

Zonder vrienden geen carrière

*De succesvolle loopbanen van de zeventiende-eeuwse kunstenaars Govert Flinck en Ferdinand Bol**

ERNA KOK

Erna Kok studeerde sociale wetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam. Zij werkte als adviseur, docent en coach voor meerdere organisaties, o.a. de Hogeschool van Amsterdam. In 2005 en 2006 behaalde zij respectievelijk haar Master Kunstgeschiedenis van de Nieuwe tijd en Onderzoeksmaster Kunstwetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam. Haar onderzoek richtte zich op de fascinatie voor het vrouwelijk naakt in de schilderkunst en de realiteit van het werken naar naaktmodel in het atelier van de schilder. Sinds 2006 werkt zij aan de Universiteit van Amsterdam in het NWO-project ‘*Artistic and Economic Competition in the Amsterdam Art Market (1630–1690): History Painting in Amsterdam in Rembrandt’s Time*’. In haar onderzoek naar de werking van de kunstmarkt in de zeventiende eeuw richt zij zich op de loopbanen van Jacob Backer, Govert Flinck, Ferdinand Bol en Joachim von Sandart met de vraag welke artistieke en economische strategieën zij voerden om zich te positioneren op de Amsterdamse kunstmarkt. Haar dissertatie zal medio 2012 verschijnen. ernakok@me.com

Abstract

At his arrival (1633) in the unfamiliar city of Amsterdam, Govert Flinck was assured of the support of affluent relatives as well as of the networks of both Rembrandt and the art dealer Uylenburg. The stylistically adaptable Flinck was an active networker and obtained both an honourable position as a friend and success as a painter in the network of eminent magistrates. Ferdinand Bol also chose Rembrandt as master, but lacked support by relatives. Still, through his marriage with Elysabeth Dell (1652) he achieved a solid position in the networks of the admiralty and magistrates, which gained him continued commissions. His second marriage to Anna van Erckel (1669) offered him the opportunity to refrain from painting.

Keywords: social networks; friendship; Govert Flinck; Ferdinand Bol; Rembrandt

Miljoenen mensen zoeken tegenwoordig online naar een baan, een relatie, een woning of informatie. Sociale media zoals LinkedIn, Facebook en Twitter faciliteren het opbouwen en onderhouden van virtuele sociale netwerken, waar persoonlijke behoeften en professionele belangen hand in hand gaan. Deze sociale media zijn een eigentijds fenomeen, maar het onderliggende idee is van alle tijden. In de vroegmoderne tijd was het principe van netwerken maar al te goed bekend, alleen toen werden de personen die het netwerk vormden de (*bloed*)vrienden genoemd en hun onderlinge relatie *vrientschap*. De media van toen waren: brieven, geschenken, gunsten, uitnodigingen, logeerpartijen, maaltijden en visites.

In dit artikel betoog ik dat kunstenaars in de Gouden Eeuw volgens de heersende conventies van *vrientschap* moesten netwerken, om carrière te kunnen maken in het topsegment van de markt waar behalve artistieke kwaliteit ook reputatie en eer telden. Dat wordt geïllustreerd aan de hand van de loopbanen van Govert Flinck (1615–1660) en Ferdinand Bol (1616–1680) die succesvol wisten door te dringen in het netwerk van de vermogende bestuurlijke en economische elite van Amsterdam (afb. 1 en 2).

Binnen de kunstgeschiedenis is het gebruikelijk om de relatie van de kunstenaar tot zijn opdrachtgevers en kopers te definiëren in twintigste-eeuwse begrippen als patronage, mecenaat of de vrije markt. In de zeventiende eeuw lag echter het principe van wederkerigheid ten grondslag aan alle sociaal-economische relaties, dat tot uitdrukking werd gebracht in de term *vrientschap*. Wederkerigheid reguleerde de sociale omgang: het was een maatschappelijke verplichting waar het individu op straffe van uitstoting niet onderuit kon. Dat vraagt om een ander analysemodel dat hier wordt geïntroduceerd als ‘de economie van dienst en wederdienst’, waarmee het complexe geheel van wederkerigheidrelaties binnen een bepaald netwerk wordt bedoeld. De belangrijkste principes daarvan worden in het volgende geschetst.

