

Crisis? Welke crisis?

*Kanttekeningen bij het economisch verval van de schilderkunst in Leiden na 1660**

PIET BAKKER

Piet Bakker promoveerde in 2008 aan de Universiteit van Amsterdam op een proefschrift met de titel *Gezicht op Leeuwarden. Schilders in Friesland en de markt voor schilderijen in de Gouden Eeuw*, waarvan datzelfde jaar een handelseditie verscheen bij Waanders in Zwolle. Tegenwoordig is hij werkzaam bij de Leiden Gallery in New York, waarvoor hij onderzoek doet naar de kunstmarkt in Leiden tijdens de zeventiende eeuw en meeschrijft aan de collectiecatalogus.

bakbak@freeler.nl

Abstract

It is generally accepted that in all cities in the Netherlands the art market fell into crisis after 1660. Yet when considering the craft of painting in a broader sense, some modifications are in place. A reconstruction of the entire Leiden painter community on the basis of the records of the local Guild of St Luke shows that the rapid decrease in the number of artists after 1660 was accompanied by an equally rapid increase in the number of *kladschilders*. As a consequence the total number of painters remained about the same towards the eighteenth century. The growth in the number of *kladschilders* was caused by a shift in the demand from easel paintings to decorative paintings. This development offered artists who were out of work a new opportunity and – based on the situation in Leiden – apparently many artists took this opportunity.

Keywords: art market; Leiden; crisis; Ecartico; decorative painter; Guild of St Luke

Het begrip ‘verval’ met betrekking tot de Nederlandse schilderkunst na 1660 heeft doorgaans twee betekenissen. Allereerst die van ‘artistiek verval’, het etiket dat kunsthistorici vanaf de negentiende eeuw alle geproduceerde kunst na Rembrandts dood opplakten vanwege de zo verfoeide invloed van het Frans classicisme, een kunstopvatting die ten koste zou zijn gegaan van het alom bewonderde en zo gekoesterde Hollands Realisme. Die negatieve waardering bleek uiteindelijk een tijdelijk verschijnsel. Vanaf de jaren 1960 begon geleidelijk een proces van herwaardering waarbij veel van de tot dan toe genegeerde kunst uit de zeventiende eeuw werd gerehabiliteerd.¹ De recentelijk in Dordrecht gehouden tentoonstelling ‘De Kroon op het werk’, gewijd aan de kunstproductie na 1660, is te beschouwen als een voorlopige voltooiing van dat proces.²

Over smaak valt niet te twisten, met die uitdrukking is de uiteindelijke uitkomst van het ‘artistieke vervaldebat’ het best samen te vatten. Is het begrip ‘verval’ in deze betekenis uiteindelijk in onbruik geraakt, in de tweede betekenis is het nog steeds actueel. Bedoeld is de snelle neergang van de productie van schilderijen in de Republiek die eveneens omstreeks 1660 aanving en die gepaard ging met een dramatische terugloop van het aantal kunstschilders, een ontwikkeling die ook tijdgenoot Arnold Houbraken (1660–1719) niet was ontgaan.³ De markt was verzadigd geraakt. Schilderijen zijn nu eenmaal duurzaam en in de loop van de eeuw was er op de wanden in burgerwoningen steeds minder plaats voor meer schilderijen. Daarbij ondervonden schilders in toenemende mate last van de secundaire markt, het aanbod van tweedehands werk ten gevolge van faillissementen ten tijde van de Eerste Engels-Nederlandse Oorlog (1652–1654) was bijvoorbeeld enorm. Ook deed de teruglopende economie zich gelden die met name de onderkant van de markt ernstig aantastte. Toen in het Rampjaar de economie geheel instortte, zakte ook de kunstmarkt in en wist deze zich daarna – met uitzondering van het topsegment – nooit meer te herstellen.⁴

Behalve de verzadiging van de vraag en een dalende koopkracht onder grote groepen burgers had de vraag naar schilderijen ook te lijden van veranderende opvattingen over het interieur.⁵ Van invloed waren vooral de aanpassingen in de huizen van de elite,

* Graag wil ik Willemijn Fock, Eric Jan Sluiter, Marten Jan Bok en Margriet van Eikema Hommes danken voor hun nuttig commentaar op een eerdere versie van dit artikel en hun aanbevelingen ter verbetering.

1 A. Blankert (e.a.), *Cat. tent. Hollands Classicisme in de zeventiende-eeuwse schilderkunst*, Rotterdam, Frankfurt 2000. Zie ook: E.J. Sluiter, ‘Nieuwe kunsthistorische benaderingen en het veranderende beeld van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst’ in: F. Grijzenhout en H. van Veen, *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse schilderkunst in later tijd*, Nijmegen 1992, 360–398.

2 E. Mai (e.a.), *Cat. tent. De kroon op het werk. Hollandse schilderkunst 1670–1750*, Keulen, Dordrecht, Kassel 2006, E. Mai (red.), *Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750*, Keulen 2006.

3 A. Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, dl 2 (ed. ’s Gravenhage 1753 [eerste editie 1718–1721] reprint 1976), p. 130–136. Zie ook L. de Vries, *Diamante gedenkzuilen en leerzame voorbeelden: een bespreking van Johan van Gool’s “Nieuwe Schouburg”*, Groningen 1990, p. 87–101.

4 M.J. Bok, *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580–1700*, Proefschrift RU Utrecht 1994, p. 121–127.

5 C.W. Fock, ‘Het interieur in de Republiek 1670–1750: (g)een plaats voor schilderkunst?’, in: Mai, *Kroon op het werk*, p. 63–84.

de enige groep die van de neergaande economie weinig te duchten had. Integendeel, de vermogens binnen deze groep waren alleen maar gegroeid.⁶ Een toenemende groep rijken trok zich uit het zakenleven terug en bezocht elkaar steeds vaker thuis, waar representatie dan ook alsmear belangrijker werd. Om in huis hun rijkdom en status te tonen, kreeg de elite steeds meer keuzemogelijkheden. Het schilderij moest voor een plaats aan de muur strijd leveren met andere decoratievormen zoals het wandtapijt en goudleer of luxe koloniale waren als porselijn en lakwerk.⁷ Bovendien ondervond het schilderij in toenemende mate concurrentie van ander schilderwerk, zoals het beschilderde wandbehangsel, dat weliswaar in de huizen van de elite geen nieuw verschijnsel was, maar pas na 1660 in de mode begon te raken. Ook verschenen er vaker vaste schilderijen boven deuren, schoorstenen en op plafonds, doorgaans op elkaar afgestemd en een eenheid vormend met andere vaste onderdelen van het interieur.⁸ De toenemende vraag naar plafondschilderingen zal op de kunstmarkt weinig invloed hebben gehad, net zo min als de vele geschilderde ornamentale decoraties op bijvoorbeeld deuren die de luxueuze uitstraling van het interieur steeds sterker meebepaalden, maar beide trends illustreren wel, samen met de andere, dat het aandeel van schilders bij de inrichting van een woning tegen het einde van de zeventiende eeuw sterk van karakter was veranderd (afb. 1).

De crisis op de kunstmarkt was uitermate reëel en dat betekende voor talloze kunstschilders zorgelijke tijden.⁹ Beschouwen we echter het schildersambacht in bredere zin, dan past bij deze crisis toch een kanttekening. Zoals hierna uitgebreid aan de orde zal komen, blijkt uit een onlangs door mij uitgevoerde reconstructie van de gehele Leidse schildersgemeenschap na 1648 dat de snelle *afname* van het aantal kunst- of fijnschilders gepaard ging met een even snelle *toename* van het aantal klad- of grofschilders – in Leiden ook wel ‘schilders met de grote kwast’ genoemd – waardoor per saldo het totaal aantal schilders tot aan het begin van de achttiende eeuw ongeveer gelijk bleef. Dat is een opmerkelijke en nooit eerder gesignaleerde ontwikkeling.¹⁰ Over de neergang van het aantal kunstschilders bestaat een uitgebreide literatuur, maar hoe is de snelle toename van het aantal kladschilders te verklaren? Was het soms zo ‘dat door de slechte tyden gemeene Konstschilders mede tot den kladpot

6 In Leiden steeg tussen 1623 en 1722 het aandeel van de rijkste 1% van de stadsbevolking in de totale rijkdom van 33 naar 59%. L. Soltow en J.L. van Zanden, *Income and Wealth Inequality in The Netherlands, 16th-20th Century*, Amsterdam 1998, p. 37-41 (tabellen 3.6 en 3.7).

7 Fock, ‘Het interieur’, p. 64.

8 Ibidem, p. 68-71.

9 Zie voor het concept ‘crisis’ ook H. Nijboer, ‘Een bloeitijd als crisis. Over de Hollandse schilderkunst in de 17^{de} eeuw’, in: *Holland* 42 (2010) 193-205. Volgens Nijboer verkeerde de kunstmarkt ten tijde van de zeventiende eeuw in een permanente staat van crisis.

10 Voor het begrip ‘kladschilder’ bestaan verschillende zeventiende-eeuwse equivalenten. De bekendste zijn ‘schilder met de grote kwast’, ‘grofschilder’ en ‘huisschilder’. In het register van het Leidse Sint-Lucas-schilder werd het ambacht gerubriceerd als ‘schilders met de grote kwast’, maar in de administratie is ‘kladschilder’ gangbaarder. In dit artikel gebruik ik, teneinde verwarring te voorkomen, alleen ‘kladschilder’. Voor het gebruik van kunst- dan wel fijnschilders geldt iets dergelijks, het betreft synoniemen, maar gekozen is voor ‘kunstschilder’.



Afb. 1 Plafondschildering uit 1664 van (een) onbekende schilder(s) in de binnenkamer van Rapenburg 29. Foto RKD, Den Haag.

vervielen en het getal der Groffschilders hielpen vermeerderen?’¹¹ En zo ja, duidde deze ontwikkeling dan op verval of juist het tegendeel? Bood de toenemende vraag naar decoratief schilderwerk weinig succesvolle kunstschilders soms nieuwe mogelijkheden en kansen? Voor Amsterdam is vastgesteld dat de teruglopende economie voor de meeste ambachtslieden negatief uitpakte met uitzondering van degenen die konden inspelen op de alsmaar toenemende hang naar luxe van de steeds rijker wordende elite. Dat werd voor Amsterdam bijvoorbeeld aangetoond voor meubelmakers,

¹¹ Citaat ontleend aan een opmerking van Houbrakens over de crisis in het Dordse Sint-Lucasgilde omstreeks 1640, zie Houbraken, *Schouburgh* (n. 3), dl 1, 242.

metaal- en diamantbewerkers en edelsmeden, die in de tweede eeuwheft snel in aantal toenamen.¹² Voor Leiden bestaat een dergelijk onderzoek niet.¹³ Hierna zal ik echter proberen aan te tonen dat de groei van het aantal Leidse kladschilders eveneens op die manier begrepen dient te worden en ook dat onder de kladschilders tijdens de eerste groeifase veel kunstschilders te vinden waren, van wie een groot aantal welbewust voor het vak gekozen leek te hebben.

Dit onderzoeksdoel komt misschien wat provocerend over, maar dat is beslist onbedoeld. Wie mocht menen dat 'vervallen' tot 'het getal der Groffschilders' als verklaring voor de toename van het aantal kladschilders vanzelfsprekender is dan bewust voor het vak kiezen, laat zich wellicht te veel leiden door opvattingen die, hoewel geregeld weersproken, het beeld van zowel de kunst- als kladschilder in hoge mate zijn blijven bepalen. Hoewel genoegzaam bekend is dat het ambacht van kunstschilder indertijd op veel verschillende niveaus werd beoefend, is men nog steeds geneigd zodra het beroep in algemene zin ter sprake komt, dit te vereenzelvigen met de prestaties van de allerbeste. Zij vormden echter een bijzonder dunne bovenlaag.¹⁴ Leiden kende vele grote kunstenaars als Gerrit Dou, Frans van Mieris, Jan Steen, Gabriel Metsu, Jan van Goyen en niet te vergeten de jonge Rembrandt en Jan Lievens. Dit laat echter onverlet dat de meeste Leidse kunstschilders van de tweede en een substantieel deel van een nog lagere categorie waren.¹⁵

Omgekeerd is ons huidige oordeel over de kladschilder te negatief, of in elk geval te beperkt. Een 'kladschilder' in de moderne betekenis is, aldus *Van Dale*, een (kunst)schilder die 'slecht' en 'slordig' schildert: een knoeier dus. Deze bepaald niet vleierende kwalificaties verbond men in de zeventiende eeuw nog niet aan het ambacht.¹⁶ De kladschilder was toen een ambachtsman als alle andere. De negatieve bijbetekenis ontstond pas in de achttiende eeuw toen auteurs als Houbraken en later ook (en vooral) Jacob Campo Weyerman (1677-1747) zich met dedain over het ambacht

¹² C. Lesger, 'Vertraagde groei. De economie tussen 1650 en 1730', in: *De Geschiedenis van Amsterdam*, dl II-2, 1650-1813, p. 68-70 (tabel 60).

¹³ Zie voor de luxueuze leefstijl van de Leidse elite in de zeventiende eeuw en achttiende eeuw: Th.H. Lunsingh Scheurleer, C.W. Fock en A.J. van Dissel, *Het Rapenburg. Geschiedenis van een Leidse gracht*, 6 dln, Leiden 1986-1992 en M. Prak, *Gezeten burgers. De elite in een Hollandse stad: Leiden 1700-1800*, Amsterdam, Dieren 1985.

¹⁴ Zie bijvoorbeeld: H. Miedema, 'Kunstschilders, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16^{de} en 17^{de} eeuw', in: *Oud Holland* 101 (1987), p. 1-30; H. Miedema, 'Kunst, Kunstenaar, kunstschilder. Een bijdrage tot de geschiedenis van de begrippen', in: *Oud Holland* 102 (1988), p. 71-77.

¹⁵ Met schilders van een 'nog lagere categorie' zijn schilders bedoeld van wie we uit bronnen weten (of vermoeden) dat zij (enige tijd) kunstschilder zijn geweest, maar van wie tegenwoordig geen of nauwelijks werk bekend is. Zie ook figuur 1.

¹⁶ De Pauw-de Veen noemt enkele voorbeelden waarin 'kladden' en 'kladschilder' in de zeventiende eeuw wel ongunstig zijn bedoeld. Echter nooit in acten, maar alleen in literaire teksten en altijd van kunstschilders die niet onbevooroordeeld waren. Overigens acht ik zelf de gegeven voorbeelden voor meerdere interpretaties vatbaar. L. de Pauw-de Veen, *De Begrippen 'schilder', 'schilderij' en 'schilderen' in de zeventiende eeuw*, Brussel 1969, p. 38-42.

uitlieten.¹⁷ Hun beider opvatting zegt echter meer over het streven van kunstschilders naar een hoger aanzien dan over de publieke waardering indertijd voor het ambacht van kladschilder.¹⁸

Behalve negatieve associaties bestaan ook onjuiste opvattingen over de werkzaamheden van de kladschilder. Kunsthistorici zijn doorgaans geneigd de zeventiende-eeuwse kladschilder gelijk te stellen aan de moderne huisschilder. Interieurhistorici laten zich doorgaans genuanceerder uit en hebben meer oog voor de decoratieve kant van het vak. Een algemene studie naar het ambacht in al zijn facetten ontbreekt echter, met als gevolg dat het beeld gefragmenteerd is gebleven.

