vanitasstilleven* [cat.nr. 49] op Leiden georiënteerd is.¹⁷⁹

Verder levert Pieter Potter (1597/1600-1652) mogelijk een interessante correlatie met Buesem op. Deze generatiegenoot en schilder van onder andere boereninterieurs, gezelschapjes en vanitas-voorstellingen, verhuisde in 1631 naar Amsterdam, nadat hij enige tijd in Leiden onder het toezien van De Heem had gewerkt.¹⁸⁰ Het *Vanitas-stilleven* (1646) [afb. 46] uit de collectie van het Rijksmuseum in Amsterdam is een mooi voorbeeld van zijn penseelvuchten. Wellicht heeft Buesem in Amsterdam enig contact met Potter onderhouden.

Buesems voorstelling *Vanitas-stilleven* [cat.nr. 49] wordt begeleid door de tekst: VANITAS. De tekst refereert aan een zinsnede uit het Bijbelboek Prediker: “*Vanitas vanitatum, omnia vanitas,*” ofwel: “*Ijdelheid der ijdelheden, alles is ijdelheid.*”¹⁸¹ De tekst benadrukt de nietigheid en vergankelijkheid van het menselijke bestaan. Elk object in het vanitas-stilleven staat zodoende in relatie met kortstondigheid en vergankelijkheid. Al dat is weergegeven binnen deze vanitas-gedachten is allegorisch op te vatten en moreel te duiden. Het schilderij *Allegorie van de ijdelheid* [cat.nr. 51] bestaat uit een samenstelling van kenschetsende vergankelijkheidssymbolen.

Op een verhoging zijn een aantal objecten uitgestald die toespelen op de vergankelijkheid van de mens. De dierenschedels zijn een duidelijke verwijzing naar de sterfelijkheid. Daaroverheen ligt een parelketting, als verwijzing naar de vergankelijkheid van aardse schoonheid.¹⁸² Daarachter is een groep miliaria uitgevoerd in de vorm van een trommel, harnas, gevederde helm en vaandel. Deze is gericht op het vanitas-aspect van krijgsroem.¹⁸³ De luit met gebroken snaar is een zinnebeeld op de klank van muziek die langzaam wegebt.¹⁸⁴ Onder de luit lezen

¹⁷⁸ Martin 1935, pp. 422.

¹⁷⁹ Chong en Kloek (red.) 2005, pp. 142.

¹⁸⁰ Wurfbain 1970, pp. 21-22.

¹⁸¹ Chong en Kloek (red.) 2005, pp. 166.

¹⁸² De Gendt en Bals (red.) 2006, pp. 31.

¹⁸³ Wurfbain 1970, pp. 20.

¹⁸⁴ De Gendt en Bals (red.) 2006, pp. 31.

we te tekst: YDEL / HEYT. Op de voorgrond ligt een slordige uitstalling van boeken en paperassen waarmee de kunstenaar verwijst naar de vergankelijkheid van boekenwijsheid: enkel de Bijbel is voor eeuwig.¹⁸⁵ Tot slot zijn links een aantal zeepbellen te herkennen. Een prent van Hendrick Goltzius (1558-1617) uit 1594 [afb. 47] is belangrijk geweest voor deze zinnenbeelding. Bijbehorend motto (Homo Bulla) vinden wij terug in spreukenbundel *Adagia* (1500) van humanist Desiderius Erasmus (1466-1536). Hiermee verwijst de schrijver toe op het menselijke leven dat kortstondig als een zeepbel is, het komt even snel als dat het gaat.¹⁸⁶ Dit toont opnieuw de relatie tussen literatuur en de beeldende kunst aan, waarin beeldmotieven mede dankzij de prentkunst tot de contemporaine beeldcultuur behoorde. Ingebed binnen de protestants-christelijke houding en geschikt voor een stedelijk publiek.

In 2006 werd de *Allegorie van de ijdelheid* [cat.nr. 51] ten onrechte aan Willem de Poorter (1608-1649) toegekend.¹⁸⁷ Bij het bestuderen van een goede reproductie blijkt duidelijk rechtsonder op de verhoging een ‘**IB**’ te herkennen. Daarnaast toont het schilderij ons het hele arsenaal aan rekwisieten waarover Buesem beschikte. Zo zijn de motieven van het krijgstuig, schedel, luit, kostbare vaatwerk en de glazen bol in vrijwel alle vanitas-stillevens van de kunstenaar opgevoerd. Wellicht maakte de objecten deel uit van zijn atelier, waar ze als model hebben gediend. Het is aannemelijk dat Buesem bekend was met het repertoire van De Poorter, gezien een vergelijkbare uitstaling aan wapentuig [afb. 48]. Voor de uitvoering van de bijfiguren hield Buesem vast aan de wat grove schetsmatige schilderwijze van Quast.

Buesem zal zich waarschijnlijk als stilleven schilder willen hebben bewijzen. Dit bood de kunstenaar de gelegenheid om de stoffelijkheid van dingen zo natuurlijk mogelijk weer te geven. Het naast elkaar plaatsen van schedels, miliaria en trommels zou contrasterend moeten werken, evenwel Buesems penseelvoering dat onbeholpen en grof overkomt. Het uitbeelden van de objecten zou desalniettemin de aanschouwer op diens eigen korte levensduur moeten wijzen. Het *Stilleven met Krijgstuig* [cat.nr. 53] kan als een van de kunstenaars betere stillevens worden beschouwd. Hierbij wordt de stoffelijke hoedanigheid van de voorwerpen door het glimlicht op het borststuk en de helm op verdienstelijke wijze benadrukt. Binnen de compositie neemt de glazen bol een prominente plaats in. In de reflectie van de glazen bol dat aan een draad hangt, zien we het gelaat van de kunstenaar. Het zelfportret verwijst naar Buesems eigen vergankelijkheid, waarmee hij zichzelf in de moraliserende context plaatst. Het brengt ons oog-in-oog met de kunstenaar, die ons gemoedelijk vanaf het paneel aanstaart [afb. 49].

¹⁸⁵ De Gendt en Bals (red.) 2006, pp. 31.

¹⁸⁶ De Jongh 1976, pp. 45.

¹⁸⁷ De Gendt en Bals (red.) 2006, pp. 30.

Hoofdstuk 5 - Slotbeschouwing

In dit onderzoek is antwoord gegeven op vraag: ‘Hoe Buesems oeuvre zich verhoudt ten opzichte van dat van zijn tijdgenoten?’ Hiervoor is allereerst een bescheiden reconstructie van de kunstenaar zijn leven gemaakt. Op basis van bestaande en (her-)ontdekte bronnen is hier nu meer duidelijkheid over. Zo weten wij inmiddels waar het sterfhuis van de kunstenaar heeft gestaan.

Het bewaard gebleven oeuvre van Buesem laat zien dat de kunstenaar niet over een uitzonderlijk talent of verbeeldingskracht beschikte. Daartegenover staat dat de kunstenaars over een breedspectrum aan voorbeelden beschikte die hij gretig verwerkte in zijn eigen schilderijen. Buesem behandelde verschillende populaire thema's, stijlen en motieven van kunstenaars die allemaal goed in de markt lagen. De kunstenaar moet de inventies van de concurrentie nauwlettend in de gaten hebben gehouden. Opvallend is vooral de grote variatie in Buesem zijn oeuvre.

We hebben gezien dat Buesem over de capaciteit beschikte om in verschillende stijlen te werken en de mate van kwaliteit nogal verschilt. Voor zijn kerkinterieurs keek de schilder naar Delft, waar hij specialisten als Bartholomeus van Bassen en Jan van der Vucht aan het werk kon zien. In zijn geboortestad Amsterdam kwam Buesem waarschijnlijk via Pieter Quast in aanraking met de satirische boerenvoorstellingen van Adriaen Brouwer, waar veel vraag naar was. Daarnaast moet de kunstenaar vertrouwd zijn geweest met de composities van de Haarlemse genreschilders Adriaen van Ostade en Bartholomeus Molenaer, die op dat moment in Haarlem hun ateliers hadden. Buesems verwerking van duivels en demonen lijken op Rotterdam te zijn georiënteerd, waar Cornelis Saftleven en zijn omgeving floreerden. Voor zijn historiestukken reageerde Buesem op bestaande onderwerpen van onder andere de populaire grotvoorstellingen van Rombout van Troyen en maakte hij voor een breed publiek betaalbare historiestukken. De stilleven sluiten aan bij de Leidse vanitas-iconografie en militaria motieven van Pieter Potter. Deze verscheidenheid zorgde ook voor verschillende prijscategorieën.

Tijdens dit onderzoek is er geen aandacht besteed aan de relatie tussen Buesem en de Amsterdamse Schouwburg als zijn opdrachtgever en de mogelijke betrokkenheid van Pieter Quast. Het is aannemelijk dat verder onderzoek naar een mogelijk artistiek netwerk van de Amsterdamse kluchtschilder en het theater meer interessante gegevens aan het licht kan brengen. Hoogstwaarschijnlijk is er meer materiaal te vinden over deze episode uit de Nederlandse zeventiende-eeuw.

Dat Buesem nauwelijks is opgenomen in de toenmalige of huidige literatuur, toont de beperkte belangstelling voor diens werk aan. Het feit dat Buesems schilderijen in verscheidene contemporaine boedelinventarissen met naam is opgenomen en zijn werk niet schuilging onder de vele naamloze schilderen, wijst er onder andere op dat Buesem in zijn eigen tijd enige bekendheid genoot. Buesem werkte gedurende zijn carrière in ieder geval (deels) onder zijn eigen naam. Zijn schilderijen waren niet bestemd voor het topsegment, maar hoorde ook zeker niet thuis aan de onderkant van de markt. Buesem wist een bescheiden plek te veroveren op de competitieve zeventiende-eeuwse kunstmarkt. Hetgeen mij doet vermoeden dat de kunstenaar van zijn productie kon leven en vrouw Elsje en dochter Marijtje kon onderhouden.

Waardering voor Buesems werk dient eerder gezocht te worden in de duidelijk herkenbare thema's en voorstellingen die de kunstenaar voor zijn schilderijen verkoos en minder in de artistieke hoogachting. De contemporaine beeldtradities en de constante artistieke ontwikkelingen die Buesem navolgde dragen bij aan de kunstenaars breed georiënteerde oeuvre. Het waren niet alleen de grote meesters die vormgaven aan het culturele

leven van de zeventiende eeuw, ook een grote groep kleinere meesters droeg hieraan bij. Vele van deze kunstenaars zijn vandaag de dag in de vergetelheid geraakt. Een van deze minder befaamde schilders heeft met deze scriptie een gezicht gekregen.