Netwerken: de magen ende vrienden

Het zeventiende-eeuwse concept van *vrientschap* moeten we vooral niet verwarren met het emotionele en persoonlijke gewicht dat we tegenwoordig aan vriendschap toekennen. Vriendschap destijds had een heel andere, veel meer instrumentele waarde en is vergelijkbaar met wat we nu netwerken noemen. In de zeventiende eeuw functioneerde vriendschap als een verzekering tegen onheil in onzekere tijden omdat er geen institutioneel vangnet was. In de eerste plaats werd steun gezocht bij familie

★ Dit artikel is gebaseerd op mijn ongepubliceerde dissertatie: E.E. Kok, *Netwerken in de Gouden Eeuw. De artistieke en economische strategieën van Jacob Backer, Govert Flinck, Ferdinand Bol en Joachim von Sandrart* (werktitel), Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, verwachte publicatie medio 2012. Graag wil ik dit artikel opdragen aan prof. dr. Eric Jan Sluiter, ter gelegenheid van zijn emeritaat in april 2011. Met dank voor zijn vertrouwen en uit respect voor de generositeit waarmee hij zijn visies en kennis deelt.



Afb. 1 Govert Flinck, Zelfportret, 1639. Paneel, 65.8×54.4 cm. London, National Gallery.

omdat verwantschap een verplichte solidariteit inhield. Veel inspanningen werden er verricht voor het opbouwen en cultiveren van een uitgebreid netwerk van familiere-laties die de *bloedvrienden* werden genoemd. Dat dit gepaard ging met de intentie om er eigen voordeel uit te halen, was vanzelfsprekend en geaccepteerd. Netwerken was immers een essentiële strategie in de strijd om het economisch bestaan en bedoeld om de sociale positie te bestendigen en verbeteren. Dit zeventiende-eeuwse idee van *vrienschap* is door Luuc Kooijmans voortreffelijk uiteengezet in *Vrienschap de kunst van het overleven in de zeventiende en achttiende eeuw*.¹

Kooijmans schildert met behulp van dagboeken brieven en reisjournaals de ideeën, eerbij, woede, teleurstelling, conflicten, schaamte, blijdschap, en meer, van een aantal hoofdfiguren van de families Huydecoper en Van der Meulen. Deze koopmansfamilies hadden zich via het vergroten van hun vermogen en een berekenende

1 L. Kooijmans, *Vrienschap en de kunst van het overleven in de zeventiende en achttiende eeuw*, Amsterdam 1997. Voor een beknopte beschrijving van het theoretische vriendschapsconcept zie: L. Kooijmans, 'Vrienschap als verzekering 1500-1800', in: J. van Gerwen en M.H.D. van Leeuwen (red.), *Studies over zekerheidsarrangementen. Risico's, risicobestrijding en verzekeringen in Nederland vanaf de Middeleeuwen*, Amsterdam 1998, p. 223-233.

Afb. 2 Ferdinand Bol, Zelfportret.
1669. Doek, 128×104 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.



huwelijkspolitiek opgewerkt tot de bestuurlijke en economische elite. Kooijmans toont hun streven naar welstand, macht en prestige – drie belangrijke drijfveren waaraan we de individuele wensen en voorkeuren van de koopmansgeslachten kunnen aflezen.² Met hun persoonlijke geschiedenissen als voorbeeld verschaft hij een levendig inzicht in wat je zou kunnen noemen ‘de psychisch-culturele binnenkant’ van de zeventiende- en achttiende-eeuwse elite: hun mentaliteit, de vorm- en gedragscodes, de overlevingsstrategieën en de keuzes die werden gemaakt.

P.C.M. Hoppenbrouwers maakt duidelijk dat het door Kooijmans geschetste concept van *vriendschap* geworteld was in de familiale structuur van de middeleeuwse *magen* of *maagschap*. Dat zien we weerspiegeld in contemporaine teksten waarin we de combinatie ‘*maagschap ende vriendschap*’ evenals ‘*magen ende vrienden*’ veel tegenkomen. Het netwerk van de *magen ende vrienden* bestond uit de uitgebreide kring van bloed- en