In de kunsthistorische literatuur is tot op heden de crisis op de kunstmarkt vooral beschreven als een periode van verval.¹⁹ Dit artikel wil graag een ander geluid laten horen. Hier staat niet de afnemende vraag naar ezelschilderijen centraal, maar de veranderde smaak van burgers op het gebied van hun interieur. Dit aspect wordt in de kunsthistorische literatuur ter verklaring van de crisis wel altijd aangehaald, maar nooit verder uitgewerkt, ongetwijfeld omdat van het zeventiende-eeuwse decoratieve schilderwerk weinig bewaard is gebleven.²⁰ Die situatie maakt echter de geconstateerde groei van het aantal kladschilders des te interessanter, omdat het in feite de enige sleutel is tot het belang dat men in de tweede eeuwheft aan dit type schilderwerk hechte. Interessant is bovendien dat de crisis op de kunstmarkt in een nieuw licht komt te staan als het groeiende aantal kladschilders te relateren blijkt te zijn aan decoratief schilderwerk. De vraag naar schilderijen was dan wel ingestort, maar het effect op de werkgelegenheid binnen het ambacht in brede zin was nagenoeg nihil: er lijkt slechts sprake te zijn geweest van een verschuiving van 'kunst' naar 'decoratie'. Om uit te vinden hoe reëel die veronderstelling is, wordt hierna eerst kort stilgestaan bij de toe- en afname van het aantal kunstschilders in Leiden en enkele andere grote productiecentra. Vervolgens wordt getracht meer vat te krijgen op de werkzaamheden van een kladschilder in de tweede eeuwheft en hoe deze zich verhouden tot die van de kunstschilder. Dan volgt de analyse van de administratie van Leidse Sint-Lucasgilde en een bespreking van de resultaten.

Het verval in cijfers

Als gezegd was het tijdgenoot Houbraken niet ontgaan dat de kunstmarkt na 1660 in crisis verkeerde, maar over de ernst en reikwijdte ervan maakt zijn *Schouburg* ons niet

¹⁷ Zie bijvoorbeeld: J.C. Weyerman, *De levens-beschryvingen der Nederlandsche konst-schilders en konst-schilderessen*, dl 4, Dordrecht 1769, p. 18–19.

¹⁸ Miedema, 'Kunstschilders, gilde en academie', passim.

¹⁹ Zie ook Nijboer, 'Een bloeitijd als crisis' (n. 9).

²⁰ De in 2001 aangevangen en inmiddels afgeronde inventarisatie door het RKD en RACM (tegenwoordig RCE) van alle in Nederland bewaard gebleven historische interieurschilderingen, leverde voor de zeventiende eeuw een grotere oogst op dan verwacht, maar het blijft gaan om slechts een fractie van de eermalige totale productie. De meeste schilderijen zijn gefotografeerd en te raadplegen via de website van het RKD in de database RKD *images* onder Project: Inventarisatie Decoratieve Interieurschilderingen.

veel wijzer.²¹ Voor een genuanceerder beeld van de crisis was het perspectief nodig van economisch historici als John Michael Montias, Jan de Vries en Ad van der Woude. Nadat Montias in 1982 met zijn veelbesproken onderzoek naar de Delftse kunstmarkt het nut aantoonde van de statistiek in dienst van kunsthistorisch onderzoek, hebben De Vries, Van der Woude en Montias zelf deze methode aangewend voor schattingen naar de omvang van het totaal aantal schilders in de Republiek en hun productie.²² Door de berekeningen van De Vries ontstond voor het eerst een idee over de dimensie van het verval. Volgens zijn schatting waren er in de Republiek omstreeks 1650 zeven- tot achthonderd kunstschilders werkzaam, terwijl dit aantal aan het eind van de eeuw tot nog geen kwart was teruggelopen.²³ Aan de schattingen van Van der Woude danken we de notie van welke enorme omvang de productie van schilderijen indertijd is geweest, waarbij we alleen al voor de zeventiende eeuw moeten denken aan enkele miljoenen schilderijen.²⁴

Na deze publicaties bleef het lange tijd betrekkelijk stil rond alle cijfermatige aspecten betreffende de kunstschilders en hun productie. Met het grootschalige onderzoek aan de Universiteit van Amsterdam naar Amsterdamse historieschilders, gestart in 2007, staat 'het cijfer' echter weer volop in de aandacht.²⁵ Dat heeft alles te maken met de introductie van de zogeheten Ecartico-database die binnen dit onderzoek een prominente plaats inneemt.²⁶ Met deze database is het mogelijk nog nauwkeuriger uitlatingen te doen over bijvoorbeeld de omvang van de beroepsgroep (figuur 1). In de nabije toekomst is met de databank, naast een verdere nuancering van allerlei getalsmatige aspecten, tevens meer recht te doen aan de sociale en economische verschillen binnen het ambacht. De tweedeling die zichtbaar is gemaakt in figuur 1 berust nog vooral

²¹ Zie noot 3.

²² J.M. Montias, *Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton 1982; J. de Vries, 'Art History' in: D. Freedberg en J. de Vries (ed.), *Art in History. History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Santa Monica 1991, p. 249-284; A.M. van der Woude, 'De schilderijenproductie in Holland tijdens de Republiek. Een poging tot kwantificatie', in: J.C. Dagevos (e.a.), *Kunst-zaken. Particulier initiatief en overheidsbeleid in de wereld van de beeldende kunst*, Kampen 1991, p. 18-50.

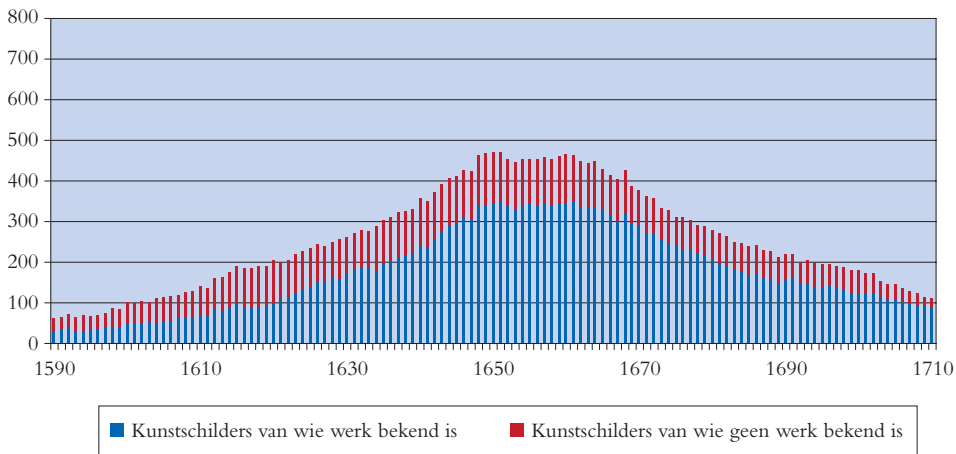
²³ De Vries, 'Art History', p. 264.

²⁴ Van der Woude, 'De schilderijenproductie', p. 41. Montias kwam met behulp van een andere rekenmethode op aantallen in dezelfde orde van grootte, J.M. Montias, 'Estimates of the number of Dutch master-painters, their earnings and their output in 1650', in: *Leidschrift* 6 (1990), p. 49-57. Overigens bleven deze aantallen niet onweersproken, zie: B. Biemans, *Een schatting van het aantal schilderijen dat in de zeventiende eeuw in de Republiek is gemaakt*, masterscriptie Universiteit van Amsterdam 2007. Biemans berekende met behulp van weer een andere rekenmethode dat de totale productie hooguit een miljoen schilderijen kan zijn geweest.

²⁵ Het betreft het Ecartico programma: *Economic and Artistic Competition in the Amsterdam Art Market, c. 1630-1690; History Painting in Rembrandt's Time* onder leiding van Eric Jan Sluijter en Marten Jan Bok.

²⁶ Deze is onder meer gevuld en zal tot lang hierna gevuld blijven worden met alle bekende (en nog te vinden) gegevens over (kunst)schilders, geput uit (uiteindelijk) elke beschikbare bron. De basis van de database bestaat uit gegevens over schilders en beoefenaars van verwante beroepen zoals die uit tal van lexica, naslagwerken en kunsthistorische publicaties verzameld zijn door Pieter Groenendijk in diens *Beknopt biografisch lexicon van Zuid- en Noord-Nederlandse schilders, graveurs, glasschilders, tapijtwevers et cetera van ca. 1350 tot ca. 1720*, Utrecht 2008.

Figuur 1 Ontwikkeling van het totaal aantal kunstschilders in Amsterdam, Haarlem, Den Haag, Rotterdam, Leiden en Delft: 1590–1710.



Bronnen: Ecartico-database (maart 2010); RKD-databases; Bredius aantekeningen (RKD), Groenendijk, *Beknopt Lexicon*, E. Buijsen (red.), *Haagse schilders in de Gouden Eeuw. Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700*, (Zwolle 1998); N. Schadee (red.), *Rotterdamse Meesters uit de Gouden Eeuw* (Rotterdam 1994).

op 'handwerk'. De grafiek beoogt enigszins de hoge totaalcijfers in de vierde kolom van tabel 1 te relativiseren (tabel 1). Deze eerste aanzet tot differentiatie illustreert dat niet alle schilders even getalenteerd en/of succesvol waren. De 'rode zone' in figuur 1, de groep schilders dus van wie we nu geen werk kennen, zal vooral bevolkt zijn met kunstschilders van de derde en vierde categorie. Tevens moeten we er rekening mee houden dat zich onder de vermeende kunstschilders enige kladschilders hebben bevonden. Dat bleek bijvoorbeeld het geval voor Leiden, waar verschillende schilders die aanvankelijk in de 'rode zone' waren opgenomen, op grond van nader onderzoek te identificeren bleken als kladschilder. Dat verklaart voor een belangrijk deel waarom de cijfers in tabel 1 voor deze stad – de tweede in grootte in de Republiek – relatief lager liggen dan die voor de andere steden.

Verscheidenheid typeert behalve de schildersgemeenschap ook de productiecentra die de diverse gemeenschappen huisvestte (figuur 2). Alle steden in Holland kregen te maken met een spectaculaire groei van het aantal schilders, gevolgd door een dramatische terugval, maar deze ontwikkeling volgde in elke stad een ander patroon. Zo nam in alle steden vanaf 1610 het aantal schilders toe, maar in Haarlem zo snel dat deze stad in de jaren dertig naar schildersaantal het veel grotere Amsterdam naar de kroon dreigde te steken. Ook diende de crisis die op de groei volgde zich niet overal gelijktijdig aan. Zo was van de zes steden Delft de eerste stad waar het omslagpunt werd bereikt: reeds in de vroege jaren 1640 vond de omslag plaats, dus ruim voordat de stad met de prestaties van onder meer Johannes Vermeer (1632–1675), Pieter de Hooch

Tabel 1 Aantal werkzame kunstschilders in zes Hollandse steden; 1590–1710

Aantal schilders van wie	werk bekend	geen werk bekend	Totaal	werkperiode ≤ 1 jaar
Amsterdam	488 (51)	563 (180)	1051	231
Den Haag	274 (26)	219 (72)	493	98
Haarlem	185 (13)	157 (74)	342	87
Rotterdam	115 (6)	144 (47)	259	53
Delft	100 (7)	157 (38)	257	45
Leiden	141 (12)	55 (3)	196	15

NB Schilders die in verschillende steden werkzaam waren, komen meerdere keren voor.

Bronnen: H.T. Nijboer en M.J. Bok, Ecartico-database, Universiteit van Amsterdam, P. Groenendijk, *Beknopt biografisch lexicon van Zuid- en Noord-Nederlandse schilders, graveurs, glasschilders, tapijtwevers et cetera van ca. 1350 tot ca. 1720*, Utrecht 2008.

Toelichting: Uitgangspunt waren met behulp van de Ecartico-databank samengestelde lijsten met schilders, graveurs, glasschilders en andere artistieke ambachtslieden uit de zes steden. Uit deze lijsten zijn vervolgens met behulp van handboeken en verschillende online raadpleegbare databanken alle niet-schilders verwijderd, waarna voor de schilders werd vastgesteld of van hen wel dan niet werk bekend was. Reden waarom de cijfers in Tabel 1 bijvoorbeeld verschillen van die in Tabel 1 bij H. Nijboer, 'Een bloeitijd als crisis', p. 199. Ook verschillen beide tabellen enigszins van elkaar omdat de gegevens op verschillende tijdstippen aan de Ecartico-databank – waaraan voortdurend nieuwe informatie wordt toegevoegd – zijn onttrokken, die in bovenstaande tabel in het voorjaar van 2010 (zie ook bijschrift Figuur 1). De cijfers tussen haken verwijzen naar schilders van wie de vastgestelde werkperiode in de bewuste stad korter was dan een jaar. Vaak betreft het schilders van wie de identiteit berust op één akte.

(1629–1684) en Carel Fabritius (1622–1654) haar artistieke hoogtepunt zou beleven.²⁷ Hoewel enkele belangrijke productiecentra (Utrecht, Dordrecht) en alle regionale centra (o.a. Alkmaar, Leeuwarden, Zwolle, Middelburg) niet zijn opgenomen, blijkt ook uit de grafiek dat De Vries er met zijn schatting helemaal niet zo ver naast zat.²⁸ De neergang mag dan in alle steden niet gelijktijdig hebben ingezet en daarna niet overall even dramatisch zijn verlopen, de neergang was wel overall even definitief. De goede tijden waren na 1660 voor de kunstschilders als beroepsgroep voorgoed voorbij.

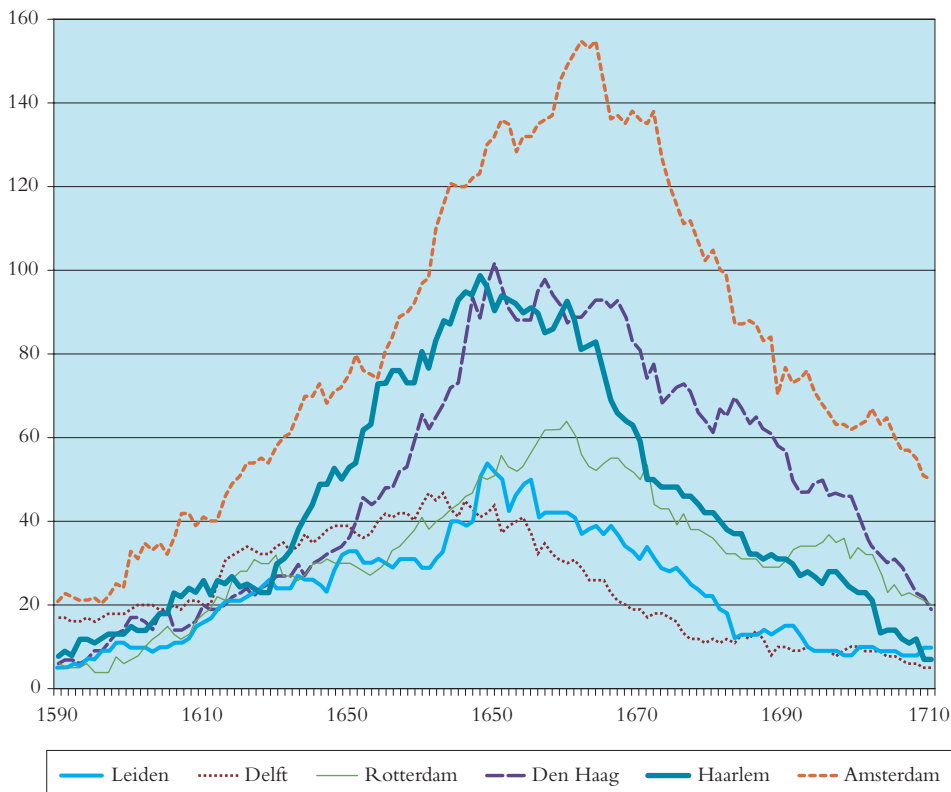
Kunst- en kladschilders

Voor we inzoomen op het onderzoek naar de gevolgen van de crisis op de samenstelling van de Leidse schildersgemeenschap, moeten we eerst voor een goede beoordeling van zowel het onderzoek zelf als de resultaten stilstaan bij de begrippen 'kunst'- en 'kladschilder', zodat duidelijk is naar wie of wat verwezen wordt als beide 'onderafdelingen' van het schildersambacht hierna ter sprake komen. Het onderscheid is vanuit

²⁷ Zo kwamen in de jaren 1650, het decennium waarin Leiden de meeste schilders van buiten de eigen stad aantrok, van de 23 'immigranten' negen uit Delft.