Bibliografie

Literatuur

- Albach, Ben. "De Schouwburg van Jacob van Campen." *Oud Holland*, vol. 85 (2) (1970), pp. 85-109.
- Baisier, Claire (e. a.). *Divine Interiors Experience churches in the age of Rubens*. Antwerpen: Museum Mayer Van Den Bergh, 2016.
- Bakker, Bert "De stadsuitleg van 1610 en het ideaal van de 'colcomen stad' meesterplan of mythe?" *Amstelodamum* 87 (1995): pp. 71-96.
- Baten, Carel. *Warachtighe historie van docter Johannes Faustus* (René Blankers, red.). Leiden: Universiteit Leiden, 2004.
- Bakker, Piet en Anne Lenders. "De wonderbaarlijke wederopstanding van een Amsterdamse historieschilder, Rombout van Troyen (1605-na 1657) en zijn tweede leven in Friesland." *De Vrije Fries* 96 (2016), pp. 11-38.
- Bernt, Walther. *The Netherlandish Painters of the Seventeenth Century*. Londen: Phaidon Press, 1970. 3 delen.
- Biesboer, Pieter, Marvin Altner en Martina Sitt (red.). *Satire en Vermaak: Het genrestuk in de tijd van Frans Hals*. [tent.cat.] Zwolle: Uitgeverij Waanders, 2003.
- Van Boheemen, Petra en Paul Dirkse, *Duivels en Demonen: de duivel in de Nederlandse beeldcultuur*. [tent.cat.] Utrecht: Museum Het Catharijneconvent Utrecht, 1994.
- Bok, Marten Jan en Martine Gosselink (red.). *Thuis in de Gouden Eeuw: kleine meesterwerken uit de SØR Rusche collectie*. [cent.cat.] Zwolle/Rotterdam: Waanders, 2008.
- Bredius, Abraham. "Pieter Jansz. Quast." *Oud Holland* vol. 20 (2) (1902), pp. 65-82.
- Bredius, Abraham. "Jan Buesem." *Oud Holland* vol. 28 (2) (1908), pp. 91-92.
- Bredius, Abraham. *Künstler-Inventare: Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, 8 delen. Den Haag: Nijhoff, 1915-1922.
- Chong, Alan en Wouter Kloek (red.). *Het Nederlandse Stilleven 1550-1720*. [tent.cat.] Zwolle: Waanders, 2005.
- Cats, Jacob. *Alle de Werken. Deel 1* (J van Vloten red.). Zwolle: De Erven J. J. Tijl, 1862.
- Davidson, Jane. *The Witch in Northern European Art, 1470-1750*. Lingen: Freren Luca-Verlag, 1987.
- Van Dillen, Johannes Gerard. *Amsterdam in 1585: het kohier der capitale impositie van 1585*. Amsterdam: Drukkerij en Uitgeverij J. H. de Bussy, 1941.
- Van Dillen, Johannes. *Amsterdam in 1585: Het Kohier der Capitale Impositie van 1585*. Amsterdam: De Bussy, 1941.
- Gaba-Van Dongen, Alexandra en Peter Hecht. *Zinnen en Minnen: Schilders van het dagelijkse leven in de zeventiende eeuw*. [tent.cat.] Berlijn/Stuttgart: Hatje Cantz Publishers, 2004.
- Galtaj, Jeroen (red.) *Perspectiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw*. [tent.cat.] Rotterdam: Museum Boymans- van Beuningen Rotterdam, 1991.
- García-Salgado, Tomás. "Architecture, Mathematics and Perspective", *Nexus Network Journal*, vol. 12 (1)(2010).
- De Gendt, Annemie en Wim Baals (red.). *Lof der Zotheid: hekeling van de menselijke dwaasheid*. [tent.cat.] Sint-Niklaas: Cultureel Centrum Sint-Niklaas, 2006.

- Glasbergen, Joop. *Beroepsnamenboek: beroepsaanduidingen voor 1900 in Nederland en België*. Amsterdam/Antwerpen: J.L. Veen, 2004.
- Haak, Bob. *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw*. Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, 1984.
- Hall, James. *Hall's Iconografisch Handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*. Leiden: Primavera Pers, 1993.
- Hell, Maarten. *De Amsterdamse herberg 1450-1800: Geestrijk centrum van het openbare leven*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2017.
- Helmers, Helmer J., en Geert H. Janssen (red.). *The Cambridge Companion tot the Dutch Golden Age*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Heuer, Christoper. "Between the histories of Art and Architecture: critical Resception of Hans Vredeman de Vries." *Bulletin*, vol. 1 (2001), pp. 27-40.
- Houbraken, Arnold. *De groote Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen (1718-1721)*. Amsterdam: B. M. Israël, 1976. 3 delen.
- Jager, Angela. 'Galey-schilders' en 'dosijnwerck': de productie, distributie en consumptie van goedkope historiestukken in zeventiende-eeuws Amsterdam, diss. Universiteit van Amsterdam, 2016.
- Jantzen, Hans. *Das Niederländische Architekturbild*. München: Klinkhardt & Biermann, 1979.
- De Jongh, Eddy en Ger Luijten. *Spiegel van Alledag: Nederlandse genreprenten 1550-1700*. Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997.
- De Jongh, Eddy. *Tot lering en vermaak: Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*. [tent.cat.] Amsterdam: Rijksmuseum Amsterdam, 1976.
- De Jongh, Eddy. *Tot lering en vermaak: betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*. [tent.cat.] Amsterdam: Rijksmuseum Amsterdam, 1976.
- Klessmann, Rüdiger. *Die Sprache der Bilder: Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. [tent.cat.] Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, 1978.
- Knuttel, Gerard. *Adriaen Brouwer: The Master and his Work*. Den Haag: Boucher, 1962.
- Laver, James. *Kostuumgeschiedenis*. De Bilt: Cantecler, 1980.
- Lichtert, Katrien (red.). *Tussen Rubens en Rembrandt: Adriaen Brouwer meester van emotie*. [tent.cat.] Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.
- Liedtke, Walter A. *Architectural Painting in Delft: Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet en Emanuel de Witte*. Doornspijk: Davaco, 1982.
- Maillet, Bernard G. *Intérieurs d'églises 1580-1720: La Peinture Architecturale dans les Ecoles du Nord*. Antwerpen: Uitgeverij Pandora, 2012.
- Martin, Willem. *De Hollandse schilderkunst in de zeventiende eeuw: Frans Hals en zijn tijd*. Amsterdam: Meulenhoff, 1935.
- Montias, John Michael. "The Influence of Economic Factors on Style." *De Zeventiende Eeuw* (1990), p. 49-57.
- Montias, John Michael (2003), "Art Dealers in Holland." in Victor A. Ginsburgh (red.). *Economics of Art and Culture Invited Papers at the 12th International Conference of the Association of Cultural Economics International (Contributions to Economic Analysis, Vol. 260)*. Bangle: Emerald Group Publishing Limited, 2004. pp.75-96.

De Nile, Tania. *Spoockerijen: tassonomia di un genere della pittura nederlandese del XVII secolo*, Diss. Leiden: Universiteit Leiden, 2013.

Pietsch, Johannes en Anna Jolly (red.). *Netherlandish Fashion in the Seventeenth Century*. Riggis: Abegg-Stiftung, 2012.

Schulz, Wolfgang. *Cornelis Saftleven: Leben und Werke*, Berlijn/New York: Walter de Gruyter, 1978.

Sluijter, Eric Jan. *Rembrandt's Rivals: History Painting in Amsterdam 1630-1650*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, 2015.

Stanton-Hirst, Barbera Ann. "Pieter Quast and the Theatre." *Oud Holland*, vol. 96, (4) (1982), pp. 213-237.

Sutton, Peter A., en Christopher Brown (red.). *Masters of Seventeenth Century Dutch Genre Painting*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Arts, 1984.

Thieme, Ulrich en Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig: E. A. Seeman, 1907-1950, 37 delen.

Tummers, Anna, Elmer Kolfin en Jasper Hillegers. *De kunst van het lachen: humor in de Gouden Eeuw*. [tent.cat.] Zwolle: Waanders Uitgevers, 2017.

Tummers, Anna. *The Eye of The Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

Vervoort, Renilde. *De Heksen van Bruegel: Hekserijvoorstellingen in de Lage Landen tussen 1450 en 1700*. [tent.cat.] Brugge: Van de Wiele, 2015.

Warkins, Jane Iandola (red.). *Masters of the Seventeenth Century Dutch Genre Painting*. [tent.cat.] Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1984.

Welu, James A.. *17th century Dutch Painting: Raising the Curtain on New Englands Private Collections*. [tent.cat.] Worcester: Worcester Art Museum, 1979.

Westgeest, Helen, (e. a.). *Kunsttechnieken in historisch perspectief*. Turnhout: Brepols Publishers, 2011.

Willigen, Van der Adriaan en Fred G. Meijer. *A Dictionary of Dutch and Flemish Still life Painters Working in Oils, 1525-1725*. Leiden: Primavera, 2003.

Wurfain, Maarten. *IJdelheid der IJdelheden: Hollandse Vanitas-voorstellingen uit de zeventiende-eeuw*. [tent.cat.] Leiden: Stedelijk Museum De Lakenhal, 1970.

Wurzbach, Von Alfred. *Niederländisches Künstler-Lexikon*. Wenen: Halm & Goldman, 1911. 3 delen.

Websites

<https://bijbel.eo.nl/>

<https://www.dbnl.org>

<https://www.beroepenvantoen.nl>

<https://gtb.inl.nl>

Databases

Artnet, (<http://www.artnet.com/auctions>)

Artprice, (<http://www.artprice.com/artists>)

ECARTICO, (<http://www.vondel.humanities.uva.nl/ecartico>)

Getty Provenance Index, *Getty Provenance Index*. (<http://piweb.getty.edu>)

Montias Database of 17th Century Dutch Art Inventories. New York , The Frick Collection.
(<http://research.frick.org/montias/home.php>)

Web Gallery of Art, (<https://wga.hu/>)