² C. Lesger, ‘Over het nut van huwelijk, opportunisme en bedrog: Ondernemers en ondernemerschap tijdens de vroegmoderne tijd in theoretisch perspectief’, in: C.A. Davids (red.), *Kapitaal, ondernemerschap en beleid: studies over economie en politiek in Nederland, Europa en Azië van 1500 tot heden: afscheidsbundel voor prof. dr. P.W. Klein*, Amsterdam 1996, p. 55-75, spec. p. 58.

aanverwanten die zowel via vaders- als moederszijde terugging tot maar liefst de vierde graad. Allen werden als familie beschouwd en in dat netwerk gold de ongeschreven wet om elkaar te steunen, met een verplichtende wederkerigheid als norm.³ Weliswaar werd de relatie tussen de leden van de maagschap in de late middeleeuwen wat losser en minder verplichtend. Ter consolidering van het familiekapitaal en bewaking van de reputatie en eer van de familie bleef echter voor zowel de adel als de stedelijke burgerelite de verplichtende solidariteit van de maagschap ook in de zeventiende eeuw intact.

Solidariteit was ook economisch van belang omdat in de vroegmoderne tijd het familiebedrijf de dominante bedrijfsvorm was. Zo werden de zakelijke belangen versterkt door familiebanden, en omgekeerd. Verscheidene Amsterdamse ondernemers die aan het hoofd van een familiebedrijf stonden en groot fortuin hadden vergaard in de internationale handel, verwierven politiek machtige posities.⁴ De bestuurlijke top viel daardoor samen met de economische elite waardoor de belangen van de groothandel de hoogste prioriteit hadden in de Amsterdamse stadspolitiek.⁵ In de elitenetwerken waren op die manier de belangen van familie, zaken en politiek innig verstrengeld in de hechte structuur van de *maagschap*.

Reputatie, eer en verplichtende wederkerigheid

De mentaliteit van de bestuurders en ondernemers was sterk gevormd door het ondernemersklimaat. Bestuurders en ondernemers waren zeer beducht voor het risico om bedrogen te worden, maar maatregelen tegen oplichting waren vooraf moeilijk te nemen. Een onberispelijke reputatie en eer waren daarom cruciaal. Doeltreffend was ook het preventieve mechanisme van *'de schaduw van de toekomst'*. Dat beteugelde de verleiding van het korte termijnvoordeel van opportunisme en bedrog meestal effectief. Bedrog en oplichting waren immers funest voor de lange termijn, omdat zij de continuïteit van de relatie in gevaar brachten, want eenmaal bedrogen wilde men in de toekomst natuurlijk niet nog eens zaken met de oplichter doen.⁶ Bloedvrienden boden de meeste kans op een betrouwbaar en langdurig verbond in zaken én in geval

3 P.C.M. Hoppenbrouwers, 'Maagschap en vriendschap', in: *Holland, regionaal-historisch tijdschrift* 17 (1985), p. 69-108; S.A.C. Dudok van Heel, 'Op zoek naar Romelus & Remus. Zeventiende-eeuws onderzoek naar de oude magistraten van Amsterdam', in: *Jaarboek Amstelodanum* (1993), p. 43-70, spec. p. 49-50.

4 (Inter)nationale handel werd uitgevoerd in commerciële netwerken van familieleden en zakenpartners uit hetzelfde land, dezelfde stad of hetzelfde geloof. C. Lesger, *The Rise of the Amsterdam Market and Information Exchange. Merchants, Commercial Expansion and Change in the Spatial Economy of the Low Countries, c. 1550-1630*, Aldershot 2006, p. 139-181, spec. p. 157; Lesger, *Nut van huwelijk*, p. 72; 1996, p. 72; P. Mathias, 'Strategies for Reducing Risk by Entrepreneurs in the Early Modern Period', in: C. Lesger en L. Noordegraaf (red.), *Entrepreneurs and Entrepreneurship in Early Modern Times. Merchants and Industrialists in the Orbit of the Dutch Staple Market*, Den Haag 1995, p. 5-24, spec. p. 14-16.