²⁸ Zie voor de ontwikkelingen binnen de schildersgemeenschap van Leeuwarden: P. Bakker, *De Friese schilderkunst in de Gouden Eeuw*, Zwolle 2008, p. 17–67.

Figuur 2 Ontwikkeling van het aantal kunstschilders (met en zonder bewaard gebleven werk) in Leiden in relatie tot vijf andere Hollandse steden: 1590-1710.



Bronnen: zie Figuur 1

verschillende perspectieven te benaderen, maar hier concentreren we ons met name op de aard van de werkzaamheden van kunst- en kladschilders. Verschillen van sociale en/of economische aard die ongetwijfeld hebben bestaan, vergen specialistisch onderzoek en worden daarom hierna hooguit terloops aangestipt, evenals het zogenaamde ‘emancipatiedebat’ zoals dat sinds de verschijning van Hoogewerffs bekende publicatie over de Sint-Lucaspilders wordt gevoerd.²⁹

Ter verkrijging van enig inzicht in de betekenis(sen) van de begrippen ‘kunst’- en ‘kladschilder’ is eerst het bekende boek van Lydia de Pauw-de Veen geraadpleegd.³⁰ Haar vertrekpunt was het *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, waarin de ‘kunstschilder’ ‘iemand [is] die de kunst beoefent, met behulp van verf, schoone voorstellingen te

²⁹ Zie voor dit emancipatiedebat o.a. Miedema, ‘Kunstschilders, gilde en academie’ (n. 14), p. 1-30.

³⁰ Zie L. de Pauw-de Veen, *De Begrippen* (n. 16), p. 16-17. Vergelijk ook: H. Miedema, ‘Kunst, Kunstenaar, kunstschilder’ (n. 14), p. 71-77.

scheppen'. Over de drager van deze 'schoone voorstellingen' rept de definitie niet, maar in de context van dit onderzoek betreft deze (in de eerste plaats) doek of paneel. De schilders waarnaar de figuren 1 en 2 verwijzen, zijn vooral schilders van ezelschilderijen die zij in opdracht van een particulier of instelling hebben vervaardigd dan wel 'on spec' met de intentie dit werk op de vrije markt te verhandelen. Enkelen, onder wie Leonard Bramer, Barent Fabritius, Adam Pijnacker en Ferdinand Bol, kennen we echter ook als schilder van wandschilderingen en voor anderen geldt precies het omgekeerde. Zo zijn van Elias van Nijmegen nauwelijks schilderijen bekend: zijn werk bestond nagenoeg geheel uit het ontwerpen en uitvoeren van wand- en plafondschilderingen.

Nemen we deze omschrijving als uitgangspunt dan ontfermde de kladschilder zich over al het andere denkbare schilderwerk. In definitietaal is hij: 'iemand wiens werk het is bouwwerken of voorwerpen met verf te bestrijken of daarop met verf opschriften of eenvoudige figuren of voorstellingen aan te brengen'.³¹ Deze op zich heldere omschrijving is erg algemeen en leidt niet onmiddellijk tot een beter inzicht in de werkzaamheden van de kladschilder. Naar die werkzaamheden is bij mijn weten voor de zeventiende eeuw nauwelijks onderzoek gedaan – ook de begrippenstudie van De Pauw-de Veen kan daarvoor niet doorgaan, aangezien dit boek in de eerste plaats gewijd is aan de *kunstschilder*.³² Ook ontbreekt een contemporaine bron met algemene informatie over het vak: een 'kladtheoretische' tegenhanger van kunsttheoretische publicaties als die van Samuel van Hoogstraten (1678) en Gerard de Lairese (1707) bestaat niet.

De eerste serieuze Nederlandse publicatie over het ambacht dateert uit 1801: een leerboek getiteld *Grondig Onderwijs in de Schilder- en Verw-kunst*, van de Amsterdamse kladschilder Lambertus Simis (geb. 1755).³³ In zijn 'aan den lezer' maakt Simis duidelijk dat zijn boek 'geheel nieuw in zyne soort' is:

immers heeft tot heden toe nog niemand de moeite op zig genomen, om iet belangryks over het schilderen van allerlei werken, en het bereiden der daartoe benodigde verwen, in het licht te geeven. Het is zoo dat sommigen, in vroegere en latere tyden, het een en ander over het kunstschilderen geschreven hebben, doch geen van deezen heeft het schilderen van huizen, vertrekken meubelen, rydtuigen, en wat dies meer zy, bepaaldlyk verhandeld, even als verdiende 't zelve geene aanmerking.³⁴

Simis' boek voorzag dus in een leemte. Toch was zijn boek niet alleen voor kladschilders bestemd: ook kunstschilders konden hun voordeel ermee doen. Wel richtte hij

³¹ *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, begonnen door M. de Vries en L.A. te Winkel, Den Haag, Leiden 1882, overgenomen uit: De Pauw-de Veen, *De Begrippen* (n. 16), p. 3.

³² Een uitzondering is: R. Jongsma, *Een onderzoek naar schilderijen in het 17de eeuwse binnenhuis*, ongepubliceerde doctoraalscriptie Universiteit van Amsterdam 1994, met in hoofdstuk 2 aandacht voor het aandeel van kladschilders bij decoratieve schilderijen en hun samenwerking met kunstschilders.

³³ L. Simis, *Grondig Onderwijs in de Schilder- en Verw-kunst, bevattende eene duidelyke onderichting in den aard, den oorsprong, sterkte en zwakte der verwen, olyeteiten, enz., het bereiden, en behoortlyk, of kwalyk gebruik derzelven, ook over het behandelen der werke, huizen en rydtuigen, galdhout- en marmer-schilderen, vergulden, verzilveren en metaalen als mede het verlakken en witwerken enz.*, Amsterdam 1801.

³⁴ *Ibidem*, p. 2.

zich in de eerste plaats tot de kladschilder, 'daar over het fynschilderen al voor lang reeds veel door Laïresse en anderen geschreven is'.³⁵

Simis' boek is van te recente datum om er automatisch van uit te kunnen gaan dat wat hij schrijft eveneens van toepassing is op de situatie in de zeventiende eeuw, maar beperken we ons tot het verkrijgen van een totaaloverzicht van de verschillende werkzaamheden dan is zijn boek goed te gebruiken, al was het maar omdat veel van de afzonderlijke werkzaamheden ook in zeventiende-eeuwse bronnen voorkomen. Ook is het jaartal 1801 enigszins misleidend: aangezien Simis in zijn boek al zijn kennis over het kladschildervak 'na een zes-en-dertig jarige ondervinding [heeft] samengebracht', bestrijkt het tijdvak waarop zijn boek betrekking heeft dus grofweg de tweede helft van de achttiende eeuw, een periode waarin de klad- en kunstschilders evenals in de zeventiende eeuw nog verenigd waren in het Sint-Lucasgilde. De eerste druk verschijnt nog geen drie jaar na de formele opheffing van het gildensysteem in de Republiek en Simis spreekt dan ook nog nadrukkelijk van 'klad (of grof)schilders' - en 'kunst (of fijn)schilders'. Dat er sinds de zeventiende eeuw niet zoveel lijkt te zijn veranderd, illustreert ook de laatste Leidse keur van het Sint-Lucasgilde uit 1769, die zich inhoudelijk slechts in weinig onderscheidde van de tot dat jaar van kracht gebleven voorganger uit 1657! Tussen de (laat-)achttiende-eeuwse kladschilder en zijn vakbroeder in (het tweede deel van) de zeventiende eeuw hebben ongetwijfeld verschillen bestaan, maar fundamenteel lijken die niet te zijn geweest.

Voor een volledig ogeend overzicht van de werkzaamheden is vooral het hoofdstuk informatief waarin Simis de eisen opsomt waaraan de kladschilder dient te voldoen, om voor het etiket 'bekwaam' in aanmerking te komen.

Wij stellen ons dan eenen schilder voor, van wien gezegd kan worden, hij is een bekwaam grofschilder: zulk eenen schilder behoort ook wat penseelwerk te verstaan; hij dient bekwaam te wesen, om alle dagelyks voorkomend werk, als by voorbeeld, uithangborden, van onderscheidene soorten, elk naar zynen byzonderen aard, en volgens de meening van den eigenaar, behoorlyk te vervaardigen; ook tafels, stoelen en verdere meubelen, met bloemen, festonen, vazen enz. opesieren, hy dient nissen, colommen en pylaren, met derzelver capiteelen, basementen, bortsweeringen, archetraven, enz. op de vlakke schotten in of buiten 's huis, of in tuinen, naar de onderscheidene bouwwoorden, behoorlyk te kunnen verbeelden, met derzelver ronde, holle, en diepte en alzo diende hy de bouwkunst ook eenigermate kundig te zyn: hy moet op vlakke schotten, muren of behangsels, lambriseeringen met paneelen en bossingen, plinten en lysten, rosetten en het geen verder daarby vereischt wordt, naar het leven verbeelden; hy diende ook in tuinen, en vooral in nissen of op pedestallen, eenig beeldwerk in het graauw of grys te kunnen schilderen, en hetzelfde in zyne behoorlyke proportie te kunnen verdeelen; voorts zyn er nog een ontelbare menigte van andere gevallen, die den schilder dikwerf voorkomen, inderdaad te veel, om ze hier op te noemen.

[...]

Ook diende hy ten minsten eenige ornamenten en andere opsieringen te kunnen schilderen; als meede alle soorten van marmarsteen, elk naar zynen bysonderen aard en natuurlyken eigenschappen. Hy moet alle soorten van fyne houten of gladhout kunnen schilderen, of wel het natuurlyke nabootsen, en elk in zyne soort, de eigenaardige grond, sous, bloem en werking geven – voorts alle

soorten van schryf- en druk- letters met het penseel kunnen schryven, en dezelve, als het vereischt wordt, behoorlyk hoog en diepen. Hy moet ook goed kunnen vergulden, ten minste het mat-goud en zilver, en hetzelfde kunnen lacceeren, bronsen en metalen strooijen: voorts lakken en vernissen in soorten kunnen maken, of ten minsten in den aard en kracht, hoedanigheid en de uitwerking, er van kundig zijn, en alles behoorlyk weten te plaatsen en te verstryken; ook moet hy, hardsteen schilderende, elke soort verbeelden in zyne byzondere kleur en eigenschappen, kammen en zanden, alzo dat zy de natuurlyke steenen en de bewerkte naar het aanzien evenaren, het is nuttig dat hy kennis hebbe van het verlakken in het vuur, en het geen daarmee verbonden is. Rytuigen en alle dergelyke soort van werken, welke zeer verschillende van andere voorwerpen zijn, moet hy den grond op, naar den eisch kunnen behandelen, en wel voornamelijk betreffende het plamuren, schuren, schilderen, lakken en polysten.³⁶

De meeste, zo niet alle juist opgesomde vaardigheden werden ook in de zeventiende eeuw van een kladschilder verlangd. Het schilderen van uithangborden was zo belangrijk dat het in de Leidse keur van 1657 als een aparte categorie werd aangemerkt, samen met het schilderen van wapenborden, waartoe tevens de huwelijks- en rouwborden behoorden.³⁷ Op deze borden werden vaak cijfers en woorden geschreven en dus moest de kladschilder 'voorts alle soorten van schryf- en druk- letters met het penseel kunnen schryven.' In het gewelf van de kerkmeesterskamer van de Leidse Pieterskerk bleef een veertigtal met namen van kerkmeesters gekalligrafeerde wapens bewaard, die allemaal tussen 1681 en 1693 geschilderd zijn, de meeste door de kladschilder Johannes de Vos (II) (c. 1615-1693) en (vermoedelijk) een zevental door zijn collega Willem van Nijmegen (1636-1698) (afb. 2).³⁸ Met name de eerste wist met dit specialisme veel eer in te leggen, getuige de bewaard gebleven gildekast van het Leidse chirurgijns-gilde, waarop, naast een met zwierige letters geschreven tekst, ook de emblemen van het gilde en de wapens van het gildebestuur op fraaie wijze zijn geschilderd. Ook bleef van Johannes de Vos (II) een bord uit 1687 met de namen van regenten van het Pesthuis bewaard.³⁹

Tot de te beschilderen voorwerpen behoorde ook het meubilair. De kladschilder moest niet alleen tafels, stoelen en kasten van een eenvoudig kleurtje voorzien, maar ook – indien de opdrachtgever dit wenste – in staat zijn de meubels te decoreren. Het versieren van het vaste houtwerk in huis was doorgaans het domein van de beeldsnijder, maar als deze niet voorhanden was of als men fraai gesneden loofwerk en festoenen te duur vond, was het aan de kladschilder om het beeldsnijwerk op bijvoorbeeld deuren, kozijnen, kasten, schoorstenen en lambriseringsen met verf te suggereren.

³⁶ Ibidem, p. 107-111.

³⁷ RAL bibliotheek Leiden en omstreken 67504 (f) Aantekeningen over Leidse schilders en de kunsthandel. (Ook in A. Bredius en W. Martin, 'Nieuwe bijdragen tot de geschiedenis van het Leidsche St. Lucasgild', in: *Oud Holland* 18 (1904), p. 121-128, spec. p. 125-127.

³⁸ C.W. Fock, 'De kerkmeesterskamer in de Pieterskerk. Een aanvulling', in: *Leids Jaarboekje* 88 (1996), p. 115-125. Willem van Nijmegen woonde in Delft en Den Haag. Dat hij ook regelmatig werk in Leiden uitvoerde, zal te maken hebben gehad met zijn broer Jan, die tussen 1673 en 1704 lid was van het Leidse Sint-Lucasgilde.

³⁹ Ibidem, p. 116.



Afb. 2 Geschilderde wapens aan de zuidwand in de Kerkmeesterskamer van de Pieterskerk te Leiden. Foto RKD, Den Haag.

Ook dit specialisme beheerste Johannes de Vos (II). Zo was hij verantwoordelijk voor het schilderwerk in de Bibliotheca Thyssiana aan het Leidse Rapenburg. In het fronton van het portiek van de boekenkasten schilderde hij het wapen van zijn opdrachtgever Johannes Thysius en bracht hij ter weersijden van de draperieën het jaartal 1657 aan. Het sterk gebombeerde fries beschilderde hij met een lange strook van wijnranken en lauriertakken. In de zwikken van de toog boven de dichte kast bracht hij palmachtige takken aan en op het sluitsteentje van de kastboog een wat onbeholpen engelpopje (afb. 3).⁴⁰

Belangrijker dan echtheid was de illusie van echtheid, en in die behoefte kon een kladschilder uitstekend voorzien. Zo werd van de kladschilder verwacht dat hij kon 'houten': het schilderen van 'alle soorten van fyne houten of gladhout', teneinde een goedkope houtsoort op een veel duurdere te laten lijken, bijvoorbeeld op het exotische vanuit Indië ingevoerde ebbenhout en palissander. Deze techniek werd toegepast op deuren en lambriseringen, maar ook op meubels of andere voorwerpen, zoals zal blijken als we hierna nader ingaan op de Leidse witwerkers die met goedkope

⁴⁰ C.W. Fock en R.E.O. Ekkart, 'Johannes de Vos, verwarring rond vier Leidse schilders', in: *Leids Jaarboekje* 78 (1986), p. 60.