Archivalia

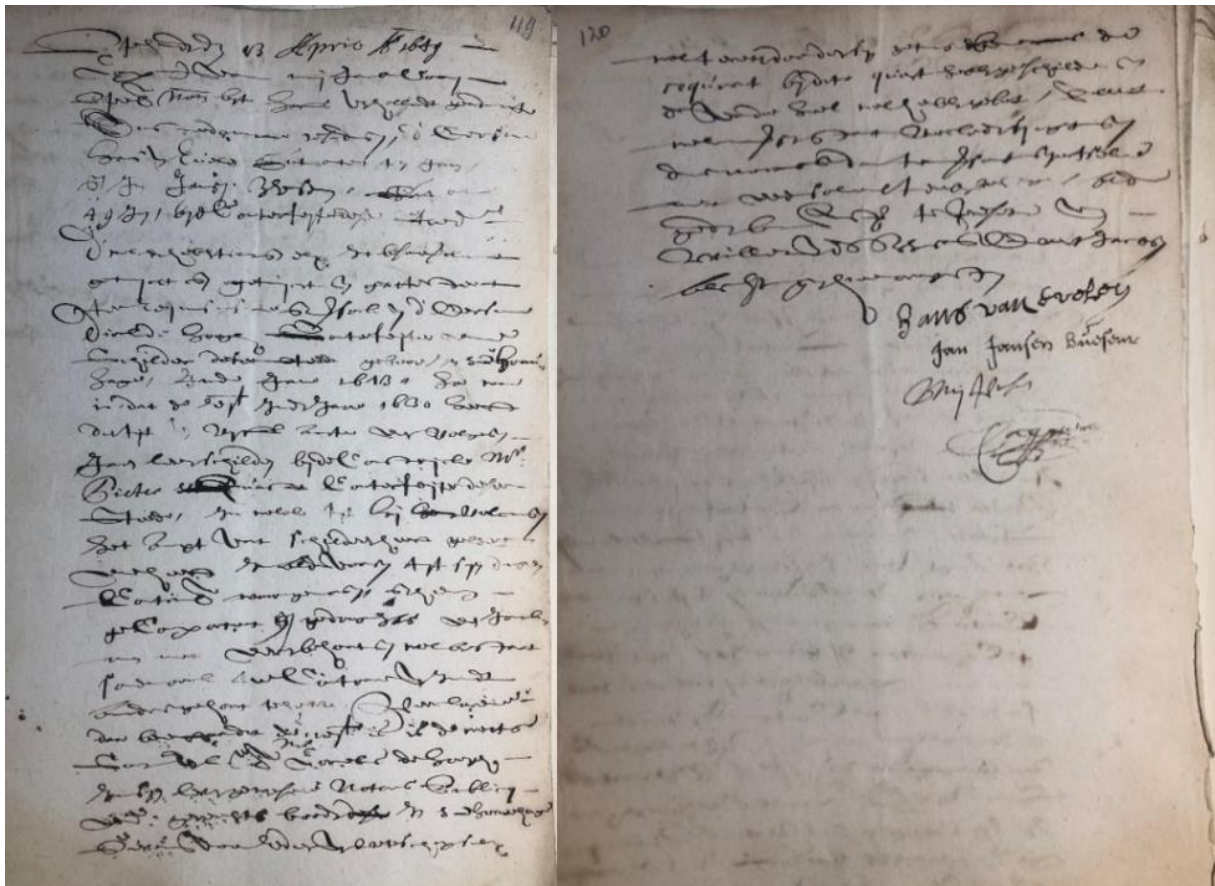
SSA (Amsterdam, Stadsarchief Amsterdam)

HUA (Utrecht, Het Utrechts Archief)

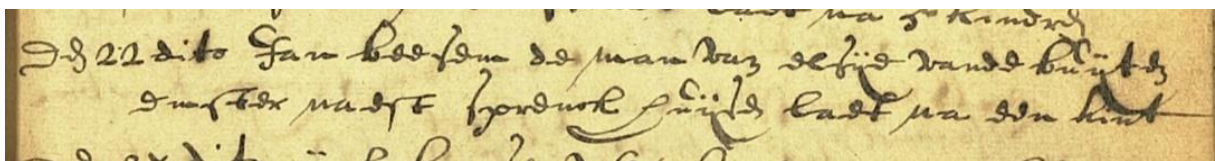
RKD (Den Haag, Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis)

Bijlagen

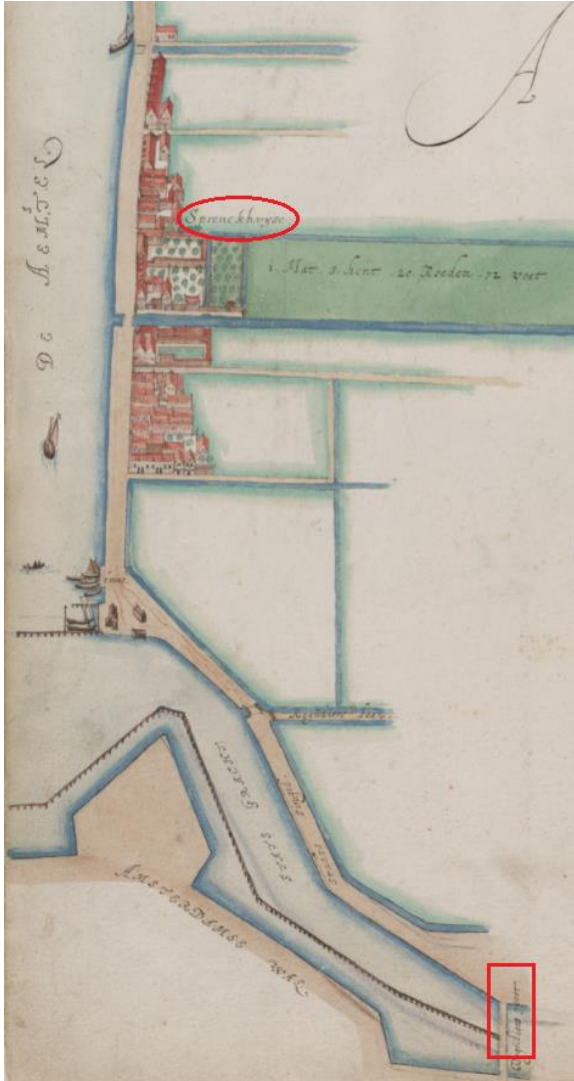
Afbeeldingen



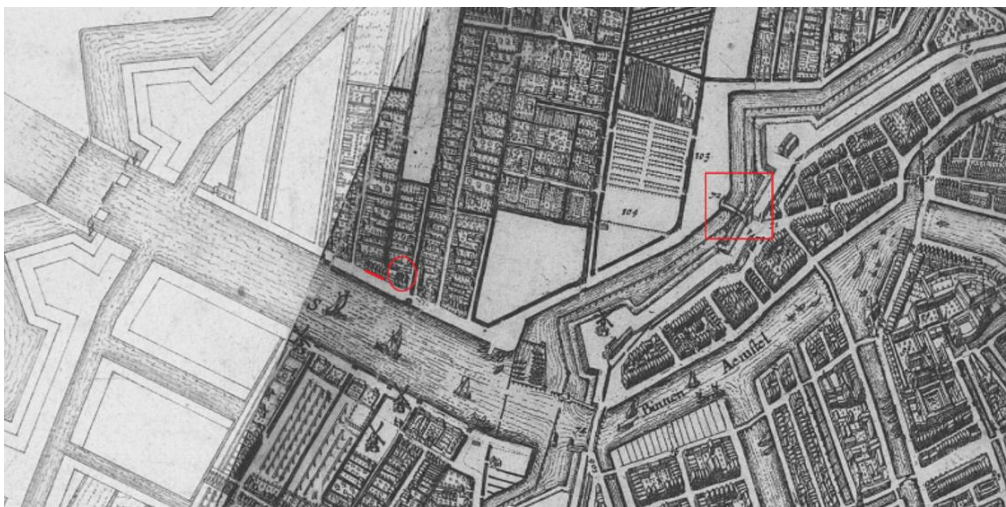
Afb.1) Amsterdam Stadsarchief, Amsterdam, NA [5075] Notarissen der Standplaats Amsterdam: 2105, not. Jacob Cocq, p. 119-120. Omschrijving: Jan Buesem attesteert voor schilder Dirck de Hoogh op 13 april 1649. Fotoverantwoording: eigen foto.



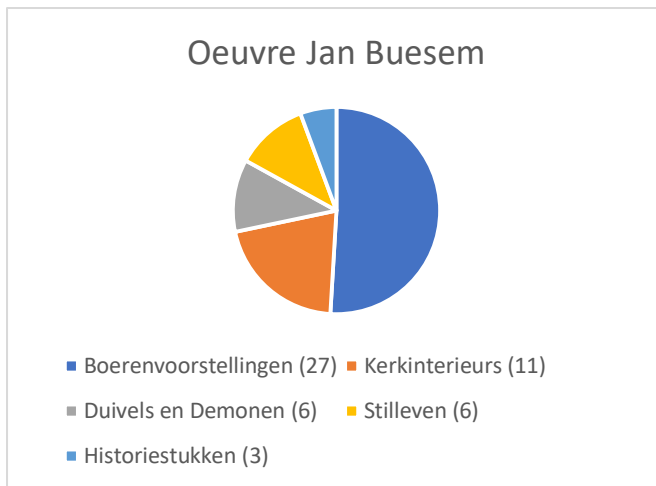
Afb. 2) Amsterdam Stadsarchief, Amsterdam, DTB [5075] begraafregister Heiligeweg- en Leidsche Kerkhof: 1226, p.39 vo en p. 40. Transcriptie: "dito [overleden] Jan Beesem de man van Elsijs vande Buijten amstel naest Sprenckhuijsen laet na een kint." Fotoverantwoording: Gemeentearchief Amsterdam. Vertaald door Monique Peters, medewerkster van het Amsterdam Stadsarchief.



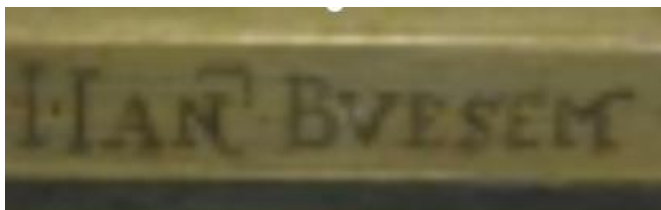
Afb. 3) Florisz. Van Berckenrode, detail van plattegrond van Amsterdam met aangegeven de Regulierspoort en hofstede Sprenckhuizen (detail), 1627 - 1628. Fotoverantwoording: Gemeentearchief Amsterdam, archief van de Gasthuizen.



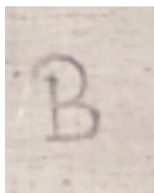
Afb. 4) Anonieme kaart, Amsterdam (detail) uit ca. 1650. Aangegeven de Regulierspoort (rechthoek), Sprenckhuizen (cirkel) en mogelijke locatie van het Sterfhuys van Jan Jansz. Buesem (streep). Foto Gemeentearchief Amsterdam, Archief van het Bureau Monumentenzorg: glasnegatieven en negatie loze foto's. Fotoverantwoording: Gemeentearchief Amsterdam.



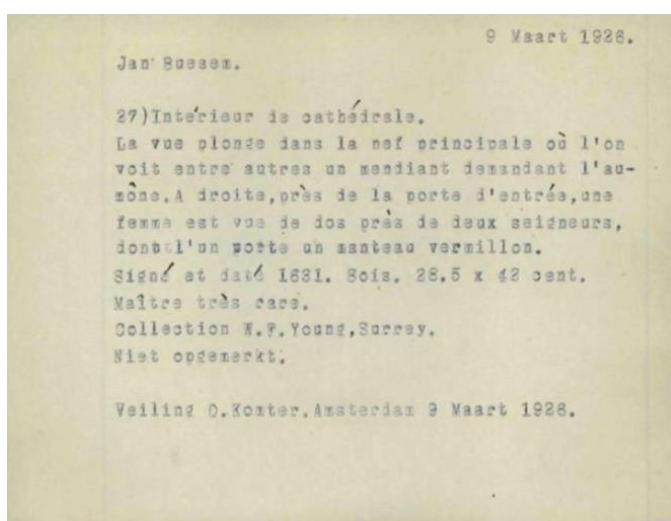
Afb. 5) Cirkeldiagram van het oeuvre van Jan Buesem. Aantallen zijn per object aangeduid. Iedere kleur is representatief voor een genre.