5 Lesger, *Rise of the Amsterdam Market*, p. 145-148.

6 De vroegmoderne samenleving had volgens Clé Lesger een haast obsessieve preoccupatie met reputatie. *Ibidem*, p. 164-165.

van nood, vanwege de met verwantschap verbonden morele verplichtingen, de afhankelijkheden, de loyaliteiten en soms ook genegenheid. Hoe duurzamer en frequenter deze ‘koopluider vriendschappen’ waren, des te zwaarder ‘de schaduw van de toekomst’ woog.⁷

Het economische verkeer was dus sterk ingebed in een sociaal netwerk waarin het gedrag en de keuzes werden gedomineerd door de norm van verplichtende wederkerigheid.⁸ Dat roept de vraag op of er in de Gouden Eeuw eigenlijk wel sprake was van een volkomen vrije markt waar de krachten van vraag en aanbod domineerden zoals meestal wordt aangenomen. Dat blijkt niet uit het onderzoek van Jan Willem Veluwenkamp naar het ondernemersgedrag op de Amsterdamse stapelmarkt in de zeventiende en achttiende eeuw. Hij betoogt dat die markt niet functioneerde als een open arena met hevige concurrentie, maar was samengesteld uit een groot aantal deelmarkten: ‘de markten der afzonderlijke kooplui’.⁹ De economische structuur in de zeventiende eeuw bestond dus uit naast elkaar opererende netwerken van vaste zakenvrienden, klanten en leveranciers.¹⁰ Vraag en aanbod functioneerden binnen het zakelijk netwerk van een ondernemer, en dat viel grotendeels samen met zijn familiale netwerk van de *magen ende vrienden*.

Zij die niet tot dit netwerk behoorden werden *de vreemden* genoemd. Van hen kon men wel steun krijgen, maar in die relatie ontbraken de morele verplichting tot hulp en de sociale controle die wel voor verwanten golden. Dat vormde dus een risico.¹¹ Nieuwe en nuttige allianties met andere netwerken werden daarom bij voorkeur gesloten via een strategisch huwelijk.¹² Eenmaal opgenomen in het exclusieve netwerk was de *vrienschap* echter niet gegarandeerd. Om de relatie te consolideren moesten

7 L. Kooijmans, ‘Risk and Reputation. On the Mentality of Merchants in the Early Modern Period’, in: Lesger en Noordegraaf, *Entrepreneurs and Entrepreneurship*, 1995, p. 25–34; Lesger, *Rise of the Amsterdam Market*, p. 156 en 165; Mathias, *Strategies for Reducing Risk*, p. 6; O. Gelderblom en J.L. van Zanden, ‘ondernemerschap in Nederland’, in: *NEHA Bulletin voor de economische geschiedenis* 11.2 (1997), p. 3–15; L. Kooijmans, ‘Kwetsbaarheid en “koopluider vriendschap”’, in: M. Gijswijt-Hofstra en F. Egmond (red.), *Of bidden helpt?: tegenslag en cultuur in West-Europa, circa 1500–2000*, Amsterdam 1997, p. 61–70.

8 Het principe van wederkerigheid is als eerste door de Franse antropoloog Marcel Mauss uitgewerkt, hij noemde wederkerigheid het cement dat het sociale voortbestaan van een groep construeert in elke traditionele samenleving. Alle literatuur over de ‘gift exchange’ grijpt daarop terug. Zie M. Mauss, *The Gift*, Londen 1954, spec. p. 11.

9 J.W. Veluwenkamp, *Ondernemersgedrag op de Hollandse stapelmarkt in de tijd van de Republiek. De Amsterdamse handelsfirma Jan Isaac de Neufville & Comp, 1730–1764*, Leiden 1981 (proefschrift Universiteit Leiden), spec. p. 125. Met dank aan Clé Lesger die mij op dit onderzoek wees.

10 Het gaat om een patroon vast te stellen. Vanzelfsprekend waren er individuele variabelen in de mate van stabiliteit en duurzaamheid van het zakelijke netwerk: Veluwenkamp, *Hollandse stapelmarkt*, p. 120–123.

11 De moeder van Andries Vermeulen waarschuwde haar zoon om niet met de Amsterdamse koopman Bartolotti zaken te doen: ‘ick vreese soo seer om met vrende te doen hebben dat ick ‘t u niet ghesegghen en can ...’ Zij maande haar zoon dat het beter was om ‘... goede conversati ...’ te houden met zijn verwanten ‘... wandt daer en is niet in de werelt dat mij aenghenamer ende liever is, ende soo langhe als ick leven sal, sal ick mijne kinderen het selffe op het hoogste recomanderen, wandt het is het hoegste dat wij hier in dese werelt behooren te achten ...’. Zie Kooijmans, *Vrienschap* (n. 1), p. 54–55.