Afb. 3 Deel van de archiefkast in de zaal van Bibliotheek Thysiana aan het Rapenburg 25 beschilderd door Jan de Vós (1657–58). Foto RKD, Den Haag.

houtsoorten werkten. Deze techniek kreeg de Leidse kladschilder Claes de Graeff in 1694 aangeleerd, evenals het imiteren van schildpad en marmer.⁴¹ Daarnaast moest een kladschilder kunnen vergulden. De Leidse kladschilder Marcus Leopoldus ontving bijvoorbeeld in 1658 veertien gulden en acht stuivers voor het vergulden van het gesneden lofwerk rond de lijst van het groepsportret van de regenten van het Laridonhof.⁴²

De laatste vaardigheid die hier wordt aangestipt, is het zogenaamde marmeren. Die werd aangewend om doorgaans peperduur marmer zo goed mogelijk te imiteren. En er viel veel eer mee in te leggen: volgens Jacob Campo Weyerman was ‘de verheven trap van Marmerschilder’ voor een kladschilder het hoogst bereikbare.⁴³ Gemarmerde

41 ‘Den 20 junij heeft Michiel van Winden aengenomen Claes de Graeff [...] om hem te leeren de Conste van het Verlacken met de opwerck ende Glanse van schilpadt, marmer, vliernotenboom etc en voorts soo wel als de tijt toe laet te kennen leeren van al t geen hij maakt vergulden niet te vergeten [...]’. RAL, Archieven der gilden, inv. 849-2, Deken- en Hoofdmanboek, fol. 82.

42 M.L. Wurfbain, *Catalogus van de schilderijen en tekeningen Stedelijk Museum de Lakenhal*, Leiden 1983, p. 213 (inv. 300a).

43 J.C. Weyerman, *De levens-beschryvingen der Nederlandsche konst-schilders en konst-schilderessen, met een uytbreiding over de schilder-konst der Ouden*, dl 4, Dordrecht 1769, p. 17.

schoorsteenmantels en alkoven in drie tinten marmering wit, roodbruin en zwart kon een bekwame marmerschilder allemaal leveren, afgestemd op al het andere aanwezige houtwerk en rekening houdend met de lichtval in de betreffende kamers. Dit specialisme beoefende onder meer de hiervoor al genoemde Willem van Nijmegen, wiens prestaties op dit terrein alom werden geroemd.⁴⁴ Zijn grote reputatie zal de reden zijn geweest dat onder Van Nijmegens (niet bewaarde) portret door Ferdinand Bol in de collectie van de Leidse verzamelaar Johan van der Marck (1773) ‘marmerschilder’ stond geschreven.⁴⁵

Ten slotte een opmerking over het schilderen van rijtuigen, ‘welke zeer verschillende van andere voorwerpen zijn’, waardoor dit schilderwerk zich tot een apart specialisme ontwikkelde. De koets ging in de tweede helft van de zeventiende eeuw weliswaar het straatbeeld steeds meer meebepalen, maar was toch vooral een luxegoed van de achttiende eeuw. Onderscheidde de Leidse keur van 1657 alleen de schilders ‘van Wapens ende Uythangh berden’, in de ampliatio op deze keur in 1769 voegden ook de schilders van ‘Rytuigen’ zich in dit rijtje.⁴⁶ Simis besteedt in een volgend hoofdstuk van zijn boek speciale aandacht aan de specifieke vaardigheden die voor het beschilderen van rijtuigen nodig zijn.⁴⁷

Is nu met deze uitgebreide en veelomvattende opsomming het domein van de kladschilder afdoende afgebakend? Hebben we een goede indruk gekregen van wat het ambacht indertijd precies heeft behelsd? Ja en nee. De opsomming laat zien dat de vergelijking van de kladschilder met de moderne huisschilder zoals die in de kunsthistorische literatuur gangbaar is, geen stand kan houden. De meeste van de juist beschreven vaardigheden behoren beslist niet tot het repertoire van de huidige huisschilder. Wie in onze tijd zijn interieur wil verfraaien met festoenen of loofwerk of de muren of vloeren wil laten marmeren in een kwaliteit die van echt marmer niet te onderscheiden is, zal zich tot een sierschilder moeten wenden. Het ambacht dat in de zeventiende en achttiende eeuw de moderne huis- en sierschilder nog verenigde, heeft zich in onze tijd opgesplitst in twee op zichzelf staande beroepen.

Een ‘dubbele pet’ droeg echter ook de kunstschilder, want enkele van de genoemde werkzaamheden behoorden niet exclusief tot het domein van de kladschilder, zoals ook Simis onderkende. Na het eerste deel van zijn opsomming merkt hij op dat ‘men mij [zal] toevoegen, dat dit voor het grootste gedeelte Fynschilders werk is en dat een grofschilder hetzelfde niet hoeft te kennen’.⁴⁸ Uiteraard onderschrijft Simis die opvatting niet, want de scheidslijn tussen het fijn- en kladschilderen is geen andere ‘dan dat het fynschilderen zich wel voornamelijk bepaalt tot kunstwerken, die niet algemeen

⁴⁴ Fock, *Het Nederlandse interieur in beeld 1600-1900*, Zwolle 2001, p. 98.

⁴⁵ C.W. Fock, ‘De kerkmeesterskamer in de Pieterskerk, een aanvulling’, in: *Leids Jaarboekje* 88 (1996), p. 118.

⁴⁶ RAL, Bibliotheek Leiden en omgeving, inv. 59771, fol. 3, 9 nov. 1769. In 1743 werden in Leiden 51 koetsen geteld. Zie voor de koets als statussymbool in de achttiende eeuw Prak, *Gezeten burgers* (n. 13), p. 233-235.

⁴⁷ Simis, *Grondig Ondervys* (n. 33), p. III, 274-275.

⁴⁸ Ibidem, p. 108.

maar slechts door weinige uitgevoerd kunnen worden, zoo als portraiten, land- en zee-gezigten, uitmuntende historiën, enz.’⁴⁹

Aangezien het hier om Simis’ mening lijkt te gaan, mogen we aannemen dat er ook andere opvattingen voorkwamen. Blijkbaar bestond binnen het domein van het decoratief schilderwerk een niet goed afgebakend gebied waarop de kladschilder het alleenrecht van de kunstschilder betwistte. Waarschijnlijk doelde Simis op het schilderen van grisailles en bouwkundige elementen, aangezien hij in een latere aanvulling op zijn lesboek op dit laatste aspect uitgebreid ingaat.⁵⁰ Grisailles zijn doorgaans figuratief en daarom het domein van de kunstschilder en het schilderen van bouwkundige elementen vergt meetkundig inzicht en dus kennis die eerder te verwachten valt van een kunst- dan van een kladschilder. Simis erkent dat, want in zijn aanvulling merkt hij op dat het zijn bedoeling niet is ‘de bouworde [...] naar de juiste regels voor te dragen, en dezelve naar de kunst [...] te verdeelen en te berekenen’, want dat gaat waarschijnlijk het begrip van de kladschilder te boven en ‘in de plaats van hun tot handleiding en hulp te dienen, hun veeleer in verwarring brengen.’ Bovendien achtte Simis zich daartoe niet competent, ‘zijnde hetzelfde de taak van eenen architect of bouwkunstenaar, timmerman en dergelijken’ en was het bovendien onnodig, aangezien ‘ook zelve vele kunstteekeningen en verklaringen, deze aangaande, op het papier gebragt, en door den druk verkrijgbaar gemaakt hebben.’⁵¹

In de zeventiende eeuw was het schilderen van grisailles en bouwkundige elementen het domein van de kunstschilder, zeker als deze elementen onderdeel uitmaakten van een prestigieuze en/of ingewikkelde interieurdecoratie. Toch kon de kladschilder bij de totstandkoming van dergelijke wand- en plafondvullende schilderijen een belangrijke rol spelen, zoals recentelijk naar voren kwam tijdens een onderzoek naar het decoratieve schilderwerk van Romein de Hooghe (1645-1708). Daaruit bleek dat bij een decoratieopdracht de bemoeienis van De Hooghe in de regel beperkt bleef tot het ontwerpen van de decoratie en het aanbrengen van de uitgewerkte tekening op de verkozen ondergrond. Het inkleuren van de voorstelling, het daadwerkelijke verven, liet hij echter doorgaans aan kladschilders over, die hij voor de gelegenheid contracteerde. Deze werkwijze volgde hij niet alleen bij opdrachten voor grisailles maar ook bij grote, wandvullende figuratieve wandschilderingen, waarbij hij na de voorstelling op de ondergrond te hebben getekend, hooguit de vakken nog voorschilderde met de gewenste kleuren, maar de rest van het werk overliet aan de ingehuurd kladschilder.⁵²

Lag aan een interieurdecoratie een eenvoudig ontwerp ten grondslag, dan was deze zelfs helemaal door een kladschilder uit te voeren. Toen in 1732 de Leidse lakenfabrikant

⁴⁹ Ibidem, p. 108.

⁵⁰ ‘Het teekenen en schilderen van bouwkundige en andere tuingezigten, op vlakke schotten, of op doek, enz’, in: Simis, *Grondig Onderwijs* (n. 33), dl 2, Amsterdam 1835, p. 194 e.v.

⁵¹ Ibidem, p. 194.

⁵² M. van Eikema Hommes en P. Bakker, ‘Hoogachtbaarheid en ontzaglijke grootheid. De burgemeesterskamer van het stadhuis van Enkhuizen’ in: Henk van Nierop (e.a.), *Romeyn de Hooghe. De verbeelding van de late Gouden Eeuw*, Zwolle 2008, p. 236-239. Zie voor de werkwijze van Romeyn de Hooghe ook: C.W. Fock, *Het stempel van de bewoner*, Universiteit Leiden 2007, p. 10-11.

en koper Daniel van Eys via een tussenpersoon de schilder Dirck Dalens (1688-1753) vroeg om een prijsopgave voor enkele in zijn huis uit te voeren plafondschilderingen, stuurde de tussenpersoon Van Eys diens calculatie met de kanttekening dat 'effe ligte couleur met wolken segt mons[ieu]r Dalens syn werk niet te wesen ... de wyl het geen fyn schilders werk is'.⁵³ Deze reactie maakt enerzijds duidelijk dat de gereputeerde Dirck Dalens niet bereid was om voor elk type schildering van Amsterdam naar Leiden te komen, maar tegelijkertijd ook dat als een plafondschildering slechts een 'effe couleur' veronderstelde en de decorering uit eenvoudige motieven bestond, een opdrachtgever kon volstaan met een kladschilder.

In het tweede deel van de zeventiende eeuw bestonden ook andere vormen van samenwerking tussen klad- en kunstschilders. De kladschilder kon de kunstschilder helpen met het afverven van een figuratieve decoratieopdracht, maar beiden konden ook samen aan een plafond- of wanddecoratie werken, waarbij de kunstschilder de figuratieve aspecten voor zijn rekening nam en de kladschilder de ornamentele. Een heel bekend en goed gedocumenteerd voorbeeld van een dergelijke samenwerking is de plafonddecoratie van de kladschilder Mattheus van Pellekum (c. 1630-1679) en de kunstschilder Cornelis Holsteyn (1618-1658) in het Amsterdamse Burgerweeshuis. Bij deze samenwerking tekende Holsteyn voor de drie centrale voorstellingen en Van Pellekum voor de omlijsting met festoenen en andere decoratieve elementen.⁵⁴ Interessant bij de werkverdeling in dit specifieke geval is dat beiden hetzelfde honorarium ontvingen, al moest van Pellekum daarvoor wel vele vierkante meters meer schilderen. Economische en sociale aspecten van het kladschilderambacht vallen eigenlijk buiten het kader van dit artikel, maar het voorbeeld van Van Pellekum illustreert dat de loopbaan van een kladschilder tot de verbeelding kon spreken. Hij begon als eenvoudig verver in Haarlem, maar ontwikkelde zich uiteindelijk tot een succesvol decoratieschilder, wonend aan de Amsterdamse Leidsegracht, vanwaar hij in de jaren zestig onder andere met de Friese stadhouder Willem Frederik correspondeerde over zeer goed betaalde opdrachten voor het Friese hof.⁵⁵

Deze wijze van samenwerken was niet uniek en lijkt ook in Leiden te zijn voorgekomen. Een aansprekend voorbeeld van een dergelijke samenwerking vond omstreeks 1652 plaats aan de Leidse Pieterskerkgracht 9, het pand waarin tegenwoordig de Leidse tekenacademie is gehuisvest. Hier schilderde in 1652 Maerten Saegmolen (c. 1619-1669) – een historieschilder van wie slechts één werk bekend is – een fraai gedecoreerd cassettenplafond in opdracht van de Leidse lakenkoopman Abraham le Pla.⁵⁶

⁵³ Fock, *Het stempel*, p. 13-14.

⁵⁴ A. Heppner, 'De verhouding van kunstschilder tot decoratieschilder in de 17^e eeuw: Holsteyn en Van Pillecum', in: *Oud Holland* 61 (1946), p. 47-58.

⁵⁵ Leeuwarden, Tresoar, Stadhoudelijk archief: het archief in Tresoar (nadere toegang) 10.

⁵⁶ Over Maerten Saegmolen, zie: Houbraken, *Schouburgh* (n. 3), dl 3, p. 63; A. Bredius, N. de Roever, 'Iets over Martinus Saeghmolen', in: *Oud Holland*, 6 (1888), p. 123-128. Het enige bekende schilderij van hem betreft een *Apollo en Marsyas*, die zich in 1914 in de Verzameling Binder te Berlijn bevond. Een foto van dit schilderij bevindt zich in het RKD te Den Haag.

De zekerheid dat Saegmolen alleen verantwoordelijk was voor het figuratieve deel van de schildering, danken we aan een door hem zelf in het Italiaans aangebrachte tekst die hij aan zijn signatuur vooraf laat gaan. Deze luidt namelijk: *Questie quadrati et not le trabi ha depinto M. Sagomolo*, dat zoveel wil zeggen als: deze vakken en niet de balken heeft M. Saegmolen geschilderd.⁵⁷ Een curieuze signatuur, waarop later nog wordt teruggekomen, maar die hier wordt genoemd als belangrijke aanwijzing dat deze schildering tot stand kwam in samenwerking tussen een kunst- en kladschilder, waarbij de laatste verantwoordelijk was voor het decoratieve schilderwerk op de balken die de cassettes van elkaar scheiden (afb. 4).

Van de decoratieschilder Elias van Nijmegen (1667-1755) is bekend dat hij omstreeks 1689, het jaar dat hij lid werd van het Leidse Sint-Lucasgilde, voor enige rijke Leidse opdrachtgevers wand- en plafondschilderingen heeft vervaardigd, waarvan helaas geen enkel voorbeeld is overgeleverd.⁵⁸ Zijn de van hem bewaard gebleven ontwerptekeningen representatief voor al zijn werk, dan kleeft ook aan de decoraties in Leiden veel arbeid. De ontwerptekeningen tonen vaak fraaie parkgezichten met beeldgroepen, obelisk en vazen, omringd door geprofileerde randen met ingewikkelde ornamentpatronen. De kans dat de ornamentale gedeelten door kladschilders zijn geschilderd moet groot worden geacht, want volgens Van Gool bepaalde Van Nijmegen zelf zich voornamelijk tot het maken van de 'ordonnantie en de tekening' en zag hij er scherp op toe 'dat elk zyn best deed en wel volgde 't geen hy voor zich had'.⁵⁹ Zijn werkwijze leek dus sterk op die van Romeyn de Hooghe.