Afb. 6) detail van *Kerkinterieur met links een praalgraf* [cat.nr. 1]. Signatuur Jan Buesem, links onder op praalgraf: 'I. IAN^z. BVESEM'.



Afb. 7) detail van *Musicerende boeren* [cat.nr. 22]. Monogram Jan Buesem, 'B' ineen.



Afb. 8) Hofstede de Groot Fiches nr. 105944. Den Haag, RKD. Zou om een gesigneerd én gedateerd (1631) kerkinterieur van Buesem kunnen gaan. Fotoverantwoording: Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis. Den Haag.



Afb. 9) Jan Buesem, *Kerkinterieur met links een praalgraf* [cat.nr. 1]. Met toevoeging van perspectieflijnen.



Afb. 10) Hendrick Hondius naar Hans Vredeman de Vries, *Perspective*, uit 1604, plaat 47 (gravure). Fotoverantwoording: Jeroen Giltaij, *Perspectiven* (1991). p. 59.



Afb. 11) Bartholomeus van Bassen, *Interieur van Gotische kathedraal*. 1614. Olieverf op paneel 105 x 137 cm. Birmingham Museum of Art, inv.nr. onbekend. Fotoverantwoording: Birmingham Museum of Art



Afb. 12) Bartholomeus van Bassen, *Kerkinterieur*. 1625. Olieverf op paneel, 28 x 33. National Gallery of Denmark, Statens Museum for Kunst, inv.nr. KMS sp 354. Fotoverantwoording: National Gallery of Denmak

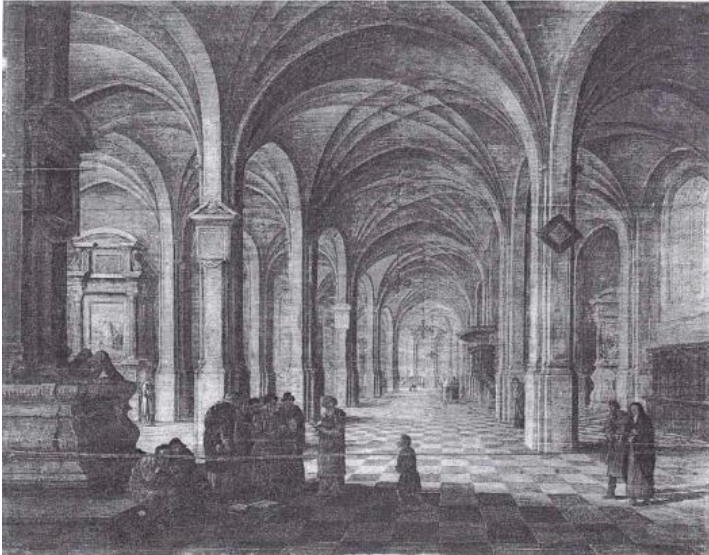


Links:

Afb. 13): detail *Kerkinterieur met figuren, trap en open deur* [cat.nr. 8]. Midden links.

Rechts:

Afb. 14): detail (midden links), Bartholomeus van Bassen, *Kerkinterieur met figuren*. ca. 1635-1650. Olieverf op paneel, 113 x 155 cm. Vlg. 31-3-2017 Parijs (Sotheby's). lot.nr. 32. Fotoverantwoording: Sotheby's



Afb. 15) Jan van der Vucht, *Kerkinterieur met bijbels voorstelling*. ca. 1630. Vlg. 18-11-1989 Christie's, lot.nr. 80. Fotoverantwoording: Christie's



Afb. 16) Anthonie Palamedesz. *Vrolijk gezelschap in een kamer*. 1633. Olieverf op paneel, 54,5 x 88,5 cm. Rijksmuseum Amsterdam inv.nr. SK-A-1906. Fotoverantwoording: Rijksmuseum Amsterdam



Afb 17) Pieter Quast, *Kaartspelers*. ca 1635. Olieverf op paneel, 32,4 x 33,7 cm. Mauritshuis, Den Haag inv.nr. 658. Fotoverantwoording: Mauritshuis Den Haag



Afb 18) Adriaen Brouwer, Herberginterieur. ca. 1625. Olieverf op paneel, 38,8 x 26 cm. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. Fotoverantwoording: Museum Boijmans van Beuningen



Afb. 19) Adriaen Brouwer, *Feestvierende boeren*. ca. 1624/1626. Olieverf op paneel, 35 x 53,5 cm.. Kunsthau Zürich, inv.nr. R4. Fotoverantwoording: Kusnthus Zürich.



Afb 20) Adriaen Brouwer, *Twee Rokende Boeren*. ca. 1625-1638. Olieverf op paneel, 21,4 x 19,1 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München inv.nr. 2095. Fotoverantwoording: Alte Pinakothek München.



Afb 21) Pieter Quast, *Een Kwakzalver aan het werk*. ca. 1635. Olieverf op paneel, 21,59 x 26,51 cm. Yale University Art Gallery inv.nr. ILE1991.2.1, uitgeleend door Dr. en Mvr. Herbert Schaefer. Fotoverantwoording: Yale University



Linksboven met de klok mee:

Afb. 22) Pieter Quast, *Reuk*. 1638. Ets en gravure, 130 x 103 mm.

Afb. 23) Pieter Quast, *Gezicht*. 1615-1647. Gravure, 151 x 126 mm. Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. RP-P-OB-16.381.

Afb. 24) Pieter Quast, *Smaak*. 1638. Ets en gravure, 127 x 101 mm. Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. RP-P-OB-16.314.

Afb. 25) Pieter Quast, *Gehoor*. 1638. Ets en gravure, 123 x 105 mm. Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. RP-P-OB-16.313.

Afb. 26) Pieter Quast, *Gevoel*. 1638. Ets en gravure, 132 x 103 mm. Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. RP-POB-16.316.

(Fotoverantwoording: Rijksmuseum Amsterdam.)



**Veeltijds wat nieuws / seldom
wat goedts**

DE nieuwsgierigheydt des wereltds is soo groot, datmen de menschen voortaan lichtelijck soude diets maecken, dat houte Papegaeyen broodt eten; nu zy soo volkomen houden*, dat de roock van Toeback een lekker dingh is: datse segghen dat zy goet ende medicinael is, om veelderley kranckheden te ghenesen, dat mochte wesen*: maer dat het smaeckelijck is, geloof ick ende de Paep* nimmermeer.



Afb. 27) Claes Jansz. Visscher, *Veeltijds* 'wat nieuws, seldom wat goedts'. Ets embleem en tekst uit Roemer Visscher. *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614. Fotoverantwoording: uit Roemer Visscher, *Sinnepoppen* (1604).



Afb. 28) Heinrich Aldegrever, naar Cornelis Anthonisz. *Zorgeloosheid*. 1549. Gravure, 70 x 50 mm. Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. RP-P-OB-2725. Fotoverantwoording: Rijksmuseum Amsterdam



Afb. 29) toegeschreven aan Hieronymus Wierix, naar Albrecht Dürer, *Dansende boerenpaar*. 1559 – voor 1615. Gravure, 114 x 73 mm. Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. RP-P-1904-3775. Fotoverantwoording: Rijksmuseum Amsterdam.



Afb. 30) Willem Duyster, *Dansende Vastenavondgangers*, ca. 1614-1635. Olieverf op paneel, 27 x 37 cm. Gemäldegalerie (Staatliche Museen zu Berlin), Berlin, inv.nr. 1735. Fotoverantwoording: commons.wikimedia.



Afb. 31) Johann Theodor de Bry, naar anoniem, naar Maerten de Vos, *Eierdans*. 1596. Gravure, 106 x 85 mm. Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. RP-P-BI-5196. Fotoverantwoording: Rijksmuseum Amsterdam.



Afb. 32) Anoniem, naar Marten van Cleve I, *Spreeuwpot*. 1555-1631. Gravure, 153 x 309 mm. Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. PR-P-2001-6. Fotoverantwoording: Rijksmuseum Amsterdam.



Afb. 33) Adriaen van Ostade, *Drinkende Figuren en Huilende Kinderen*. 1634. Olieverf op paneel, 31,1 x 42,9 cm. The Museum of Fine Arts, Houston, inv.nr. BF.1979.4 (Verenigde Staten). Fotoverantwoording: Houston Museum of Fine Arts.



Afb. 34) Bartholomeus Molenaer, *Interieur met dansende boeren*. ca. 1635-1645. Olieverf op paneel, 42 x 55 cm. Vlg. 23-3-2011, Keulen (Lempertz) lot.nr. 33. Fotoverantwoording: Lempertz.



Afb. 35) Adriaen van Ostade, *Man kijkt in lege kruik, twee mannen kijken toe*. 1651-1655. Ets, 103 x 89 mm. Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. RP-P-1885-A-9054. Fotoverantwoording: Rijksmuseum Amsterdam.



Afb. 36) Herman Saftleven, *Schuurinterieur*. 1634. Olieverf op paneel, 43,5 x 58 cm. Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel. inv.nr. 3948. Fotoverantwoording: commons.wikimedia.



Afb. 37) Pieter de Bloot, *Boereninterieur*. ca. 1635-1640. Olieverf op paneel ovaal, 34 x 47 cm. Coll. C.P.A. Rotterdam. Fotoverantwoording: Nora Schadee (red.) *Rotterdamse Meesters: uit de Gouden Eeuw*.(1994). p. 208.



Afb. 38) Egbert van der Poel, *Een Boerendeel*. 1646. Olieverf op paneel, 48 x 64,5 cm. Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. SK-A-308. Fotoverantwoording: Rijksmuseum Amsterdam.



Afb. 39) Jan Spanjaert, *Boereninterieur met huisraad*. Olieverf op paneel, 39 x 52 cm. Privé collectie. Fotoverantwoording: RKD.



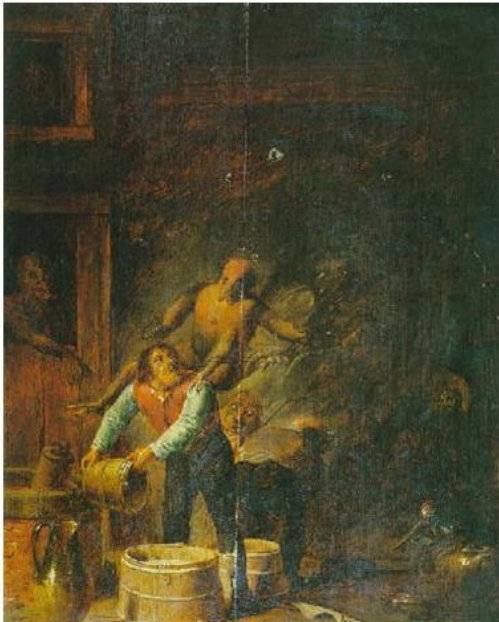
Afb. 40) David Teniers de Jonge, *Dulle Griet op rooftocht*. ca. 1635. Oliekrijt op paneel, 48 x 69 cm. Vlg. 7-7-2005 Londen (Sotheby's) lot.nr. 126. Fotoverantwoording: Sotheby's



Afb. 41) Cornelis Saftleven, *Verzoeking van de Heilige Antonius*. ca. 1629. Olieverf op doek, 23 x 32 cm. Privé verzameling, uitgeleend aan Liechtenstein Museum, Wenen. Fotoverantwoording: commons.wikimedia.