12 Ibidem, p. 164–165; Lesger, *Nut van huwelijk* (n. 2), p. 55–75.

de *vrienden* voortdurend loyaliteit tonen door frequent *face-to-face* contacten te onderhouden en beleefdheden en geschenken uit te wisselen – met de verplichting tot wederkerigheid.

De economie van dienst en wederdienst

De *gift* of *schenkagie* was er in alle denkbare vormen: het bieden van gastvrijheid; artistieke en intellectuele inspanningen zoals gedichten, schilderijen, prenten, verhandelingen of boeken; ondersteuning in praktische, financiële en emotionele zin; als ook het vergeven van ambten en aanbevelingen.¹³ In al deze vormen was het geschenk alles behalve vrijblijvend. Het werd ingezet als middel om een relatie te initiëren of te onderhouden en daarin functioneerde het mechanisme van verplichtende wederkerigheid als bindmiddel. Bij de keuze van het geschenk was het net zo belangrijk om het eigen doel voor ogen te houden als om rekening te houden met de persoonlijke omstandigheden en reputatie van de ontvanger. Hoe dat moest, werd door Samuel van Hoogstraten in de *Eerlijken Jongeling* (1657) omschreven:

De wyze van geven moet zo aardig zijn; dat nimmer het geschenk kleyn schynt, daarom meer de zeldzaam en raarheid, als de kostelykheid moet betracht werden. [...] Deswegen men om gunst te verwerven, zijn geschenk wel moet overweegen, opdat het geene van ons gegeven werd, in geheuge blyve, en ons oogwit [met het doel dat we voor ogen hebben] treffen. Want alzo zullen de ondankbare zelfs gedwonge werden, de giften te gedenken, wyl nevens het geschenk des zelfs omstand niet vergeten kan werden. Voor alle dingen moet men zich hoeden, dat men niemant iets vereere 't geen hem onnut is, of niet volgt te ontfangen als by voorbeeld, [...] een leelyke Juffer een Spiegel [...], maar dat men recht onderscheid de persoon, in stant en jaren, aenzien en vermogen, geslacht en waerde, aen welke wy onze milde giften willen besteden.¹⁴

Met het aanvaarden van de gift verplichtte de ontvanger zich impliciet om het gebaar op enig moment met een wederdienst te beantwoorden. Op het niet nakomen van deze verwachting stond schande en oneer, want men gaf blijk onbetrouwbaar te zijn. Dit tastte de goede naam aan en dat was een zware sanctie in een samenleving waar het fundament van het economische en sociale verkeer stelde op vertrouwen. Het

¹³ Kooijmans, *Vriendschap* (n. 1), p. 137. Zie voor definitie, functie en betekenis van de gift en een aantal casestudies: I. Thoen, *Strategic affection?: gift exchange in seventeenth-century Holland*, Amsterdam 2007; M. Zell, 'The Gift Among Friends: Rembrandt's Art in the Network of His Patronal and Social Relations', in: A. Chong en M. Zell (red.), *Rethinking Rembrandt*, Zwolle 2002, p. 173–194. De gift in het milieu van de zogenaamde Republiek der letteren wordt behandeld in: S. Stegeman, *Patronage en dienstverlening. Het netwerk van Theodorus Janssonius van Almeloveen (1657–1712) in de Republiek der Letteren*, Nijmegen 1996 (proefschrift KU Nijmegen); P. Thissen, *Werk, netwerk en letterwerk van de familie Van Hoogstraten in de zeventiende eeuw: sociaal-economische en sociaal-culturele achtergronden van geletterden in de Republiek*, Amsterdam 1994 (oorspronkelijk proefschrift).

¹⁴ S. van Hoogstraten, *Den Eerlyken Jongeling, of de Edele Konst, van zich by groote en kleyne te doen eeren en beminnen*, Dordrecht 1657/Amsterdam 1738, p. 52–55.

zal duidelijk zijn dat het aanvaarden van een geschenk niet vanzelfsprekend ging en dat het weigeren ervan een kunst op zich was om aan ongewenste verplichtingen te ontkomen.