Decoratieve schilderingen in de trant van Van Nijmegen werden ook door architecten ontworpen, waarna deze er net als de hiervoor genoemde kunstschilders op toezagen dat de uitvoerders hun ontwerptekeningen nauwkeurig naschilderden. Deze uitvoerders waren vaak kladschilders. Een aansprekend voorbeeld is de decoratie van het Rijnlandhuis in Leiden in de jaren 1660. Deze volgde op de verbouwing uit 1657 onder supervisie van de befaamde architect Pieter Post (1608-1669). Post was tevens verantwoordelijk voor het decoratieprogramma waarbij hij voor de uitvoering de Haagse kladschilder Andries de Haen (†1677) had aangezocht.⁶⁰ Het bestek met uit te voeren werkzaamheden vormt een staalkaart van alle soorten decoratief schilderwerk en had een pagina kunnen zijn uit het boek van Simis, al betrof het in meerderheid

57 I. Breedveldt-Boer, *Plafonds in Nederland 1300-1800*, Den Haag 1991.

58 Voor de schildersfamilie Van Nijmegen en hun werk, zie: J.W. Niemeijer, 'De ateliernalenschap van het Rotterdamse schildersgeslacht Van Nijmegen', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 17 (1969), p. 59-111.

59 Niemeijer, 'De ateliernalenschap', p. 60.

60 Voor Andries de Haen, zie: E. Buijsen, *Haagse schilders in de Gouden Eeuw. Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700*, Zwolle 1998. Andries de Haen werd in 1642 als 'kamerschilder' ingeschreven in het Haagse Sint-Lucasgilde. Ik ga er vanuit dat 'kamerschilder' in de Haagse context synoniem is aan 'kladschilder' en 'grofschilder'. Het woord 'kladschilder' was in Den Haag niet gangbaar en het woord 'kamerschilder' komt bij mijn weten in geen andere stad voor. Bovendien waren het de kamerschilders die achterbleven in het gilde, toen de Haagse kunstschilders zich eruit los maakten en zich verenigden in Pictura, zie: De Pauw- de Veen, *De Begrippen* (n. 16), p. 16 bis.



Afb. 4 De cassette met Italiaanse tekst en signatuur van Martinus Saeghmolen uit het pand Pieterskerkgracht 9. Foto RKD, Den Haag.

verguldwerk, dat De Haen qua kleur, evenals het overige opgedragen schilderwerk, diende af te stemmen op het aanwezige goudleerbehang (afb. 5).⁶¹

Het werk van de kladschilder was bijzonder veelzijdig, zoveel is nu wel duidelijk. Soms was hij slechts 'huisschilder', maar steeds vaker werd hij ook 'sierschilder': een 'dubbele pet' die hij zowel op had bij het schilderen van voorwerpen als bij het binnen- en buitenwerk van huizen en andere gebouwen. Het zal voor elke kladschilder anders zijn geweest hoeveel huis- dan wel sierschilder hij was. Maar welke pet hem ook het beste paste, hij werkte altijd in opdracht. Een kladschilder had altijd te maken met een opdrachtgever en hij moest zich dus naar diens wensen plooien. Schilderde hij

⁶¹ S.B. van Raay (e.a.), *'Tot hun Contement gemaect'.* Het kunstbezit van het Hoogheemraadschap van Rijnland, Amsterdam 1987, p. 41-44.



Afb. 5 Decoratieve plafondschildering in de Grote Zaal van het Rijnlandhuis te Leiden in 1670 uitgevoerd door Andries de Haen. Foto RKD, Den Haag.

decoraties dan deed hij dit zelden naar eigen ontwerp. Waren de decoraties eenvoudig dan behoorden deze tot zijn repertoire, maar waren de decoraties ingewikkeld of betrof het programma's die op voorhand allerlei intellectuele vaardigheden veronderstelden dan schilderde hij deze naar ontwerp van de betere kunstschilders of architecten.⁶² Het werk van een kladschilder kon 'kunstig' zijn in de moderne betekenis van het woord, maar werd nooit 'kunst'. Dat laatste was en bleef het terrein van de kunstschilder, ook al verstond men indertijd iets anders onder 'kunst' dan wij tegenwoordig.

⁶² Dat de kladschilder Mattheus van Pellekum een enkele keer in een document 'kunstschilder' werd genoemd, heeft naar ik vermoed te maken met het zelf ontwerpen van decoraties. Zie Heppner, 'De verhouding van kunstschilder' (n. 54), p. 53. Zie voor de relatie tussen de begrippen 'kunst' en 'ontwerp', Miedema, 'Kunst, Kunstenaar, kunstschilder' (n. 14), p. 74.

Reconstructie van de schildersgemeenschap en de kwaliteit van de administratie

De belangrijkste bron voor een reconstructie van de Leidse schildergemeenschap is de bewaard gebleven administratie van het Sint-Lucasgilde; het gilde dat kunst- en kladschilders verenigde, niet alleen in Leiden maar in elke stad die groot genoeg was om de oprichting van een schildersgilde te rechtvaardigen. Een opvallend verschil met andere belangrijke kunstcentra is dat Leiden niet alleen erg laat een Sint-Lucasgilde kreeg – pas in 1648, toen in de verte de contouren van de grote en definitieve neergang van de kunstmarkt reeds zichtbaar waren – maar ook dat dit bij de oprichting nog geen echt gilde was. Zo ontbrak bijvoorbeeld een duidelijke regelgeving aangaande leerlingenaantal en de aanname van knechten zoals het glazenmakersgilde maar ook andere ambachtsgilden die wel kenden. Het akkoord tussen de schilders en het stadsbestuur betrof vooral een regeling over het toezicht op de verkoop van schilderijen om de import te kunnen reguleren. Over het belang van de kladschilders werd met geen woord gerept en tegen de concurrentie die zij ondervonden – zo mochten de kunstschilders bijvoorbeeld hun knechten naar believen kladwerk laten verrichten – werd helemaal niets ondernomen. Toch moesten zij lid worden en contributie betalen. Geen wonder dus dat het functioneren van het Sint-Lucasgilde van meet af aan in het teken stond van onenigheid en conflict.⁶³

Nu we een goed inzicht hebben in de werkzaamheden van de kunst- en kladschilder, lijkt een reconstructie van de Leidse schildersgemeenschap niet meer zo moeilijk. Toch is dat wel zo. In de administratie onderscheidde men beide ambachten pas vanaf 1685 en in andere archivalia gebeurde dit nagenoeg nooit. In Leiden worden schilders in notariële akten of andere officiële documenten slechts bij hoge uitzondering – en altijd in de tweede helft van de eeuw – aangeduid met ‘constschilder’ dan wel ‘constigh schilder’ of ‘cladtschilder’. Meestal ontbreken deze specificaties en noemt men beoefenaars van beide ambachten gewoon ‘schilder’. De context of een andere aanwijzing (bijvoorbeeld bewaard gebleven werk) moet dan uitwijzen welke van beide ambachten is bedoeld.⁶⁴

Richten we ons op de administratie, dan valt op dat de kwaliteit ervan niet ideaal is. De administratie maakt een wanordelijke indruk, niet omdat deze in de loop der tijd beschadigd of deels verloren is geraakt, maar omdat de verantwoordelijken voor het bijhouden van de boeken van meet af aan weinig nauwkeurigheid aan de dag legden. Dat het beslist anders kon, bewezen bijvoorbeeld de glazenmakers, wier gildeadministratie vergeleken met die van de schilders een wonder van zorgvuldigheid mag heten.⁶⁵ De kunstschilders hebben veel moeite moeten doen een gilde te verkrijgen,

⁶³ Het oorspronkelijke plan was het huidige artikel onderdeel te laten zijn van een tweeluik. Het andere artikel had moeten gaan over de geschiedenis van het Leidse Sint-Lucasgilde. Ik hoop het onderzoek daartoe binnenkort af te ronden en de resultaten te verwerken tot een publicatie. Zie voor de geschiedenis van het gilde vooralsnog E.J. Sluijter, ‘Schilders van cleyne, subtile ende curieuse dingen’. Leidse ‘fijnschilders’ in contemporaine bronnen’, in: Cat.tent E.J. Sluijter (e.a.), *Leidse Fijnschilders: Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge (1630-1760)*, Leiden 1988, p. 15-55, spec. p. 29-33.

⁶⁴ Zie voor het gebruik van ‘schilder’ in archivalia, De Pauw- de Veen, *De Begrippen* (n. 16), p. 16-17.

⁶⁵ RAL, Archiven van de gilden, inv. 824.

Tabel 2 Verdeling van de leden van het St.-Lucasgilde over de verschillende beroepen: 1648-1702

Kladschilders	147
Kunstschilders	101
Witwerkers	25
Kunsthandelaren/uitdraagsters	21
Beeldhouwers	19
Ebbehoutwerkers/lijsenmakers	10
Plaatsnijders	3
Andere/onbekend	47

Bronnen: RAL, Archief van de Gilden, inv. 849-1/2, inv. 850

maar de staat van hun administratie doet vermoeden dat zij, nadat het gilde eenmaal was opgericht, wel de lusten maar niet de lasten wilden dragen. Zo is er bijvoorbeeld over meerdere perioden van enkele jaren geheel geen administratie bijgehouden.⁶⁶

Nu ik de beperkingen zo heb benadrukt, ligt het niet voor de hand te verklaren dat de gildeadministratie goed te gebruiken is voor een redelijk betrouwbare reconstructie van de Leidse schildersgemeenschap. Toch is dat zo: de administratie laat zich vergelijken met een klinkerloze tekst, die, als je eenmaal aan het gemis gewend bent, goed te doorgronden is. En gelukkig bestaan er veel aanvullende bronnen.⁶⁷ Ook is in het tweede boek, begonnen in 1685, een register opgenomen waarin kunst- en kladschilders van elkaar zijn onderscheiden. Dit register bleek een prima hulp bij de eerste schifting. De onderverdeling in klad- en kunstschilders is dan ook redelijk betrouwbaar. De onnauwkeurigheid had grotere gevolgen voor de werkperiodes van individuele schilders: deze zijn meestal bij benadering geconstrueerd. Van belang is ook dat in de reconstructie alleen gildeleden zijn opgenomen, terwijl schilders zonder lidmaatschap buiten beschouwing bleven. De consequentie van die keuze komt later aan de orde. Aangezien dit onderzoek zich geheel op de klad- en kunstschilders richt, komen andere gildeleden als kunsthandelaren, plaatsnijders en (vanaf 1685) de beeldhouwers hooguit terloops ter sprake (tabel 2).

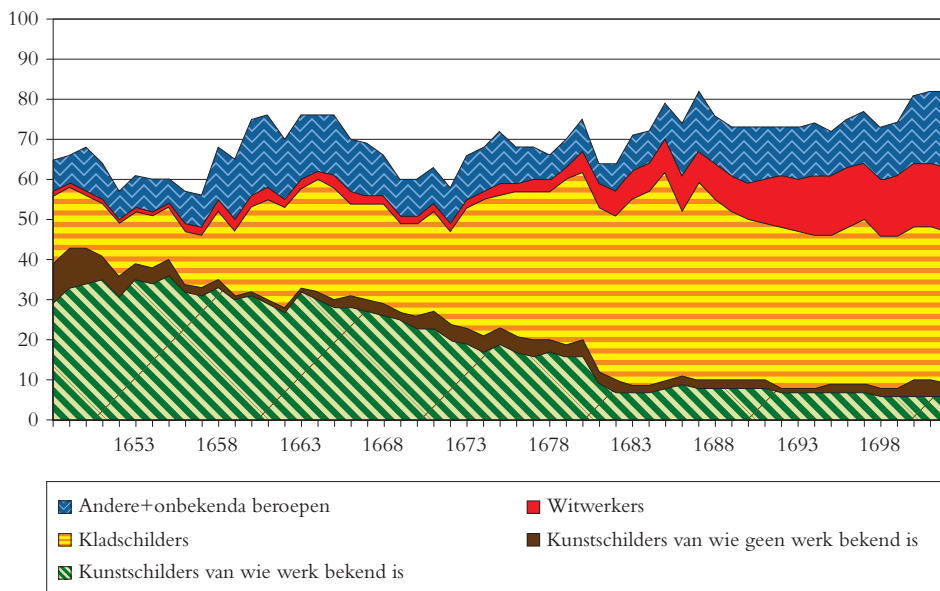
De Leidse schildersgemeenschap na 1648

De reconstructie van de Leidse schildersgemeenschap aan de hand van de gildeadministratie, is aanschouwelijk gemaakt in enkele figuren (figuur 3 en 4). Wat

⁶⁶ Slechts voor drie jaartallen is de administratie werkelijk betrouwbaar. Allereerst voor het beginjaar 1648, omdat elk nieuw begin gepaard gaat met de beste voornemens, maar reeds het jaar daarop is alle nauwkeurigheid ver te zoeken. Een ander redelijk betrouwbaar jaar is 1685, wanneer een nieuw boek in gebruik wordt genomen. Tenslotte 1702 wanneer alle leden met vermelding van hun ambacht op één pagina worden opgesomd.

⁶⁷ Zoals de Bredius-aantekeningen (RKD) en de Doop-, Trouw- en Begraafboeken in het Leidse Regionaal Archief en andere steden. Zonder gildenadministratie was een onderverdeling echter een heilloze onderneming geworden.

Figuur 3 Ontwikkeling van het aantal leden van het Leidse St.-Lucasgilde onderverdeeld naar beroep: 1648-1702.

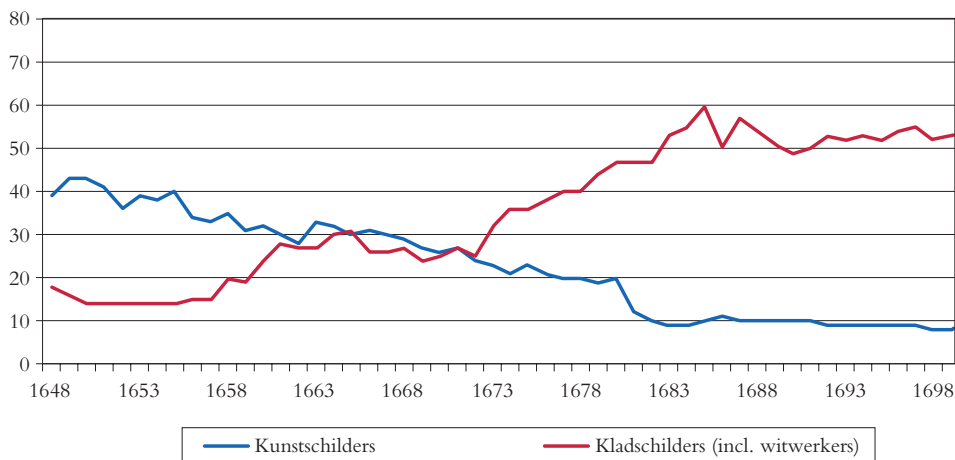


Bronnen: RAL, Archief van de gilden, 849-1, 849-2, 850; Doop-, Trouw-, en Begraaf registers; Bredius aantekeningen (RKD)

onmiddellijk opvalt, is de opzienbarende groei van het aantal kladschilders. In 1648 traden achttien kladschilders tot het gilde toe en in 1685 bereikte de beroepsgroep een maximum aantal van zestig, een toename met een factor 3,3 over nog geen veertig jaar. Ter vergelijking: het aantal kunstschilders tussen 1614 en 1649, het jaar waarin de Leidse kunstschildergemeenschap haar grootste omvang bereikte, nam toe van 21 naar 54 (waaronder 45 leden van het Sint-Lucasgilde), een toename met een factor 2,5. Het verval dat beginjaren vijftig de kunstschilders trof, verliep echter in een nog hoger tempo. Beperken we ons nu tot alleen de gildeleden dan liep tussen 1649 en 1685 het aantal terug van 45 naar 10, een afname met een factor 4,5. Bij dit snelle verval past overigens wel een kanttekening, zoals in de volgende paragraaf zal blijken. Beide ontwikkelingen stabiliseerden na 1685. De kladschildergemeenschap nam enigszins in omvang af, maar opmerkelijk is dat juist dan het aantal witwerkers fors toenam. Anders dan de naam van het beroep doet vermoeden, waren witwerkers onder meer meubelmaker.⁶⁸ Zij onderscheidden zich van andere meubelmakers door het materiaal waarmee zij werkten. Zij gebruikten ‘without’: meestal vuren of grenen, dat zachter en goedkoper was dan bijvoorbeeld eiken en mahonie. Maar door het te laten beschilderen met houtnerven, het zogenaamde – hiervoor besproken – ‘houten’, konden de witwerkers meubelen aanbieden die de suggestie wekten

⁶⁸ H. Piena, ‘Witwerkers. Stadse makers van naalddhouten meubels’, in: *Interdisciplinair tijdschrift voor Conservatie en Restauratie* 4 (2003), p. 28-34.