Afb. 42) Pieter van der Heyden, naar Pieter Bruegel de Oude, *Wellust*. 1558. Gravure 226 x 295 mm. Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. RP-P-1887-A12307. Fotoverantwoording: Rijksmuseum Amsterdam.



Afb. 43) Schilderij *Boer bij waterput wordt opgeschrikt door fantasiemonsters* [cat.nr. 44], voor de restauratie onder Galleria Luigi Caretto in 2000. Tijdens restauratie is de overschildering verwijderd en de poepende figuur tevoorschijn gekomen.



Afb. 44) Rombout van Troyen, *De opwekking van Lazarus*, 1647. Olieverf op paneel, 51,5 x 66 cm. Vlg. 10-5-2019 Sotheby's lot.nr. 206. (online veiling The SØR Rusche collection). Foto verantwoording: Sotheby's.



Afb. 45) Jacob de Gheyn II, *Vanitas Stilleven*, 1603. Olieverf op paneel, 82,6 x 54 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. inv.nr. 1974.1. Fotoverantwoording: Metropolitan Museum of Art, New York



Afb. 46) Pieter Potter, *Vanitas stilleven*. 1646. Olieverf op paneel, 53,5 x 41,4 cm. Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. SK-C-204. Fotoverantwoording: Rijksmuseum Amsterdam.



Afb. 47) Hendrick Goltzius, *Homo bulla*. 1594. Gravure 213 x 157 mm. Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. RP-P-OB-10.227. Fotoverantwoording: Rijksmuseum Amsterdam.



Afb. 48) Willem de Poorter, *Stilleven met Wapentuig en vaandel*. 1636. Olieverf op paneel, 23 x 18 cm. Musée Herzog Anton Ulrich, nv.nr. onbekend. Fotoverantwoording: Web Gallery of Art.



Afb. 49) detail *Stillevan met krijgstuig* [cat.nr. 53]. In de reflectie een zelfportret van de kunstenaar.



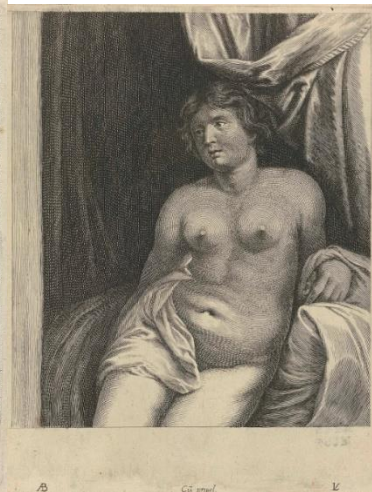
Afb. 50) Lucas Vorsterman (I), naar Adriaen Brouwer, *Luiheid (Acedia)*. 1619-1675. Gravure 190 x 141 mm. Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. RP-P-OB-33.068.

Fotoverantwoording:
Rijksmuseum Amsterdam.



Afb. 51) Lucas Vorsterman (I), naar Adriaen Brouwer, *Onmatigheid (Gula)*. 1619-1675. Gravure 191 x 140 mm. Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. RP-P-OB-33.073.

Fotoverantwoording:
Rijksmuseum Amsterdam.



Afb. 52) Lucas Vorsterman (I), naar Adriaen Brouwer, *Onkuisheid (Luxuria)*. 1619-1675. Gravure 190 x 150 mm. Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. RP-P-OB-33.067.

Fotoverantwoording:
Rijksmuseum Amsterdam.

Oeuvrecatalogus Jan Jansz. Buesem

KERKINTERIEURS - PERSPECTIEVE



Cat.nr. 1)

Jan Jansz. Buesem, gesigneerd linksonder 'I. IAN. BVESEM', *Kerkinterieur met links een praalgraf*. ca. 1630. Paneel, 47,5 x 62,5 cm.

Fotoverantwoording: Sotheby's.

HERKOMST:

Vlg. Londen (Phillips), 28-06-1983; vlg. Londen (Sotheby's), 4-12-2008, lot.nr. 212.



Cat.nr 2)

Jan Jansz. Buesem, gemonogrammeerd 'IB' (ineen), *Gotisch Kerkinterieur met Devotionele Handelingen*. ca. 1630. Paneel, 25 x 34,5 cm.

Fotoverantwoording: RKD.

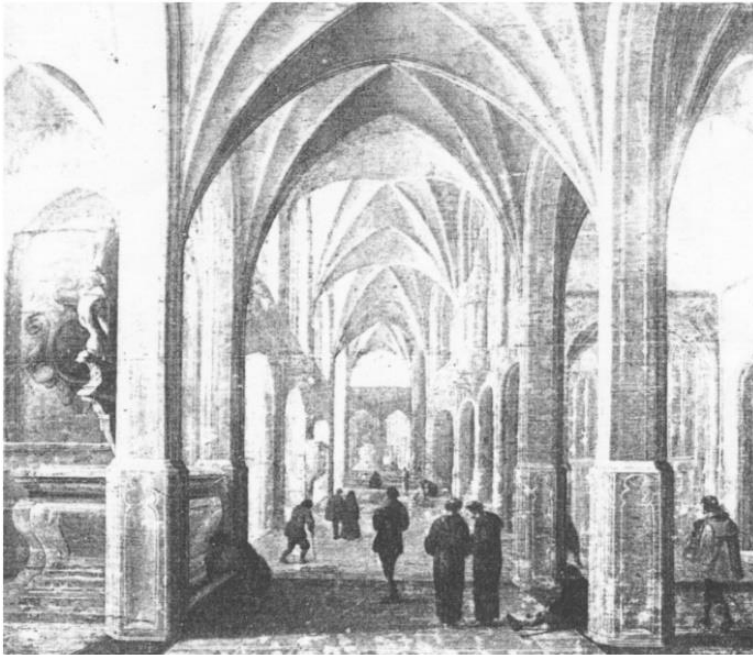
HERKOMST:

Vlg. Hertog van Hamilton en Brandon, Londen (Sotheby's), 13-07-1977, lot.nr. 85.

OPMERKINGEN:

Tentoongesteld Finch College Museum Art

NY, 1971 no. 4.



Cat.nr. 3)

Jan Jansz. Buesem, *Kerkinterieur met figuren en een graf.* ca. 1630. Paneel, 45 x 53.5 cm.

Fotoverantwoording: Bernard Maillet, *Intérieurs d'églises 1580-1720* (2012).

HERKOMST:

Vlg. Parijs (Me Cornette de St. Cyr Drouot), 13-10-1983, lot.nr. 36.



Cat.nr. 4)

Jan Jansz. Buesem, gemonogrammeerd 'B.V.', *Kerkinterieur met drie figuren, en een praalgraf.* ca. 1630. Paneel (eikenhout), 14 x 20 cm. Brussel, Privécollectie.

Fotoverantwoording: Bernard Maillet, *Intérieurs d'églises 1580-1720* (2012).



Cat.nr. 5)

Jan Jansz. Buesem, *Kerkinterieur met figuren, orgel, doopvont en altaarstukken.* ca. 1630. Paneel, 74 x 106 cm.

Fotoverantwoording: Bernard Maillet, *Intérieurs d'églises 1580-1720* (2012).

HERKOMST:

Vlg. New York (Hamburg Feldman), 09-01-1990, lot.nr. 23; vlg. Monaco (Sotheby's), 6-12-1991, lot.nr. 272.



Cat.nr. 6)

Jan Jansz. Buesem, gemonogrammeerd rechtsvoor (links van de trap) '**IB**'(ineen), *Kerkinterieur met figuren, een priester bij het altaar en een reservoir heilige water.* ca. 1630. Paneel (eikenhout), 43 x 56.5 cm. Stuttgart, Stuttgart Staatsgalerie, inv.nr. 605.

Fotoverantwoording: Stuttgart Staatsgalerie.



Cat.nr. 7)

Jan Jansz. Buesem, gesigneerd '**P. Neeffs**', *Kerkinterieur met figuren, altaar en praalgraf.* ca. 1630. Paneel , 41 x 57 cm. Poznan, National Muzeum Narodwe, inv.nr. 79.

Fotoverantwoording: RKD

OPMERKINGEN:

Signatuur waarschijnlijk latere toevoeging.



Cat.nr. 8)

Jan Jansz. Buesem, gesigneerd op graftegels midden voorgrond '**IAN IANSEN BVESEM**', *Kerkinterieur met figuren, trap en opendeur.* ca. 1630. Paneel 70 x 90 cm.

Fotoverantwoording: Palacio Do Correio Velho.

HERKOMST:

Vlg. Londen (Sotheby's), 21-03-1956, lot.nr. 125; vlg. Lissabon (Palacio Do Correio Velho), 19-12-2006, lot.nr. 238.



Cat.nr. 9)

Jan Jansz. Buesem,
gemonogrammeerd 'L.r.'
(nauwelijks zichtbaar), *Kerkinterieur
met figuren, open deur en een
trapgang naar een altaarstuk.* ca.
1630. Doek, 64 x 74 cm.

Fotoverantwoording: RKD

HERKOMST:

Vlg. Amsterdam (Sotheby's), 12-11-
1991, lot.nr. 78; vlg. Amsterdam
(Vente), 28-10-1992, lot.nr. 149.



Cat.nr. 10)

Jan Jansz. Buesem, gesigneerd op altaar 'I.
IAN. BVUESEM', *Kerkinterieur met
figuren en rechts een trap naar een
altaarstuk.* ca. 1630. Paneel, 63 x 46 cm.
Brussel, Privécollectie.

Fotoverantwoording: RKD

HERKOMST:

Kunsthandel Dr. C. Benedict, Parijs, 1958.
Kunsthandel Nystad, Den Haag/Lochem,
1958. Door Nederlandse regering
geschonken aan Baron van den Straeten-
Waillet, ambassadeur te Den Haag.
Verzameling Baron en Barones Simon de
Crombrugge de Pickendaele.



Cat.nr. 11)

Jan Jansz. Buesem, gesigneerd rechtsonder '**IAN BVESEM**', *Kerkinterieur met figuren, praalgraf en preekgestoelte*. ca. 1630. Paneel, 100 x 70 cm.

Fotoverantwoording: Artvalue.

HERKOMST:

Kunsthandel Daatselaar. De Bilt, getoond op TEFAF Maastricht 2008.

Vlg. Nijmegen (Hessink's), 27-09-2008, lot.nr. 7.

BOERENVOORSTELLINGEN - BOEREGESELSCHAPGES



Cat.nr. 12)

Jan Jansz. Buesem, gesigneerd op stoof '**BVESEM**', *Kaartspelende Boeren*. ca. 1630-1635. Paneel, 33,5 x 47,5 cm.

Fotoverantwoording: RKD

HERKOMST:

Vlg. A. Schloss, Parijs (Charpentier), 25-5-1949, lot.nr. 11.



Cat.nr. 13)

Jan Jansz. Buesem,
gemonogrammeerd
linksonder 'IB' (ineen),
*Een Vermakelijk
Boerengezelschap.* ca.
1630-1635 Paneel, 28 x
42 cm.