Magistraten en vermogende kooplieden hadden vanuit hun positie en status veel te vergeven en konden anderen daarmee aan zich verplichten. Daarom maakte Joan Huydecoper (1625-1704) burgemeester en heer van Maarseveen dagelijks nauwkeurig de balans op van wat hij gegeven en ontvangen had aan giften, gunsten, ambten, diensten en personen, maar ook van erezaken en beledigingen maakte hij notitie. Dat was van belang omdat bij opdrachten en benoemingen de verplichtingen die de *magen ende vrienden* aan elkaar hadden zeker zo zwaar telden als de vakbekwaamheid van de kandidaat.¹⁵ Aldus functioneerde het netwerk van Huydecoper als deelmarkt ofwel een 'economie van dienst en wederdienst', waarin ambten, diensten en gunsten binnen de *maagschap* onderling aan elkaar werden toegespeeld.

Huydecopers dagregister werpt een zeldzaam concreet licht op de dominerende principes die 'de economie van dienst en wederdienst' binnen de *maagschap* reguleerden: namelijk het belang van *vrientschap*, het onontkoombare van de wederkerige verplichtingen en het doorslaggevende sociaal-economische gewicht van reputatie en eer.

Kunstenaars die opdrachten in het topsegment ambieerden deden er daarom verstandig aan zich een positie als *vrient* te verwerven in minstens een van die elitaire netwerken van regenten en of vermogende kooplieden. Zoals zal blijken, waren in 'de economie van dienst en wederdienst', betrouwbare persoonlijke contacten – *vrientschap* – tussen kunstenaar en kopers doorslaggevend voor hun artistieke status en sociaal-economische succes.

Een vernieuwende impuls voor het netwerkenonderzoek

Op de vergaande invloed van de *magen* bij het toespelen van ambten en diensten aan leden van de *maagschap* in relatie tot opdrachten aan kunstenaars, is als eerste door Dudok van Heel en Gary Schwartz gewezen. Zij gebruikten echter de traditionele concepten van patronage, mecenaat en protectie die vooral de hiërarchische aard van de relatie tussen de opdrachtgevers en kunstenaars definiëren.¹⁶

Met de introductie van het model van 'de economie van dienst en wederdienst' wordt beoogd om een vernieuwende impuls aan het netwerkenonderzoek te geven. Dat onderzoek geniet de laatste decennia een toenemende belangstelling van kunsthistorici die zich

¹⁵ Kooijmans, *Vriendschap* (n. 1), p. 136-139; G. Schwartz, *Rembrandt, zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984, p. 279-282.

¹⁶ S.A.C. Dudok van Heel, *Romelus & Remus* (n.3), p. 43-70, spec. p. 49-50; S.A.C. Dudok van Heel, 'Het mecenaat Trip. Opdrachten aan Ferdinand Bol en Rembrandt van Rijn', in: *Kroniek van het Rembrandthuis*, 31 (1979), p. 14-26; Schwartz, *Rembrandt*, p. 132-138 en p. 279-282; G. Schwartz, *De grote Rembrandt*, Maarsen, Brussel 2006, p. 191-194; Kooijmans, 'Vriendschap als verzekering' (n. 1), p. 224.

richten op sociaal-economische aspecten van de schilderkunst. Daarin staat de relatie tussen marktwerking en kunstproductie centraal en in het bijzonder het in kaart brengen van het web van relaties van opdrachtgevers, kopers, handelaren, vrienden en collega's rondom individuele kunstenaars en kunstwerken.¹⁷ Meer kennis van de structuur van netwerken rondom kunstenaars roept de vraag op naar de praktische werking daarvan. Het constateren van deze relaties op zich geeft namelijk nog geen concreet antwoord op de vraag welke betekenis deze hadden voor de keuzes die de kunstenaar maakte (moest maken) in het dagelijks functioneren én produceren. In de zoektocht naar de sociale praktijken in de zeventiende eeuw is het niet eenvoudig om mentale processen en motieven van mensen te reconstrueren en een helder beeld te krijgen van de krachten waaraan zij blootstonden. Zelf kunnen zij dat immers niet meer vertellen en sociale conventies – de ongeschreven regels die voorschrijven hoe te handelen – worden meestal onbewust nageleefd.