Figuur 4 Ontwikkeling van het aantal kunst- en kladschilders lid van het Leidse St.-Lucasgilde; 1648-1702.



Bron: Figuur 3

gemaakt te zijn van een duurdere houtsoort. Op de meubelen konden ook andere decoraties worden aangebracht, tot bijbelse voorstellingen aan toe.⁶⁹ Of het decoreren door de witwerkers zelf gebeurde, is in zijn algemeenheid moeilijk te zeggen.⁷⁰ In Leiden lijkt dat niet het geval te zijn geweest. In 1659 beklagden de kladschilders zich erover dat ‘witwerckers vermogen [...] eenige knechts in het veruuen ofte schilderen te werck te stellen’ zonder lid te zijn van het Sint-Lucasgilde.⁷¹ Witwerkers hadden dus speciaal schilders in dienst voor het decoreren van hun meubels. Elders bestond deze werkverdeling ook. Zo legde de Amsterdamse witwerker Abraham Willems in 1698 contractueel vast welke bedragen de schilder Jan de Vries zou ontvangen voor verricht schilderwerk. De Vries kreeg bijvoorbeeld tien stuivers voor het beschilderen van een theetafel van 2½ à 3 voet en zestien stuivers voor één van 3½ à 4 voet.⁷² Of de Leidse kladschilders bij het stadsbestuur onmiddellijk gehoor vonden, is niet bekend, maar op de lijst van 1702 komen leden voor die expliciet witwerker worden genoemd.⁷³ Voor het gilde was het lidmaatschap van de witwerkers een belangrijke zaak. Meubilair van gedecoreerd ‘without’ – met name de theetafel – lijkt in de jaren negentig en bij aanvang van de achttiende eeuw bijzonder populair

⁶⁹ T.G. Kootte, Cat.tent. *De bijbel in huis. Bijbelse verhalen op huisraad in de zeventiende en achttiende eeuw*, Zwolle, Utrecht Het Catharijneconvent 1991.

⁷⁰ Piena, ‘Witwerkers’, p. 29.

⁷¹ RAL, SA II 76, Gerechtsdagboeken HH, fol. 123r.

⁷² Fock, *Nederlandse interieur* (n. 44), p. 108.

⁷³ Ambachtslieden die geschilderde producten verkochten moesten lid zijn van het Sint-Lucasgilde. Naast witwerkers konden dat bijvoorbeeld ook stoeldraaiers of schrijnwerkers zijn. Enkele leden heb ik aan die beroepen weten te koppelen en in tabel 2 zijn zij onder Andere/Onbekend opgenomen. Hun aantal was klein en om praktische redenen zijn zij buiten het onderzoek gebleven.

te zijn geweest. Behalve de zestien witwerkers die omstreeks 1700 lid waren van het Sint-Lucasgilde, waren in die jaren ook nog eens ten minste 25 andere actief.⁷⁴

Representativiteit

Toont de grafiek nu een toegenomen vraag onder Leidse burgers naar decoratief schilderwerk? Om deze vraag te beantwoorden, moet eerst nog een tweetal kwesties worden opgelost. Allereerst: hoe representatief is de weergegeven ontwikkeling in figuur 4 eigenlijk? Deze is immers alleen gebaseerd op schilders die voorkwamen in de ledenadministratie, maar waren alle Leidse kunst- en kladschilders wel lid? Een moeilijke vraag waarop geen geheel bevredigend antwoord mogelijk is. Voor de Leidse kunstschilders geldt dat bij de oprichting van het gilde in 1648 39 van hen lid werden. Datzelfde jaar waren volgens figuur 1 echter 51 schilders actief. Twaalf kunstschilders, ruim 25% van het totaal aantal, zijn niet in de grafiek opgenomen. Wel is het zo dat van zeker de helft van de ongeregistreerden onzeker is of zij zich in 1648 nog in Leiden ophielden of nog kunstschilder waren.⁷⁵ Ook liep het aantal ongeregistreerde kunstschilders daarna snel terug, maar aangezien dat ook gold voor de leden, bleef het percentage niet-leden betrekkelijk hoog.

Voor de kladschilders ligt de situatie ingewikkelder. Als gezegd is voor hun ambacht nooit veel wetenschappelijke aandacht geweest en archivalia zoals die in de loop der jaren voor kunstschilders zijn verzameld, ontbreken nagenoeg.⁷⁶ De belangrijkste bron is de administratie van het gilde, maar met enkel deze bron is over de organisatiegraad uiteraard niets relevant op te merken. Daarvoor zijn andere gegevens nodig. Gelukkig bestaat er een document dat enig licht in de duisternis brengt, al blijft de reikwijdte ervan beperkt tot 1648. Dat jaar, vlak na de oprichting van het gilde, protesteerde een groep van 22 niet bij name genoemde kladschilders tegen de inhoud van de ordonnantie. De kladschilders merkten op dat het gilde is opgericht op verzoek van de kunstschilders '[...] ende ses van de Clatschilders die wel meest te doen hebben [...]'.⁷⁷

⁷⁴ Via de site van het Regionaal Archief Leiden vond ik met de zoekterm 'witwerker' voor de periode 1625-1710 38 registraties van huwelijken van witwerkers die geen lid waren van het Sint-Lucasgilde. Tussen 1630 en 1680 trouwden acht niet geregistreerde witwerkers, in de jaren 1680 vijf, in de jaren 1690 veertien en tussen 1700 en 1710 elf.

⁷⁵ Dirck Hals, in Leiden tussen 1642 en 1649, figureert in september 1648 voor het laatst in een Leidse acte; Isaac Junius, plateelschilder, maar ook schilder van ruitergevechten, in Leiden tussen 1644 en 1650, wordt vanaf 1648 herbergier genoemd; Pieter van Steenwijck, in Leiden tussen 1644 en 1652, maar alleen genoemd in een acte uit 1644; Hendrick (I) van Steenwijck en zijn echtgenote Susanna Gaspoel, in Leiden tussen 1642 en 1649, maar alleen gedocumenteerd in 1642 vanwege een gezamenlijke opdracht en zij nog een keer in 1649 als weduwe, woonde zij toen al in Den Haag? Isaac Koedijk, in Leiden tussen 1641 en 1651, maar hij pendelde op en neer tussen Leiden en Amsterdam, en Amsterdam was vermoedelijk zijn echte woonplaats.

⁷⁶ Met uitzondering van schilders die, na aanvankelijke twijfel, uiteindelijk geen kunst- maar kladschilder bleken te zijn.

⁷⁷ RAL, SA II 68, Gerechtsdagboeken Z, fol. 117v-118v, 2 apr. 1648.

Of de protesterenden en de zes succesvolle kladschilders de gehele beroepsgroep vormden – die dan uit 28 ambachtslieden heeft bestaan – is niet zeker, maar het protest maakt de indruk breed gedragen te worden, ook al omdat dit gevolgd werd door andere protesten met exact dezelfde boodschap: de ordonnantie onderkent de belangen van de kladschilders niet. Misschien liepen zij daarom niet warm voor het lidmaatschap en schreven in 1648 slechts achttien kladschilders zich in. Maar ook nu past enige relativisering, omdat zich onder de acht ingeschrevenen met een ander of niet te identificeren beroep mogelijk vijf kladschilder bevonden. En mocht de interne onenigheid voor een kladschilder inderdaad reden zijn geweest het lidmaatschap te ontduiken, dan verloor dit argument aan kracht na 1660 toen de kladschilders het stadsbestuur inmiddels tot enkele wezenlijke aanpassingen hadden bewogen.⁷⁸ Daarna was er steeds minder reden het gilde nog langer te wantrouwen en bovendien was ontduiking ook minder eenvoudig geworden, daar één van die aanpassingen de deelname van kladschilders aan het gildebestuur betrof. Er is dus genoeg reden te menen dat de ontwikkelingen die in de grafiek zichtbaar zijn, representatief waren voor de gehele schildersgemeenschap. Mocht er sprake zijn van een ernstige vertekening dan geldt deze hooguit de eerste tien à vijftien jaar na de oprichting van het gilde.

Of de spectaculaire toename van kladschilders te danken is aan een groeiende vraag naar decoratief schilderwerk, hangt mede af van de ontwikkeling van het inwonertal en het huizenbestand. Zouden beide na 1648 significant zijn toegenomen, dan is de groei van het aantal kladschilders mede veroorzaakt door de groeiende behoefte aan standaard schilderwerk in nieuwbouw, want elke kladschilder was tenslotte in de kern huisschilder. Van zo'n grote toename van inwonersaantal en huizenbestand was echter geen sprake. Volgens de meest actuele schattingen nam het inwonertal van Leiden tussen 1648 en 1699 toe van 52.000 naar 56.500, een toename over vijftig jaar van slechts 8%.⁷⁹ Relevantier in dit verband is de groei van het huizenbestand. In 1648 telde Leiden bijna 9.700 huizen; in 1666 na afronding van de laatste grote stadsuitbreiding bijna 11.400. Dit was een toename van 17% in korte tijd, die voor de huisschilder ongetwijfeld veel werk betekende. Maar na 1666 werden er in Leiden nauwelijks nog huizen bijgebouwd. Alles bij elkaar is het niet reëel om de snelle toename van het aantal kladschilders op te hangen aan het inwonertal of huizenbestand. Die toename van kladschilders lijkt daarom alleen te verklaren door de toegenomen vraag naar decoratief schilderwerk in bestaande woningen. Was de groei van het aantal kladschilders alleen maar het gevolg van bijvoorbeeld werkloos geraakte kunstschilders, zonder dat tegelijkertijd de vraag naar kladschilderwerk toenam, dan zou deze groei tijdelijk zijn geweest en al snel zijn gevolgd door een scherpe daling. De toename van het aantal kladschilders was echter structureel en hield in elk geval aan tot het

⁷⁸ E. Romein, *Knollen en citroenen op de Leidse kunstmarkt*, dl 1, ongepubliceerde doctoraalscriptie Rijksuniversiteit Leiden 2000, p. 42-44.

⁷⁹ Voor de demografische gegevens is gebruik gemaakt van: P. Lourens en J. Lucassen, *Inwoneraantallen van Nederlandse steden ca. 1300-1800*, Amsterdam 1997, p. 112-114 en R.C.J. van Maanen, 'De Leidse bevolkingsaantallen in de 16^{de} en 17^{de} eeuw. Enkele kanttekeningen', in: *Leids Jaarboekje* (2009), p. 41-70.

Tabel 3 De invloed van migratie en natuurlijk verloop op de Leidse kunstschildergemeenschap; 1590-1709

	Aanvang werkperiode van schilders			Einde werkperiode door vertrek/overl./stoppen		
	van elders	uit Leiden	Totaal	overl./gest.	naar elders	Totaal
1590-99	4	3	7	—	2	2
1600-09	3	3	6	1	—	1
1610-19	11	6	17	5	4	9
1620-29	7	11	18	7	8	15
1630-39	9	13	22	12	9	21
1640-49	18	22	40	4	12	16
1650-59	23	12	35	14	28	42
1660-69	9	9	18	15	15	30
1670-79	10	5	15	14	9	23
1680-89	6	4	10	10	7	17
1690-99	1	2	3	7	2	9
1700-09	2	4	6	2	1	3

begin van de achttiende eeuw. Deze toename moet daarom wel samenhangen met een toegenomen vraag naar decoratief schilderwerk. De conclusie moet jammer genoeg algemeen blijven, omdat het overgrote deel van het decoratieve schilderwerk uit die tijd is verdwenen. Op basis van het aantal werkzame witwerkers mogen we echter wel aannemen dat in het laatste kwart van de zeventiende eeuw beschilderd meubilair erg populair was.

Hielpen kunstschilders ‘het getal der Grofschilders’ vermeerderen?

De vraag die nog rest, is hoe de plotselinge groei van het aantal kladschilders precies tot stand is gekomen. Bestond die snelle aanwas inderdaad uit werkloos geraakte kunstschilders? En zo ja, was die overstap een bewuste keuze? Deze vragen zijn niet te beantwoorden met de figuren 3 en 4, aangezien alle schilders in deze grafiek of klad- of kunstschilder zijn. Mocht een kunstschilder dus tussentijds een overstap hebben gemaakt, is dat niet zichtbaar. In de grafiek komt de neergang van de kunstschilders geheel voor rekening van andere ‘keuzes’, zoals duidelijk is gemaakt in tabel 3. Zo kozen veel kunstschilders ervoor om Leiden te verlaten en hun geluk elders te beproeven, vooral naar Amsterdam (bv. Mathijs Naiveu), maar ook opvallend vaak naar kleinere Hollandse steden en naar het buitenland (bv. Edward Collier). Naast migratie was natuurlijk verloop een belangrijke oorzaak. Sommige kunstschilders stopten met schilderen en zochten (vermoedelijk) alternatief werk. Anderen overleden, waarna hun ateliers niet werden voortgezet.

Een eventuele overstap van kunst- naar kladschilder is dus bijzonder moeilijk vast te stellen. In Leiden is voor slechts twee kunstschilders een dergelijke overgang aantoonbaar. De eerste is Arnoldus van Anthonissen (1631-1703), telg uit een geslacht van zeeschilders, van wie tegenwoordig enkele tientallen zeestukken in de stijl van Jan van Goyen bekend



Afb. 6 Arnoldus van Anthonissen, *Zeeslag in de Sont. Doek*, 66×95 cm, gem. A.A. en gedat. 1658. Leiden, Stedelijk Museum de Lakenhal. Foto SM de Lakenhal, Leiden.

zijn (afb. 6).⁸⁰ Wanneer hij precies de ‘grote kwast’ ter hand heeft genomen, is moeilijk te zeggen. Na zijn toetreding als ‘fijnschilder’ tot het Sint-Lucasgilde werd hij in 1662 en 1663 tot twee keer toe namens de kladschilders tot hoofdman van het gilde gekozen, maar dat betekent niet automatisch dat hij het schilderen van schilderijen definitief had opgegeven. Toen hij in 1664 Leiden voor Zeeland verruilde, werd hij in het Middelburgse Sint-Lucasgilde ingeschreven als ‘fijnschilder en merbelaer’.⁸¹ Had hij het schilderen van schilderijen weer opgepakt, naast zijn werk als marmerschilder, of had hij het fijnschilderen soms nooit opgegeven? Uit zijn Zeeuwse tijd zijn van hem twee stadsgezichten bekend, maar het overige dat uit die jaren bewaard bleef, wijst op kladschilderwerk.⁸² Van Anthonissen was dus een twijfelgeval, maar omdat bij de reconstructie een scherpe scheiding tussen beide ambachten is aangehouden, is hij in figuur 3 en 4 toch als kunstschilder opgenomen. Dat laatste geldt overigens ook voor Adriaen Lievensz van der Poel

⁸⁰ Hij was een kleinzoon van Aert Anthonisz (1580–1620) en een zoon van Hendrick van Anthonissen (1605–1656), beide zeeschilders. De bekende zeeschilder Jan Porcellis (c. 1584–1632) was zijn oom.