Fotoverantwoording:
Gorringe's.

HERKOMST:

Verzameling Dennis
Ward Hove Sussex, 1959.

Vlg. Lewes (Gorringe's),
25-6-2019, lot.nr. 506.



Cat.nr. 14)

Jan Jansz Buesem,
gemonogrammeerd rechts
op krukje 'IB' (ineen),
Boerenmaaltijd. ca. 1630-
1635. Paneel, 20,5 x 29
cm. Amsterdam,
Rijksmuseum, inv.nr. SK-
A-2555.

Fotoverantwoording:
Rijksmuseum.

HERKOMST:

Schenking van de erven
van de heer C. Hoogendijk,
Den Haag, mei 1912.

OPMERKINGEN:

Heette Pieter de Bloot.

Onderzoek drager bekend,
RKD.



Cat.nr. 15)

Jan Jansz. Buesem,
gemonogrammeerd
linksboven 'IB'(ineen),
ca. 1630-1635. Paneel
28,2 x 42 cm.

Fotoverantwoording:
Christie's.

HERKOMST:

Vlg. Londen
(Christie's), 10-12-
2012, lot.nr. 2039



Cat.nr. 16)

Jan Jansz. Buesem, gemonogrammeerd rechts-
boven 'IB' (ineen) , *Boerenherberg*. ca. 1635.
Paneel, 37,5 x 29,5 cm.

Den Haag, Kunsthandel Hoogsteder &
Hoogsteder, 2019.

Fotoverantwoording: Hoogsteder & Hoogsteder.

OPMERKINGEN:

Na bestudering van het schilderij zelf.



Cat.nr. 17)

Jan Jansz. Buesem, gemonogrammeerd linksboven 'IB' (ineen), *Rokende boeren in een interieur*. ca. 1630-1635. Paneel, 25,7 x 20,5 cm.

Fotoverantwoording: RKD, foto van de veilinghouder ontvangen.

HERKOMST:

Vlg. Zürich, 18/23-5-1987, lot.nr. 5013.



Cat.nr. 18)

Jan Jansz. Buesem, gemonogrammeerd op tafeltje 'IB' (ineen), *Inde Spreupot*. ca. 1630-1635. Paneel, 13 x 18 cm.

Fotoverantwoording: RKD, Bijl.



Cat.nr. 19)

Jan Jansz. Buesem, gemonogrammeerd om stoof 'IB' (ineen), *Boeren interieur/ Schooltje*. ca. 1630-1635. Paneel, 37,5 x 52,7 cm.

Fotoverantwoording: RKD.

HERKOMST:

Collectie Medio.
Kunsthandel Carretto.
Turijn 1991.



Cat.nr. 20)

Jan Jansz. Buesem, *Kaartende en Drinkende boeren*. ca. 1630-1635. Paneel, 15 x 19 cm.

Fotoverantwoording: A. Dingjan, neg.nr. 75509

HERKOMST:

Vlg. New York (Aldrich), 6-3-1975, lot.nr. 130. Kunsthandel Hoogsteder Den Haag 1975. Verzameling H.R.M. Kila le Muids/VD 1979.



Cat.nr. 21)

Jan Jansz. Buesem, gemonogrammeerd 'AB' (ineen), *Boeren in een interieur*. ca. 1630-1635. Paneel, 35,5 x 23,5 cm.

Fotoverantwoording: RKD.

OPMERKINGEN:

Signatuur AB was oorspronkelijk waarschijnlijk de karakteristieke IB ineen waar Buesem zijn schilderijen veelvuldig mee signeerde.



Cat.nr. 22)

Jan Jansz. Buesem, gemonogrameerd rechtsmidden 'IB' (ineen), *Musicerende boeren*. ca. 1635-1635. Paneel 25,8 x 19,7 cm.

Fotoverantwoording: RKD, foto ontvangen van de eigenares.

HERKOMST:

Verzameling mevrouw Leegenhoek, Parijs 1968.



Cat.nr. 23)

Jan Jansz. Buesem, *De Eierdans*. ca. 1630-1635. Paneel 38,3 x 29 cm.

Fotoverantwoording: Artnet.

HEROMST:

Vlg. Genua (Wannenes) 28-5-2013 lot.nr. 23, verkocht als toegeschreven aan Adriaen Brouwer.



Cat.nr. 24)

Jan Jansz. Buesem, *De Smaak* (mogelijk onderdeel van *Vijf Zintuigen*). ca. 1630-1635. Paneel (ovaal), 12 x 16,5 cm.

Fotoverantwoording: Artnet.

HERKOMST:

Vlg. Parijs (Ader), 20-05-2017.



Cat.nr. 25)

Jan Jansz. Buesem, *Het Gezicht* (mogelijk onderdeel van *Vijf Zintuigen*). ca. 1630-1635. Paneel (ovaal), 12,5 x 16,8 cm.

Fotoverantwoording: Artprice.

HERKOMST:

Vlg. Amsterdam (Christie's), 07-05-1992, lot.nr. 49.



Cat.nr. 26)

Jan Jansz. Buesem, *Het Gehoor* (mogelijk onderdeel van *Vijf Zintuigen*). ca. 1630-1635. Paneel, 12,5 x 16,6 cm.

Fotoverantwoording: Artnet.

HERKOMST:

Vlg. 18-9-2013. Veilinghuis onbekend.



Cat.nr. 27)

Jan Jansz. Buesem, *Boeren in een interieur* ca. 1635. (mogelijk de vijf zintuigen). Paneel, 13,3 x 20,3 cm.

Fotoverantwoording: Artnet.

HERKOMST:

Vlg. Londen (Christie's), 27-02-2004, lot.nr. 86, als toegeschreven aan A. Victoryns.



Cat.nr. 28)

Jan Jansz. Buesem, gemonogrammeerd op tafeltje 'IB' (ineen), *Boeren in een herberginterieur*. ca. 1635. Paneel, 22 x 33,5 cm.

Fotoverantwoording: RKD

HERKOMST:

Vlg. Parijs, 22-06-1965, als Pieter de Bloot.



Cat.nr. 29)

Jan Jansz. Buesem, *Musicerende en dansende boeren bij fakkellicht*. ca. 1635. Paneel, 32,5 x 39,2 cm.

Fotoverantwoording: RKD

HERKOMST:

Vlg. Sotheby's, 10-11-1998, lot.nr. 95; vlg. Keulen (Lempertz), 04-12-1999, lot.nr. 1220.



Cat.nr. 30)

Jan Jansz. Buesem, *Herberginterieur met boeren en violist*. ca. 1640. Paneel, 61,6 x 54,5 cm.

Fotoverantwoording: Christie's

HERKOMST: Vlg. Londen (Christie's), 7-7-1999, lot.nr. 155.



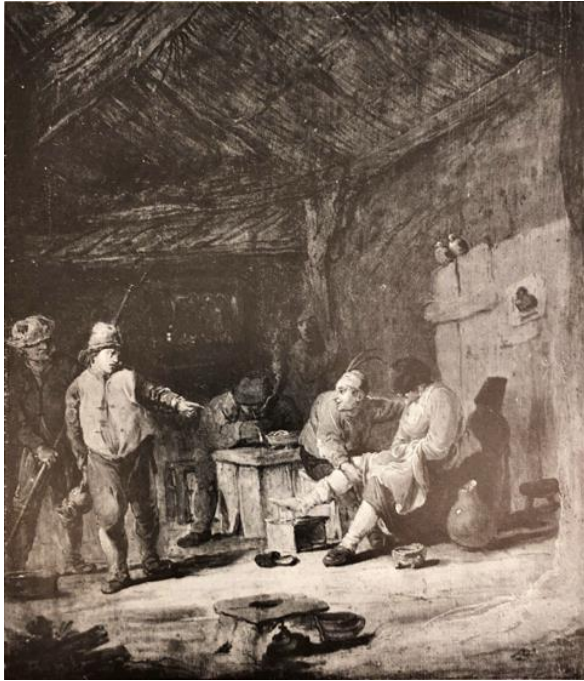
Cat.nr. 31)

Jan Jansz. Buesem, *Drinkende boeren in een herberg*. ca. 1640. Paneel, 30 x 44 cm.

Fotoverantwoording: Artprice.

HERKOMST:

Vlg. Wenen (Dorotheum), 14-10-1997, lot.nr. 176.



Cat.nr. 32)

Jan Jansz. Buesem, gemonogrammeerd 'AB' (ineen), *Boeren in een herberginterieur*. ca. 1640. Paneel, 48,5 x 40,5 cm.

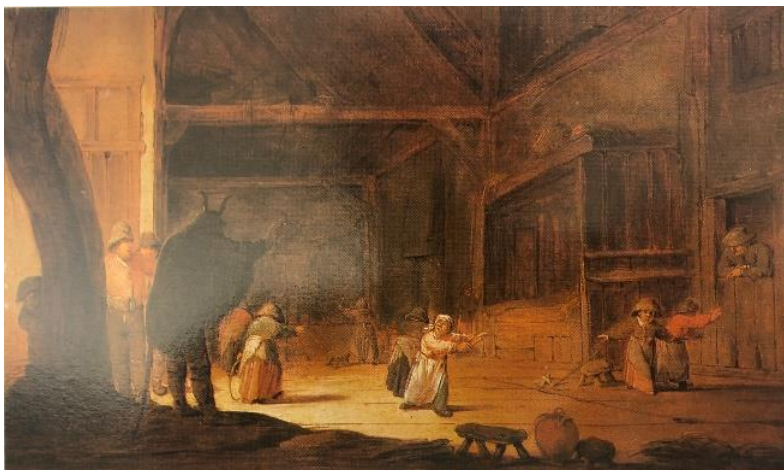
Fotoverantwoording:

HERKOMST:

Vlg. München, 20-09-1972, lot.nr 1306, als Hollands 18^e eeuw.

OPMERKINGEN:

Monogram mogelijk latere toevoeging. Voorheen doorgedaan als Andries Both.



Cat.nr. 33)

Jan Jansz. Buesem, gemonogrammeerd linksonder 'IB' (ineen), *Een gemaskerde maakt de kinderen bang*. ca. 1640. Paneel, 25,4 x 41,3 cm. Privécollectie.

Fotoverantwoording: RKD.

HERKOMST:

Vlg. Lord Butler, Londen, 16-4-1980, lot.nr. 207; vlg. Lord Brounlow, Londen, 17-12-1985, lot.nr. 133. Kunsthandel R. Smeets Milaan getoond op TEFAF Maastricht 1993.

OPMERKINGEN: "t is maer een niet. Die 't wel besiet" – Jacob Cats.



Cat.nr. 34)

Jan Jansz. Buesem, onduidelijk gesigneerd. *Schooltje*. ca. 1640. Paneel, 14 x 20 cm.

Fotoverantwoording: RKD.

HERKOMST:

Vlg. Wenen (Dorotheum), 17/19-03-1955.



Cat.nr. 35)

Jan Jansz. Buesem, *Boeren in een herberginterieur*, ca. 1640. Paneel, 54 x 72 cm. Brugge, Kunsthandel Jean Moust, 2018.