Met het onderzoek van Kooijmans, Lesger, Hoppenbrouwers en Veluwenkamp zijn de dominante principes, patronen en mechanismen ontrafeld die de sociale omgang van de zeventiende-eeuwse burgerelite van patriciërs en vermogende kooplieden reguleerden.¹⁸ Die principes zijn geplaatst in het nieuwe concept van 'de economie van dienst en wederdienst'. Dat maakt het mogelijk om een stap verder te komen in het ontraadselen van de carrièrestrategieën van kunstenaars die een loopbaan ambieerden in het topsegment.

De loopbanen van Govert Flinck en Ferdinand Bol

Door de Rembrandt-oriëntatie in het traditionele onderzoek worden Flinck en Bol stevast in één adem genoemd met Rembrandt (1606-1669). Meestal wordt de

¹⁷ Uit het omvangrijke aantal (deel)studies en artikelen hier een selectie: J.M. Montias, *Artists and Artisans in Delft: a socio-economic study of the seventeenth century*, Princeton 1982; M.J. Bok, *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580-1700*, Utrecht 1994; S.A.C. Dudok van Heel e.a. (red.), *Van Amsterdamse burgers tot Europese aristocraten: hun geschiedenis en hun portretten: De Heijnen-maatschap 1400-1800*, 2 dln, Den Haag 2008; Schwartz, *Rembrandt*; F. Lammertse en J. van der Veen, *Uylenburgh & Zoon: kunst en commercie van Rembrandt tot De Lairese, 1625-1675* [tent.cat. Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis/Londen, Dulwich Picture Gallery], Zwolle, Amsterdam 2006. Het netwerkonderzoek raakt ook het elite-onderzoek, onder meer: K. Zandvliet, *De 250 rijksten van de Gouden Eeuw: kapitaal, macht, familie en levensstijl*, Amsterdam 2005; P. Burke, *Venice and Amsterdam. A study of Seventeenth-Century Elites*, Cambridge 1994; J. de Jong, *Een deftige bestaan. Het dagelijks leven van de regenten in de 17^{de} en 18^{de} eeuw*, Utrecht, Antwerpen 1987; H.F.K. van Nierop, *Van ridders tot regenten. De Hollandse adel in de zestiende en de eerste helft van de zeventiende eeuw Amsterdam*, 1990 (oorspronkelijk proefschrift 1984). Ook in het onderzoek naar de ondernemersgeschiedenis aandacht voor de betekenis van het netwerk in handel en ondernemerschap o.a. in: Gelderblom en Van Zanden, 'Vroeg-modern ondernemerschap' (n. 7); Lesger, *Nut van huwelijk* (n. 2).

¹⁸ Het vriendschapsconcept beperkte zich niet tot de burgerelite. Zie ook: F. Egmond, *Op het verkeerde pad: georganiseerde misdaad in de Noordelijke Nederlanden, 1650-1800*, Amsterdam 1994; H. W. Roodenburg, *Order censuur: de kerkelijke tucht in de gereformeerde gemeente van Amsterdam, 1578-1700*, Hilversum 1990. In het milieu van geleerden zie: Stegeman, *Patronage en dienstverlening* (n. 13) en J. Zijlmans, *Vriendenkringen in de zeventiende eeuw: verenigingsvormen van het informele culturele leven te Rotterdam*, Den Haag 1999 (proefschrift vu Amsterdam).

werk-leertijd bij de meester als leidraad gekozen voor de analyse van hun artistieke identiteit. Het talent en de eigenheid van Flinck en Bol komen er in de marge van Rembrandt geplaatst vaak maar pover vanaf.¹⁹ Dat is in schril contrast met het aanzien dat Flinck en Bol in de eigen tijd genoten; zij zouden hun voormalig meester in succes ver voorbijstreven. De loopbanen van Govert Flinck en Ferdinand Bol verliepen in de tijd parallel, maar ontwikkelden zich toch verschillend.