⁸¹ Van Anthonissen vestigde zich in 1664 in Zierikzee waar hij in 1703 zou overlijden. Hij werkte echter enige jaren in Middelburg waar hij tussen 1665 en 1669 lid was van het gilde en in 1671 woonde. Groenendijk, *Beknopt biografisch lexicon* (n. 26), p. 63.

⁸² Zie: P.D. de Vos, *De vroedschap van Zierikzee van de tweede helft der 16^{de} eeuw tot 1795*, Middelburg 1931, p. 674.

(1628–1671/2), de tweede kunstschilder van wie vaststaat dat hij kladschilder werd, omdat hij dit in een Leidse acte uit 1671 zelf opgaf als beroep.⁸³ Van deze schilder zijn, net als van Van Anthonissen, enige tientallen stukken bekend, waaronder winterlandschappen en nachtstukken in de trant van zijn veel bekendere broer Egbert.⁸⁴ Aangezien hij in de juist genoemde acte alleen ‘kladschilder’ werd genoemd in het jaar dat vermoedelijk tevens zijn sterfjaar was en hij vlak vóór 1671 enige tijd in Den Haag gewerkt lijkt te hebben, is ook Van der Poel in de figuren 3 en 4 alleen als kunstschilder terug te vinden.⁸⁵

De problematiek rondom de precieze status van schilders als Van Anthonissen en Van der Poel geldt in zekere zin voor elke kunstschilder. Hoewel zijn werkzaamheden op definitieniveau goed te scheiden zijn van die van de kladschilder, blijkt de grens tussen beide ambachten in de praktijk niet altijd helder. Dit heeft alles te maken met het recht van een kunstschilder om, wanneer het hem belieft, kladschilderwerk aan te nemen, terwijl het andersom een kladschilders uitdrukkelijk verboden was fijn schilderwerk uit te voeren. Het recht van kunstschilders, dat na de oprichting van het Leidse Sint-Lucasgilde één van de grootste strijdpunten tussen beide ambachten zou worden, stamt, naar ik vermoed, nog uit de periode vóór 1600 toen van een formeel onderscheid tussen klad- en kunstschilders nog geheel geen sprake was, omdat alle schilders tot één en hetzelfde ambacht behoorden.⁸⁶ De vraag naar schilderijen bestond toen nog nauwelijks, hooguit onder de elite en deze beperkte zich voornamelijk tot het bestellen van portretten.⁸⁷ Onder het handjevol schilders dat de Leidse schildersgemeenschap toen telde, bevonden zich weliswaar enige bekwame kunstschilders, maar zij noemden zich niet zo en er bestaat geen enkele aanwijzing dat onder hen de wens bestond zich van de niet-kunstschilder te willen onderscheiden. Tekenend voor de situatie is dat de belangrijkste Leidse schilder uit die jaren, Isaac van Swanenburg (1537–1614), schilderijopdrachten van het stadsbestuur en particulieren afwisselde met schilderwerk van allerlei aard zoals het decoreren van vaandels en het vergulden van torenhaantjes. Dat Van Swanenburg, die naast schilder meerdere termijnen burgemeester was, zich voor geen enkel klusje te goed voelde, blijkt uit de 41 door hem geschilderde tekstbordjes

⁸³ RAL, ORA, Vredemakersboeken, inv. 47L–2, mei 1671.

⁸⁴ A. Goldschmidt, ‘Egbert van der Poel und Adriaen van der Poel’, in: *Oud Holland* 40 (1922), p. 57–66.

⁸⁵ Ibidem, p. 65. Zie ook E. Buysen (e.a.), *Haagse schilders in de Gouden eeuw: het Hoogsteder lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600–1700*, Zwolle 1998, p. 337. Het precieze sterfjaar van Van der Poel staat niet vast. Bredius wijst er in zijn aantekeningen op dat dit mede te maken heeft met de aanwezigheid van meerdere ‘Van der Poel’s’ in Leiden met de voor naam Adriaen, wat inderdaad het geval is. Het staat echter vast dat de schilder in 1669 te Leiden trouwde met Susanna Jans. Deze wordt in 1672 weduwe genoemd [RAL, NA not. Tierens, inv. 1117, 14 jun. 1672]. Zij hertrouwde in 1673 te Leiden de schilder Pieter Jansz, vermoedelijk de kladschilder Pieter Jansz van der Waert, die datzelfde jaar lid werd van het St.-Lucasgilde.

⁸⁶ Het is in dit verband veelzeggend dat in Leiden pas rondom de oprichting van het gilde in 1648, voor het eerst over de kunst- en kladschilders wordt gesproken als twee aparte groepen. De Pauw–De Veen, *De Begrippen* (n. 16), p. 16 bis.

⁸⁷ C.W. Fock, ‘Het schilderijenbezit in Leiden in de 16^{de} en 17^{de} eeuw’, in: Th.H. Lunsingh Scheurleer, C.W. Fock en A.J. van Dissel, *Het Rapenburg. Geschiedenis van een Leidse gracht, dl Va: ’s Gravenstein*, Leiden 1990, p. 3–36.

die de lezer ervan duidelijk maakten dat het op deze plaats verboden was om vuil te storten.⁸⁸

De Leidse schildersgemeenschap bleef lange tijd gering in omvang. De acht schilders die in 1609 het Leidse stadsbestuur om een gilde verzochten, zijn vaak beschouwd als een afvaardiging van de kunstschilders, maar vormden in werkelijkheid de helft van de hele gemeenschap (figuur 2).⁸⁹ Enkele schilders zijn bovendien tevens aan andere beroepen te relateren. Sommigen ontleen in de kunsthistorische literatuur hun huidige status als schilder zelfs geheel aan deze aanvraag. Zo wordt Cornelis Boissens, die namens het Leidse stadsbestuur gildekeuren in andere steden onderzoekt, alleen 'schilder' genoemd in deze context. Na 1619 komt hij in akten slechts voor als schaftmeester en bekend is hij verder als graveur, kalligraaf en eigenaar van een aansprekende verzameling papierkunst.⁹⁰ De latere burgemeester Adriaen van Tetrode was een amateurschilder en Joost Dircksz Grijp was een glazenmaker die in 1615 lid werd van het juist opgerichte Glazenmakersgilde.⁹¹

Pas met de opkomst en snelle ontwikkeling van de kunstmarkt vanaf ongeveer 1620 zullen de verhoudingen snel zijn veranderd en zal de uiteindelijke scheiding zijn eerste vorm hebben gekregen. De werking van het marktmechanisme en het ontstaan van concurrentie stelden aan kunstschilders zoveel nieuwe eisen dat hun specialisme, de productie van schilderijen, alle aandacht vergde. Het gevolg zal zijn geweest dat het overige schilderwerk het domein werd van schilders die uit vrije wil of gebrek aan talent of opleiding op de kunstmarkt weinig te zoeken hadden. Zo beschouwd, stond het ontstaan van de kunstmarkt mede aan de basis van het onderscheid tussen de kladden en de kunstschilder, al kwam dit, zoals gezegd, tot 1648 in geen enkel document tot uiting en werd dit onderscheid tot de oprichting van het gilde vermoedelijk nooit geformaliseerd.

Algemeen gesteld was elke kunstschilder dus tevens een beetje kladschilder en hoefde hij, gesteund door de gildeordonnantie, feitelijk niet van beroep te veranderen. De loopbanen van Van Anthonissen en Van der Poel laten echter zien dat er blijkbaar een moment is dat hij ophoudt kunstschilder te zijn en ervoor kiest als kladschilder verder te gaan. Dat bewuste moment moet samenvallen met de ontdekking dat hij zich niet langer incidenteel met kladwerk inlaat, maar dat dit het hoofdbestanddeel van zijn werkzaamheden en inkomsten is gaan uitmaken en dat hij – en dit is essentieel – zijn persoonlijke belangen het best diende door zich in het gilde als kladschilder te profileren.

Concrete bewijzen voor een 'massale' overstap van kunstschilders zijn niet voorhanden, maar toch zal deze door velen zijn gemaakt. Te denken valt daarbij aan de vele

88 R. Ekkart, *Isaac Claesz. van Swanenburg 1537-1614 Leids schilder en burgemeester*, Zwolle 1998, p. 122-124.

89 RAL, Secretarie archief (SA) II, inv. 51, Gerechtsdagboek G, fol. 144r-146r.

90 Zie voor Boissens als verzamelaar van papierkunst: *Arnoldus Buchelius "Res pictoriae": aantekeningen over kunstenaars en kunstwerken voorkomende in zijn Diarium, Res pictoriae, Notae quotidianae, en Descriptio urbis Ultrajectinae (1583-1639)*, uitg. en toegel. door G.J. Hoogewerff en J.Q. van Regteren Altena, deel xv in de reeks *Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte*, Den Haag 1928.

91 M.L. Wurfbain, Cat. tent. *Geschildert tot Leyden anno 1626*, Leiden 1876, passim.

tientallen leerlingen die in de jaren vijftig, de numerieke hoogtijdagen van de Leidse schilderkunst, hoopten op een loopbaan als kunstschilder, maar na hun opleiding ontdekten dat alle perspectief daarop was verdwenen. Velen onder hen zullen om die reden hun penselen voor 'de grote kwast' hebben verruild, sommigen wellicht nadat zij eerst probeerden als kunstschilder te werken. Een dergelijk traject kan zijn afgelegd door Cornelis (1655/6-1697) en Thadeus Steen (1651- na 1688), zonen van de beroemde genreschilder Jan Steen (1626-1679), Johannes Porcellis van Delden, zoon van zeeschilder Julius Porcellis (c. 1610-1645) en Ary van Schoten, zoon van portretschilder Joris van Schoten (c. 1587-1652/3).⁹² Zij zullen in elk geval deels als kunstschilder zijn opgeleid, maar kozen uiteindelijk voor het vak van kladschilder.

Een dergelijk traject kan ook verklaren waarom aan schilders die wij (nagenoeg) alleen kennen als kladschilder, toch enige schilderijen zijn toe te schrijven. Van de juist genoemde Thadeus Steen bleven bijvoorbeeld enkele landschappen bewaard.⁹³ De schilderijen wijzen mogelijk op een eerdere loopbaan als kunstschilder, maar het kan ook betekenen dat kladschilders met een opleiding tot kunstschilder het schilderen van schilderijen nooit helemaal opgaven.

Aansprekend is het voorbeeld van de bijzonder succesvolle – reeds meerdere malen ter sprake gekomen – kladschilder Johannes de Vos (II), die in 1670 in akten tot twee keer toe 'constschilder' wordt genoemd. Van hem is een viertal landschappen bekend in de stijl van Jan van Goyen. Nog opvallender is de verwijzing naar een grote voorraad schilderijen in zijn huwelijkscontract uit 1683: '137 gelijste en ongelijste stukken soo van de voors[egde] toekomende bruydegom als van verscheyde andere meesters'. Hoeveel schilderijen uit deze voorraad van zijn hand waren, is niet te zeggen, maar het hoge aantal van 137 wijst erop dat hij voor de onderkant van de markt werkte, wat wordt bevestigd door de matige kwaliteit van zijn bekende landschappen. Mocht De Vos inderdaad zijn opgeleid tot kunstschilder, dan bevestigt zijn loopbaan het vermoeden dat het vooral kunstschilders van de tweede categorie en lager zijn geweest die uiteindelijk de overstep maakten.⁹⁴

Een interessant geval is ook de kladschilder David Hoogschildt (c. 1625-1692). Als hij in 1657 trouwt, is zijn getuige de bekende Leidse stillevenschilder Pieter de Ringh (c. 1615-1660). Diens aanwezigheid kan betekenen dat Hoogschildt bij hem in de leer is geweest en dat hij dus was opgeleid tot kunstschilder. In akten wordt hij doorgaans 'schilder' genoemd, maar in 1681 ondertekent hij eenmalig met 'mr. Kunstschilder'.⁹⁵ Als hij in 1692 overlijdt, wordt onder toezicht van het Sint-Lucasgilde zijn schildersgerei geveild. Daaronder bevonden zich twee ezels, een wrijfsteen en talloze prenten,

⁹² Ary van Schoten lijkt geen lid van het Sint-Lucasgilde te zijn geweest. In een aantal akten wordt hij echter 'schilder' genoemd. Over hem is weinig bekend, misschien heeft hij tot de dood van zijn vader in diens atelier gewerkt.

⁹³ W. Martin, 'Schilderijen van Thadeus Steen', in: *Oud-Holland* 47 (1930), p. 158-160.

⁹⁴ Fock en Ekkart, 'Johannes de Vos' (n. 40), p. 53-76. Zie ook: A. Bredius, *Künstler-Inventare; Urkunden zur Geschichte der holländische Kunst des xvten, xvten und xvten Jahrhunderts*, Den Haag 1915-1922, p. 2099-2105.

⁹⁵ RAL, NA not. L. Leffen, inv. 1264, 4 jan. 1681.

objecten die erop wijzen dat Hoogschilt kunstschilder was. Maar geveild werden ook een uithangbord, enkele (verf)molens, potten (goud)verf en tonnen verf: verfgerai dat duidt op kladschilderwerk. De meest beeldende illustratie van Hoogschilts 'dubbele pet' is het aanwezige koperspubliek. Bredius had, toen hij Hoogschilts boedelinventaris publiceerde, alleen oog voor de bekende Leidse kunstschilders Jacob Toorenvliet (1640–1719), Jacob van der Sluys (c. 1660–1732) en Willem van Mieris (1662–1747), maar te oordelen naar de namen van de overige aanwezigen was op deze boedelveiling het halve Sint-Lucasgilde aanwezig dat in 1692 voor het overgrote deel uit kladschilders bestond.⁹⁶

Tot slot het voorbeeld van de kladschilder Melchior Kuyl (werkzaam 1655–1692). Ook hij figureert in akten doorgaans als 'schilder'. Zijn testament vormt daarop een uitzondering.⁹⁷ In dit document werd hij 'cladtschilder' genoemd, maar streepte de notaris later 'cladt' door. Deze op zichzelf onbeduidende vergissing heeft in de huidige context een interessante implicatie, want waarom verving de notaris 'cladt' niet voor 'const'? Dat was hij kennelijk niet! Maar alleen kladschilder blijktbaar ook niet, want anders had de doorstreping achterwege kunnen blijven. In dit geval lijkt 'schilder' niet te verwijzen naar één van beide ambachten, maar naar beide tegelijk: blijktbaar schilderde Kuyl naast zijn werk als kladschilder van tijd tot tijd ook een schilderij. Hetzelfde zal hebben gegolden voor Pieter Jansz van der Waert van wie in 1687 boekhandelaar Johannes de Vriendt vier zeegezichten bezat.⁹⁸ Mogelijk komt ook in andere boedels werk voor van kladschilders, maar aangezien namen als De Vos en de twee neven Verburgh, beide kladschilder, ook toebehoren aan bekende kunstschilders, is dat voor het genoemde werk onder deze namen niet zeker.

Het voorgaande roept wellicht de gedachte op dat er bij het samenstellen van de twee categorieën een fout is gemaakt en dat de schilderijen producerende kladschilders eigenlijk bij de kunstschilders thuis horen. Voor de genoemde schilders gold dat zeker niet, zij waren beslist kladschilder. Onder die noemer stonden ze stuk voor stuk geadmistreerd en de meeste van hen – Cornelis Steen, Johannes de Vos (II), Johannes Porcellis van Delden, David Hoogschilt en Melchior Kuyl – hebben namens de kladschilders binnen het gilde verschillende keren bestuurlijke functies bekleed. Zij moeten tot de meest succesvolle en gerespecteerde beoefenaars van hun ambacht hebben behoord en dankten die status onder meer aan hun opleiding tot kunstschilder. In het geval van Steen, Porcellis en Arnoldus van Anthonissen zal ook de nauwe familierelatie met succesvolle kunstenaars uit de gloriejaren van de Leidse schilderkunst een rol hebben gespeeld.