Fotoverantwoording: Jean Moust.

HERKOMST:

Vlg. Keulen (Van Ham Kunstauktionen), 05-04-2001, lot.nr. 1250; vlg. Londen (Sotheby's), 12-07-2001, lot.nr. 390.



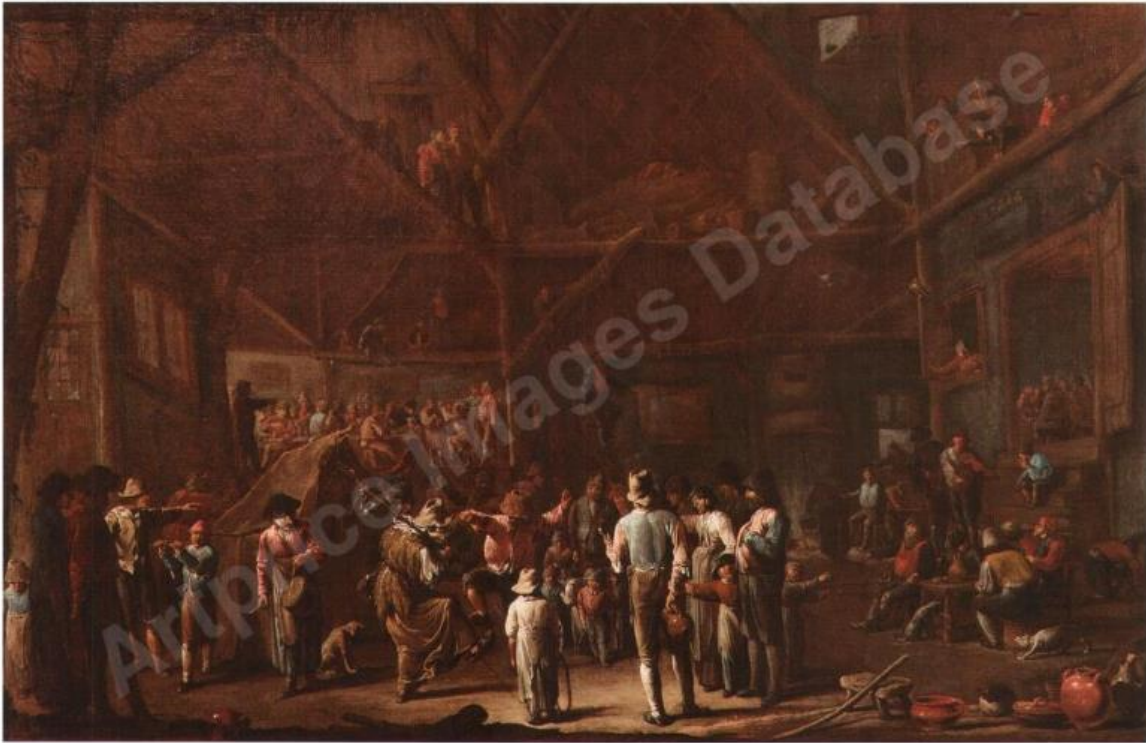
Cat.nr. 36)

Jan Jansz. Buesem, *Schooltje*, ca. 1640. Paneel, 46,2 x 63,9 cm. Nantes, Musée d'arts de Nantes, inv.nr. 534.

Fotoverantwoording: Musée d'arts de Nantes

OPMERKINGEN:

In 1971 Buesem genoemd door Jacques Foucart. Daarvoor 'manier/imitator' Adriaen van Ostade genoemd. Museum heeft schilderij verworven in 1850.



Cat.nr. 37)

Jan Jansz. Buesem, gemonogrammeerd rechtsonder 'AB', *Feestvierende boeren in een schuur*. ca. 1640.
Doek 103 x 156 cm.

Fotoverantwoording: Artprice.

HERKOMST:

Privécollectie Engbert-Charles, hertog van Arenberg, 1993, als Andries Both. Voor 1993, privécollectie Aalst, Hoevelaken als Andries Both. 1933, gesignaleerd Centraal Museum Utrecht als Andries Both.

OPMERKINGEN:

De 'A' is een latere toevoeging. De 'B' (of **IB** ineen) is typerend voor Buesems signatuur.



Cat.nr. 38)

Jan Jansz. Buesem, gemonogrameerd rechtsmidden 'IB' (ineen). *Boereninterieur met huisraad*. ca. ná 1653. Paneel, 33 x 45,5 cm.

Fotoverantwoording: RKD.

HERKOMST:

1992/1993 bij Kunsthandel Jan De Maere, Brussel, als Pieter van den Bosch; vlg 12/14-5-1998, Brussel (Servarts), lot.nr. 495, als Gerrit Battem.; vlg. 9-11-1998, Amsterdam (Christie's), lot.nr. 112; vlg. New York (Christie's), 26-5-2000, lot.nr. 69; privécollectie, 1993-2000, Braine-l'Alleud.

OPMERKINGEN:

Groep figuren links gaat terug op prent Adriaen van Ostade ca. 1653 (F.G. Meijer).

DUIVELS EN DEMONEN - SPOOCKERIJEN



Cat.nr. 39)

Jan Jansz. Buesem,
gemonogrammeerd
'B', *Faust en Mefisto*.
ca. 1640. Paneel, 23.5 x
41.2 cm.

Fotoverantwoording:
Sotheby's.

HERKOMST:

Vlg. New York
(Sotheby's), 09-06-
2011, lot.nr. 21



Cat.nr. 40)

Jan Jansz. Buesem,
gemonogrammeerd 'B', *De
Dulle Griet*. ca. 1645. Paneel,
30.5 x 45 cm.

Fotoverantwoording:

HERKOMST:

Vlg. Londen (Sotheby's), 14-12-
1977, lot.nr. 29.



Cat.nr. 41)

Jan Jansz. Buesem,
gemonogrameerd op
voorgond 'IB'(ineen) *De
Dulle Griet*. ca. 1640. Paneel,
33 x 32.1 cm.

Fotoverantwoording: Artnet

HERKOMST:

Vlg. New York (Christie's),
16-06-2009, lot.nr. 70; vlg.
Londen (Christie's), 11-04-
2013, lot.nr. 29.



Cat.nr. 42)

Jan Jansz. Buesem,
*Saul bij de heks van
Endor (1 Samuel 28:1-
25)*. ca. 1640. Paneel,
46.4 x 62.8 cm.

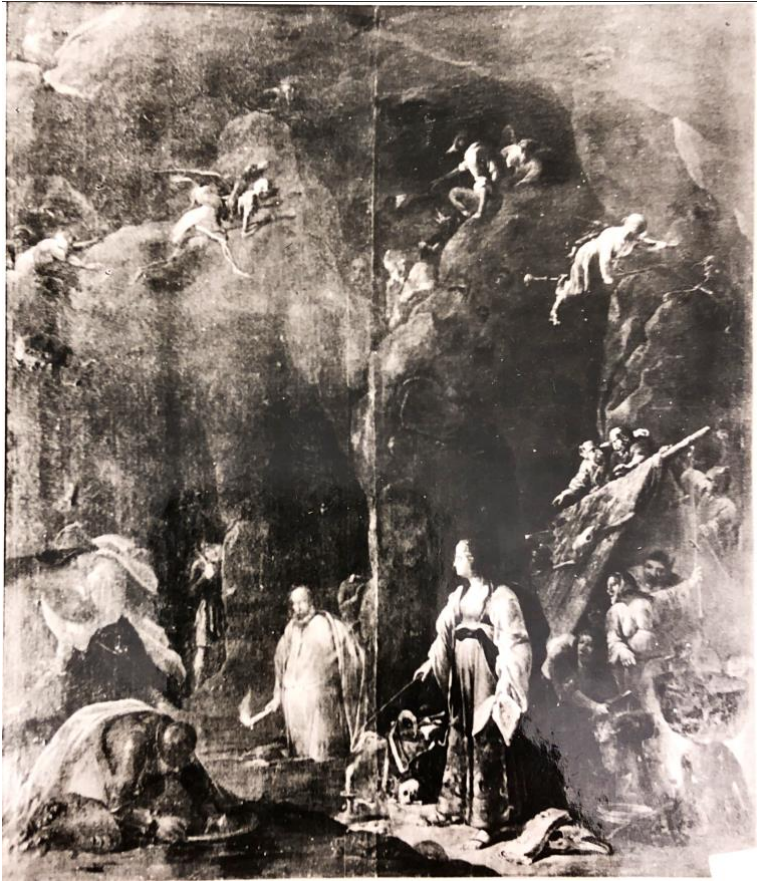
Fotoverantwoording:
Cooper, Londen, nr.
964566.

HERKOMST:

Vlg. Christie's, 10-07-
1981, lot.nr. 33.

OPMERKING:

Heette David Ryckaert
II.



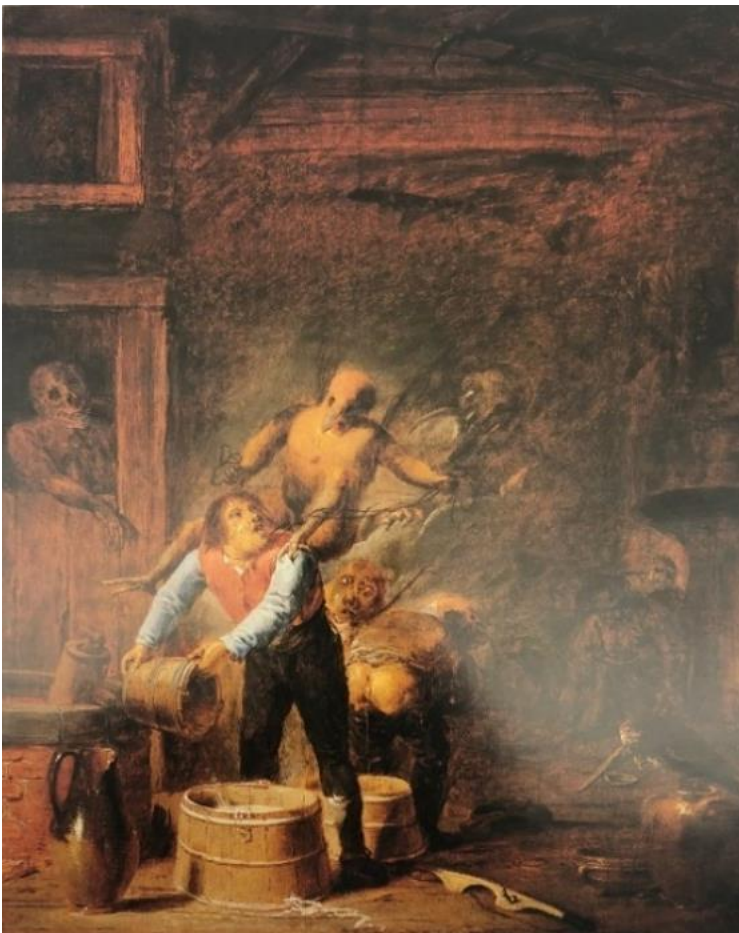
Cat.nr. 43)

Jan Jansz. Buesem, gesigneerd in het midden 'BVESEM', *Saul bij de heks van Endor (1 Samuel 28:1-25)*. ca. 1645. Doek, 160 x 138 cm. Zweden, particuliere verzameling.

Fotoverantwoording: RKD.

HERKOMST:

Identiek aan werk vlg. Londen (Sotheby's), 22-10-1975.



Cat.nr. 44)

Jan Jansz. Buesem, *Boer bij waterput wordt opgeschrikt door fantasiemonsters*. ca. 1640. Paneel, 54 x 43 cm.

Fotoverantwoording:
Bibliotheek Kunsthandel P. de Boer.

HERKOMST:

Vlg Parijs (Drouot Richelieu), 27-03-2000. Kunsthandel Caretto tentoongesteld november/december 2000.

HOSTORIESTUKKEN - HISTORIESILDERIJE



Cat.nr. 45)

Jan Jansz. Buesem, gemonogrammeerd 'IB' (ineen), *Saul bij de heks van Endor (1 Samuel 28:1-25)*. ca. 1645. Paneel, 32,4 x 41,9 cm.

Fotoverantwoording: Artnet

HERKOMST:

Vlg. New York (Christie's), 16-06-2009, lot.nr. 71.

OPMERKINGEN:

Collectie van Mr. & Mrs. Clifford Ambrose Truesdell, (Amerika), als Leonard Bramer.



Cat.nr. 46)

Jan Jansz. Buesem, *Saul bij de heks van Endor (1 Samuel 28:1-25)*. ca. 1645. Paneel, 60 x 85 cm.

Fotoverantwoording:
Boissonnas, Geneve, nr. 42190.

HERKOMST:

Kunsthandel Georges Moor
Geneve, 1944.



Cat.nr. 47)

Jan Jansz. Buesem, gemonogrammeerd 'IB' (ineen), *De triomf van Mordecha*. ca. 1640. Paneel, 38 x 48 cm. Alkmaar, verzameling J. van Tright, 1989. Als anoniem.

Fotoverantwoording: RKD.

OPMERKINGEN:

Expertise van J. Van Trigt bekend, RKD.

STILLEVEN - VANETAS



Cat.nr. 48)

Jan Jansz. Buesem, gemonogrammeerd 'IB' (ineen), *Vanitasstillevens*. ca. 1645. Paneel, 20 x 26.5 cm.

Fotoverantwoording:
Artnet.

HERKOMST:

Vlg. Zürich (Koller), 24-3-2006, lot.nr. 3024.



Cat.nr. 49)

Jan Jansz. Buesem, *Vanitasstillevens*. ca. 1645. Paneel, 49,5 x 60,3 cm.

Fotoverantwoording:

HERKOMST:

Kunsthandelaar New Art Circle
J.B. Neumann, New York, als D.
Teniers, 1935.

Privécollectie Budworth, 1938.

Vlg. New York (Christie's), 04-04-1990, lot.nr. 31, als omgeving C. Saftleven; vlg. New York (Sotheby's), 19-05-1994, lot.nr. 333; vlg. New York (Sotheby's), 06-10-1995, lot.nr. 98, als C. Saftleven.



Cat.nr. 50)

Jan Jansz. Buesem, *Stilleven met figuur*. ca. 1645.
Paneel, 54 x 43,8 cm

Fotoverantwoording: Hoogsteder & Hoogsteder.

HERKOMST:

Kunsthandel Hoogsteder & Hoogsteder, Den Haag.

OPMERKINGEN:

Nog een versie bekend toegeschreven aan Willem Bartsius.



Cat.nr. 51)

Jan Jansz. Buesem, gemonogrameerd 'IB' (ineen), *Vanitasstilven met Krijgstuig en figuur (allegorie op de IJdelheid)*. ca. 1645.
Paneel, 49 x 39 cm.

Fotoverantwoording: Artnet.

HERKOMST:

Vlg. Londen (Phillips), 07-12-1993, lot.nr. 254, als L. Bramer; vlg. Wenen (Dorotheum), 07-07-1994, lot.nr. 60, als L. Bramer; vlg. Keulen (Lempertz), 20-05-1995, lot.nr. 816, als L. Bramer; vlg. Londen (Christie's), 08-07-1998, lot.nr. 351; vlg. Londen (Christie's), 07-08-1998, lot.nr. 351, als omgeving van M. Withoos.

OPMERKINGEN:



Cat.nr. 52)

Jan Jansz. Buesem, *Vanitasstillevens met figuur*.

ca. 1645. Paneel, 47 x 33 cm.

Fotoverantwoording: RKD.

OPMERKINGEN:

Heette Hendrick Pot, heette Eeckhout, heette

Willem de Poorter



Cat.nr. 53)

Jan Jansz. Buesem, gemonogrammeerd 'IB' (ineen), *Stillevens met Krijgstuig*. ca. 1645. Paneel, 24 x 21,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-2253.

Fotoverantwoording: Rijksmuseum Amsterdam

OPMERKING: spiegelbeeld van kunstenaars in glazen bol.

Beoordelingsformulier BA-scriptie Kunst-, religie- en cultuurwetenschappen

Opleiding	Kunstgeschiedenis
Studentnummer	11029773
Naam student	Senne Schouws
Titel scriptie	Jan Jansz. Buesem. Het leven en werk van een Amsterdamse zeventiende-eeuwse kleine meester
Begeleider	Elmer Kolfin
(Eventueel 2^{de} lezer)	nvt
1. Opzet en inkadering onderzoek <ul style="list-style-type: none"> • helderheid vraagstelling en onderzoeksopzet (relevante uitwerking van deelvragen) • verantwoording vraagstelling en onderzoeksopzet (aandachtspunten: historisch/theoretisch/methodologisch kader, analytische perspectieven, maatschappelijke relevantie, werkwijze) • beperkte (kritische) weergave van het onderzoeksveld (b.v. theorieën, methoden, onderzoeksbevindingen) • moeilijkheidsgraad van het onderwerp/onderzoek 	<p>Het doel van dit onderzoek is de samenstelling van een oevrecatalogus met een inleiding waardin de ontwikkeling van Buesem wordt verklaard vanuit zijn kunsthistorische context. De uitwerking is helder, de relevantie wordt vooral gezocht en gevonden in de kunsthandel en in uitbereiding van kennis van kleine meesters. Een uitvoeriger reflectie op toeschrijvingspraktijk was welkom geweest, maar de argumentatie kan het zonder stellen. De gevolgde methodes worden kort verantwoord. Het onderzoeksveld is zo gering dat die idd heel beknopt kan worden weergegeven.</p> <p>Het onderwerp heeft een gemiddelde tot hoge moeilijkheidsgraad.</p>
2. Uitvoering onderzoek <ul style="list-style-type: none"> • heldere uiteenzetting van de gebruikte methoden • kwaliteit (praktische) uitvoering onderzoek • heldere analyse van de onderzoeksresultaten • conclusie en kritische evaluatie van het onderzoek 	<p>De methodiek van archivalisch, oeuvre-, stilistisch en iconografisch onderzoek wordt beknopt toegelicht. Het onderzoek is goed uitgevoerd waarbij de planning weliswaar flink overschreden is, maar toch binnen het voorgenomen jaar bleef. De resultaten zijn er ook naar. Senne reflecteert voldoende kritisch op zijn eigen werk.</p> <p>Het samenstellen van de oevrecatalogus heeft veel tijd en moeite gekost, maar dat soort werk is ook moeilijk en tijdrovend en heeft een bruikbaar resultaat opgeleverd.</p>

<p>3. Organisatie</p> <ul style="list-style-type: none"> • logische opbouw argumentatie (m.n. onderbouwing conclusie met betrekking tot vraagstelling) • heldere en coherente structuur (op scriptie-, hoofdstuk-, sectie-, alinea- en zinsniveau) • vereiste lengte 	<p>De scriptie is helder opgebouwd. Na de korte inleiding met hoofdvraag, literatuur en onderzoeksverantwoording behandelt het eerste hoofdstuk het leven van Van Buesem. Bijzonder is dat Senne met origineel archiefonderzoek en slimme vragen stellen in staat is geweest nieuwe gegevens boven water te halen: de precieze woon- (en waarschijnlijk werk-)locatie en het precieze jaar van overlijden: aan de buitenamstel naast de Sprenckhuijsen, ter hoogte van het huidige Amstel 250, 22 juni 1655. De schilder heeft zij hele leven in een eenvoudig milieu verkeerd, met wellicht een periode in Delft. Senne heeft op een geloofwaardige manier zijn geschilderde oeuvre aan zijn status gekoppeld.</p> <p>Buesem's oeuvre is gevarieerd. Hij schilderde het ambitieuze genre van kerkinterieurs waarbij hij enkele modellen had die hij herhaalde en varieerde, maar ook historie en stillevens. Het meeste werk betreft echter genre, met name boeren stukjes en enkele spokerijtjes. In al zijn werk betoonde hij zich een wat naïef volger, duidelijk uit op aansluiting bij populaire schilders als Bartolomeus van Bassen, Pieter Quast, Adriaen Brouwer Adriaen van Ostade en Cornelis Saftleven. Aansluiting vond hij echter bij meesters van tweede rang zoals Rombout van Troyen of Bartolomeus Molenaer.</p> <p>Het oeuvre blijkt moeilijk chronologisch te duiden, zodat een wisseling van genre niet goed aanwijsbaar is. Na halverwege de jaren dertig lijkt hij geen architectuurstukken meer te hebben gemaakt.</p> <p>De argumentatie maakt duidelijk dat Buesum behoorde tot de omvangrijke groep kleine meesters die leefden van de navolging van grotere voorbeelden.</p>
<p>4. Taalgebruik</p> <ul style="list-style-type: none"> • correcte formulering (grammatica; spelling; woordenschat; terminologie; stijl) 	<p>Het taalgebruik is moeizaam, met name in het gebruik van algemene en meer specifiek kunsthistorische uitdrukkingen, regelmatig resulterend in inhoudelijk en stilistisch foutieve plechtstatig taal. Maar op dat gebied is echter ook flinke verbetering opgetreden.</p>
<p>5. Presentatie</p> <ul style="list-style-type: none"> • bronvermeldingen en bibliografische gegevens volgens consequent toegepaste/vereiste stijl • heldere vormgeving/layout • relevantie en effectiviteit van tabellen/illustraties e.d. 	<p>Goed.</p>

6. Zelfstandigheid <ul style="list-style-type: none"> • afhankelijkheid van begeleiding • omgang met feedback 	Goed, met goede verwerking van de feedback.
7. Aanvullende opmerkingen	Het is belangrijk dat studenten zich willen ontwikkelen in samenstellen, beschrijven en analyseren van oeuvres, een van de fundamenteën van de kunstgeschiedenis.
Cijfer	Acht en half (origineel archiefwerk met twee nieuwe vondsten, zorgvuldige samenstelling oevrecatalogus binnen de beschikbare mogelijkheden, overtuigende plaatsing van werk en karakterisering van de schilder; tekst wat langer dan nodig en taalgebruik soms moeizaam, langer dan gemiddeld over de scriptie gedaan)
Datum	Handtekening