Deze gang van zaken wijst op twee belangrijke veranderingen. Zo lijkt het erop dat de kunstschilders na ongeveer 1660 niet langer het monopolie bezaten op het produceren van schilderijen en dat zij dus hun aanvankelijk dominante positie in het gilde waren kwijt geraakt. De ordonnantie verbood immers uitdrukkelijk dat kladschilder

⁹⁶ RAL, NA not. A. Wolff, inv. 1577, 15 jan. 1692; zie ook A. Bredius, *Künstler Inventare*, p. 2042. Bredius heeft alle informatie die geen betrekking heeft op Hoogschilt als kunstschilder weggelaten.

⁹⁷ RAL, NA not. T. de Smet, inv. 1108, 14 sep. 1669.

⁹⁸ RAL NA not. Q. Raven, inv. 1435, acte 93, 9 jan. 1687.

fijnschilderwerk uitvoerden, maar vanuit de hoek van de kunstschilders klonk geen enkel protest. Ter relativering moet echter worden opgemerkt dat de kladschilders na 1665 aan de onderkant van een markt opereerden waarin nauwelijks nog enige vraag bestond. Net als eerder voor een kunstschilder kladschilderwerk, zal nu voor een kladschilder het vervaardigen van schilderijen hooguit gelegenheidswerk zijn geweest als een welkome aanvulling op het normale inkomen. Bovendien was niet elke kladschilder in staat om schilderijen te maken, ook geen werk van de derde rang. Alle hiervoor gegeven voorbeelden betroffen kladschilders met (vermoedelijk) een opleiding tot kunstschilder, die zonder uitzondering tot de belangrijkste representanten van hun ambacht behoorden.

Ook dient ten aanzien van de kunstschilders opgemerkt te worden dat zij in het vierde kwart van de eeuw in Leiden nog slechts een hele kleine groep vormden, te klein om zich effectief te kunnen verweren, mochten zij dit al nodig hebben geacht. Het handjevol kunstschilders aan het eind van de zeventiende eeuw bestond voornamelijk uit schilders met een talent dat groot genoeg was om de rijke Leidse bovenlaag van kunst van hoge kwaliteit te voorzien.⁹⁹ Getalenteerde schilders als Willem van Mieris (1662-1747), Carel de Moor (1655-1738) en Jacob Toorenvliet (1640-1719) zullen zich ongetwijfeld aangesproken hebben gevoeld door Samuel van Hoogstraten, die meende dat de schilder

voor eerst zijn goede fortune in de deugt en in d'aengenaemheyt van zijn werk [moet] zoeken: maer daerna moet hij omzien, dat hij door ijverige Mecenaten in de gunst der machtige Prinsen of Koningen geraeke: of bij de welvarende kooplieden in achtinge koome, want zonder hulpe van gunstige aenleyders en voortkruijers, die hem luitruchtich opschreeuwen zal hij bezwaerlijk bekend worden.¹⁰⁰

Aan de kladschilders zullen de kunstschilders zich dus weinig gelegen hebben laten liggen. De aanhoudende terugloop in aantal deed de kunstschilders waarschijnlijk uitzien naar een alternatief voor het gilde als belangenbehartiger. Tegen die achtergrond moet, vermoed ik dan ook, de oprichting van de Leidse tekenacademie worden gezien.¹⁰¹ Deze zou in 1694 hebben plaatsgehad, maar aangezien de positie van de kunstschilders vanaf de vroege jaren tachtig reeds marginaal was, acht ik een eerdere

99 In 1694, het veronderstelde oprichtingsjaar van de Tekenacademie waren naast de oprichters Willem van Mieris (1662-1747), Carel de Moor (1655-1738) en Jacob Toorenvliet (1640-1719) nog slechts enkele andere kunstschilders werkzaam. Te identificeren waren de reeds 71-jarige Jacques de Claeuw (1623- na 1694), diens zoon Adriaen de Gryef en Johannes Mortel (1652-1719), alledrie stillevenschilder. Verder de genreschilder Jacob van der Sluys (1660-1732) en de onbekende schilders Justus van Bentum – een leerling van Godfried Schalcken – Petrus Cramer (c. 1670-1701), Abraham Blankert en Jacobus Leopoldus. De laatste wordt in de enige akte met zijn beroepsaanduiding 'kunstschilder' genoemd, maar als telg uit een omvangrijk geslacht van kladschilders, valt niet uit te sluiten dat hij mogelijk vooral kladschilder was.

100 S. van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst anders de Zichtbaere Werelt*, Rotterdam 1678, p. 310.

101 Zie: R.E.O. Ekkart (e.a.), *Leids Kunstlegaat. Kunst en historie rondom Ars Aemula Naturae*, Leiden 1974.

datum veel aannemelijker.¹⁰² Voor het leggen van contacten met potentiële opdrachtgevers was een tekenacademie, waar professionals en amateurs elkaar ontmoetten, veel effectiever dan een gilde, zeker ook omdat onder welgestelde burgers een tekenopleiding al sinds geruime tijd onderdeel van een goede opvoeding was geworden.¹⁰³

Het bovenstaande heeft uiteraard enige consequenties voor het lezen van figuur 3 en 4, waarin de lijnen niet langer de exacte opkomst en neergang lijken weer te geven van de beide ambachten, maar eerder de uiterste boven- en ondergrens van beide ontwikkelingen. Zouden we in staat zijn precies het moment te bepalen wanneer een kunstschilder transformeerde tot kladschilder, dan zou in de grafiek de toename van de kladschilders wellicht iets later zijn ingezet, net als de neergang van de kunstschilders. De generatie kladschilders die omstreeks 1670 de arbeidsmarkt betrad, zal echter van meet af aan voor het ambacht van kladschilder hebben gekozen. Zij werden lid van een gilde, waarin de kladschilders zich ten aanzien van de kunstschilders steeds zelfbewuster waren gaan opstellen. De ogenschijnlijke eensgezindheid toen beide in 1648 in één gilde verenigd werden, was, als opgemerkt, al snel voorbij. Toen de kladschilders eenmaal doorhadden dat de ordonnantie alleen maar het toezicht op de verkoop van schilderijen inhield, deden ze geregeld hun beklag bij het stadsbestuur en verzochten ze vanaf 1659 tot drie keer toe om afsplitsing, maar telkens vergeefs.¹⁰⁴ Wel kwam het stadsbestuur hen bij het tweede verzoek tegemoet in hun klacht over de oneigenlijke concurrentie van collega's uit andere steden: het ambacht mocht voortaan nog alleen door poorters worden beoefend. Hun verzoek om ook de plaatselijke kunstschilders te verbieden kladschilderwerk uit te voeren, werd echter nooit ingewilligd. Maar de eerder aangehaalde tekst van Maerten Saegmolen op het plafond van Pieterskerkgracht 9 waarin hij nadrukkelijk meedeelde de gedecoreerde balken niet te hebben geschilderd, is wellicht een indicatie dat hun claim over het algemeen werd gerespecteerd. De tekst doet vermoeden dat aan het decoreren van het plafond een conflict vooraf ging. Mogelijk wilde Saegmolen aanvankelijk wel het hele plafond decoreren, maar werd hij er door collega's op geattendeerd dat hij het ornamentele decoratiewerk op de balken aan de kladschilders diende over te laten. Zo beschouwd laat Saegmolens tekst zien dat de onenigheid tussen beide ambachten niet alleen het eenvoudige huisschilderwerk betrof, maar juist ook het decoratief schilderwerk van het type dat vermoedelijk tot

102 De precieze oprichtingsdatum is niet bekend. Zeker is alleen dat 'de konstlievende Heer Burgermeester Cornelis Paats' bemoeienis met de oprichting heeft gehad. [RAL, Archief Ars Aemula, inv. 2, memorie over de oprichting]. Diens laatste ambtstermijn eindigde met zijn overlijden in 1694. Cornelis Paeds (1636-1694) was van 1669 tot 1694 lid van de Leidse vroedschap. Behalve in 1694 was hij eerder in 1680, 1686 en 1690 burgemeester. *Naamwyser, Waar in vertoond werden de Naamen van de Ed. Achtbare H.H. Regenten der Stad Leyden* [1641-1699], Leiden 1688-1699.

103 Of de Tekenacademie van meet af aan openbaar toegankelijk was is niet bekend; documenten over de eigenlijke oprichting zijn niet bewaard. In hun verzoek in 1702 aan het stadsbestuur om een financiële bijdrage wijzen de oprichters echter op het openbare karakter ('onse openbare lering') van de Academie. Zie voor een transcriptie van dit document: A. Bredius en W. Martin, 'Nieuwe bijdragen tot de geschiedenis van het Leidsche St. Lucasgild', in: *Oud Holland* (1904), p. 182-183.

104 RAL SA II, inv. 76, Gerechtsdagboek HH, fol. 9v-11r, 3 apr. 1659, idem, fol. 121v-123v, 21 aug. 1659, idem, fol. 252v-254v, 24 jun. 1660.

dan altijd aan de kladschilders voorbehouden is geweest, maar waarvan kunstschilders, ingegeven door de almaar verslechterende situatie op de kunstmarkt, steeds vaker een graantje wilden meepikken.¹⁰⁵

Heel anders dan de kunstschilders in de jaren veertig lieten de kladschilders hun verzoeken vergezeld gaan van een ontwerpkeur met regels inzake het aantal leerlingen en knechten, de leertijd en de instelling van een meesterproef, om net als elk ander ambachtsgilde het hoofd te kunnen bieden aan (oneigenlijke) concurrentie en om de kwaliteit van het werk te bewaken. Hun toenemende aantal leidde in 1659 zowaar tot een eerste overwinning toen het hen werd toegestaan deel te nemen aan het gildebestuur, eerst met één maar al snel met twee personen.¹⁰⁶ Vanaf 1670 werd het gildebestuur van vijf naar vier leden teruggebracht en werden de bestuursleden in de dienstboeken niet langer naar ambacht van elkaar onderscheiden. In 1671 werd Johannes de Vos (II) de eerste kladschilder die als deken van het hele gilde werd aangesteld.¹⁰⁷

De toenemende invloed van de kladschilders binnen het gilde is niet los te zien van de groei van hun numerieke meerderheid. In het nieuwe 'Deecken en Hooft-Mans Boeck', waarin vanaf 1685 de administratie werd bijgehouden, speelden kunstschilders nog nauwelijks een rol. Nagenoeg alle aantekeningen over knechts en leerlingen betroffen kladschilders.¹⁰⁸ Wel bleven kunstschilders nog altijd deel uitmaken van het bestuur.

De symbolische verdwijning van de kunstschilders als aparte groep in het gilde heeft uiteindelijk plaats in 1702 als in de administratie een lijst wordt opgenomen waarin klad- en kunstschilders zich gezamenlijk presenteren als 'de bent van St.-Lucas'. Deze samensmelting betekende uiteraard niet dat het onderscheid tussen beide ambachten in de praktijk niet langer bestond: de verdwijning van het onderscheid bleef beperkt tot de schilderskamer van het gilde. De macht lijkt echter geheel bij de kladschilders te liggen. Dat wordt een jaar later nog duidelijker wanneer ter toetsing van hun decoratieve vaardigheden eindelijk, na veelvuldig verzoek, de meesterproef wordt ingesteld.¹⁰⁹ Het ambacht was nu zodanig geprofessionaliseerd dat geen kladschilder een werkplaats kon beginnen zonder eerst een meerjarige opleiding te hebben gevolgd bij een meester, en na afsluiting van zijn leertijd het gildebestuur te hebben overtuigd bekwaam genoeg te zijn om het embleem van het Sint-Lucasgilde in de vereiste kwaliteit na te schilderen (afb. 7). Binnen het Sint-Lucasgilde waren in een tijdsbestek van vijftig jaar de verhoudingen volledig op hun kop gezet. In 1648 opgericht op instigatie van

¹⁰⁵ De tekst zelf symboliseert in dat geval de grens tussen beide domeinen, het figuratieve deel behoort toe aan de kunstschilder en het ornamentale aan de kladschilder. De keuze voor een vreemde taal demonstreert wellicht dat de onenigheid ook een intellectuele component had: geletterd versus ongeletterd. De kans dat zijn plaatsvervanger de Italiaanse tekst kon lezen, was uiterst gering, een wetenschap die Saegmolen mogelijk plezier heeft gedaan.

¹⁰⁶ E. Romein, *Knollen en citroenen* (n. 78), dl 1, 43.

¹⁰⁷ E. Romein, *Knollen en citroenen* (n. 78), dl 2, Bijlage: Opzieners op de verkoop van schilderijen in de periode 1642-1699, ongepag. Zie ook C.W. Fock en R.E.O. Ekkart, 'Johannes de Vos' (n. 40), p. 63.

¹⁰⁸ En beeldhouwers die sinds 1685 deel van het gilde waren gaan uitmaken.

¹⁰⁹ RAL, Bibl. Leiden en omgeving, inv. 59771. In de ordonnatie van 1769 wordt naar een apostille uit 1703 verwezen, waarin de meesterproef wordt ingesteld.



Afb. 7 Jan van Halteren, *Gildeproef voor het St. Lucasgilde*. Doek, 77×66,5 cm, gesign. en gedat. 1807. Leiden, Stedelijk Museum de Lakenhal. Foto sm de Lakenhal, Leiden.

de kunstschilders ter behartiging van vooral hun belang, waren de kladschilders erin geslaagd, na aanvankelijk volkomen genegeerd te zijn, door hun snel groeiend aantal deze instelling volledig naar hun hand te zetten en in te richten naar eigen inzicht. De ontwikkelingen die in figuur 3 en 4 zichtbaar zijn, vinden in de geschiedenis van het Sint-Lucasgilde dan ook een perfecte weerspiegeling.

Tot slot

Dit artikel ving aan met de opmerking dat ‘verval’ met betrekking tot de schilderijenproductie in de tweede helft van de zeventiende eeuw doorgaans twee betekenissen kent. De eerste, het verlies aan artistieke kwaliteit, viel niet vol te houden en bleek uiteindelijk een kwestie van smaak. De tweede, de dramatische neergang van de kunstmarkt, bleek veel reëler, daar deze steunde op harde gegevens en bovendien al door tijdgenoten was opgemerkt. Toch zal inmiddels duidelijk zijn dat ook deze tweede betekenis niet helemaal los te zien is van ‘smaak’. Voorwaarde is dan wel dat we de ontwikkelingen binnen het schildersambacht niet alleen benaderen vanuit het perspectief van ‘kunst’. Betrekken we in ons perspectief tevens kladschilderwerk – waarbinnen het decoratieve aspect in de loop der eeuw steeds meer aan belang won – dan moet de conclusie zijn dat binnen het gehele schildersambacht de totale werkgelegenheid na 1650 ongeveer gelijk bleef. Realiseren we ons bovendien dat de immense zeventiende-eeuwse schilderijenproductie voor een heel groot deel bestond uit werk zonder enige pretentie, louter bestemd om te fungeren als eenvoudige wanddecoratie, dan is ook het ‘economisch verval’ tot op zekere hoogte een smaakkwestie. Natuurlijk stortte in de tweede eeuwheft de markt voor schilderijen in en waren voor veel kunstschilders de druiven zuur, vooral voor hen die aan de onderkant van de markt opereerden. Dat laat echter onverlet, zoals hiervoor is gebleken, dat zich parallel aan dit verval en nagenoeg gelijktijdig een nieuwe markt voor decoratief schilderwerk ontwikkelde die kunstschilders, mits zij bereid en in staat waren zich aan de veranderende omstandigheden aan te passen, nieuwe kansen bood.