Govert Flinck stierf op vijfenveertigjarige leeftijd op het hoogtepunt van zijn carrière (afb. 1). Slechts twee maanden voor zijn overlijden op 2 februari 1660 had hij de grootste opdracht uit de geschiedenis van de stad Amsterdam verworven. Voor het stadhuis zou hij twaalf doeken schilderen: vier beroemde *Helden* en een serie van acht met als onderwerp de *Opstand van de Batavieren tegen de Romeinen*.²⁰ Flinck had zes jaar achter elkaar twee schilderijen per jaar zullen leveren voor de topprijs van duizend gulden per doek.²¹

Bijna tien jaar later was Ferdinand Bol – drieënvijftig jaar oud – financieel vrij om zijn geslaagde carrière als schilder achter zich te laten. Het *Zelfportret met cupido* uit 1669 markeert dat moment en toont Bol in zijn nieuwe positie als volwaardig en welgesteld lid van de Amsterdamse elite (afb. 2). Het schilderij was een zelfbewust en trots bewijs dat hij gearriveerd was. Het doek is in 1669 vervaardigd, hetzelfde jaar dat hij zijn tweede huwelijk sluit met de zeer rijke weduwe Anna van Erckel.²² Daarna kennen we geen gesigneerde werken van Bol meer. Hij gaf het schilderen op en leefde het leven van een zeer vermogend man met status en eer: hij rentenierde, woonde op stand aan de Keizersgracht, was lid van het regentencollege van de Oudezijds-huiszittenhuis en werd van alle Amsterdamse schilders op zijn vermogen het hoogst aangeslagen door de belasting.²³ Bol die opgroeide in een gereformeerd chirurgijnmilieu in Dordrecht bracht het via zijn schildersloopbaan tot Amsterdams regent. Hoe heeft hij deze grote stap kunnen maken?

¹⁹ J.W. von Moltke, *Govert Flinck 1615–1660*, Amsterdam 1965, p. 27–28; A. Blankert, *Ferdinand Bol. Rembrandt's leerling*, Doornspijk 1986, p. 70; W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 6 dln., Landau 1983–1994, dl II, 1983, p. 998; J. Bruyn, 'Boekbespreking/Bookreview Albert Blankert, Ferdinand Bol, Doornspijk 1982', in: *Oud Holland* 7 (1983), p. 208–216, spec. p. 215; beknopt overzicht van de kritische receptie van Rembrandt leerlingen bij J. Bikker, 'Imitation and Originality in the History Paintings of Rembrandt's Pupils', in: A. Kokfuku, *Rembrandt and Dutch History Painting in the Seventeenth Century*, Tokyo 2003, p. 69–84.

²⁰ Moltke, *Flinck*, p. 38–44; B. Haak, *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw*, Zwolle 2003, p. 359–364; Schwartz, *De grote Rembrandt*, p. 178–182.

²¹ Zie over prijzen: E.J. Sluijter, 'Determining value on the Art Market in the Golden age: an introduction', in: A. Tümmers en K. Jonckheere (red.), *Art Market and Connoisseurship. A closer look at paintings by Rembrandt, Rubens and their Contemporaries*, Amsterdam 2008, p. 7–28, spec. p. 13.

²² Eddy de Jongh interpreteert het zelfportret als een huwelijksgegeschenk voor Anna van Erckel: E. de Jongh, 'Bol vincit amorem', in: *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden 1999, p. 105–129. Voor Bols zelfportretten zie: E.E. Kok, *In de schaduw van de meester: het zelfportret van Rembrandt's leerling Ferdinand Bol (1616–1680)*, Amsterdam 2004. Paper UVA, MA onderzoekswerkgroep 'Rembrandt en de historieschilderkunst in Nederland ca. 1635–1665' (ongepubliceerd).

²³ Biografische gegevens ontleent aan: Blankert, *Bol*.

De sociale afkomst van Flinck creëerde de voorwaarden voor zijn glansrijke carrière. Hij groeide op in een vermogend doopsgezind handelsmilieu te Kleef. Van de zeventiende-eeuwse kunstenaarsbiograaf Arnold Houbraken (1660-1719) weten we dat Flinck voorbestemd was om koopman te worden en dat zijn vader hem bij een zijdehandelaar in de leer had willen doen.²⁴ Flinck kreeg van huis uit de mentaliteit, het gedrag en de vaardigheden mee die nodig waren om een eerlijk en betrouwbaar koopman te worden. Koopman zou hij niet worden, maar we zullen zien dat deze kwaliteiten hem ook als schilder-ondernemer goed van pas kwamen.

De opleiding tot schilder

Omstreeks 1629 ging de toen veertienjarige Flinck in de leer bij Lambert Jacobsz. (ca. 1598-1636), een doopsgezinde predikant uit Leeuwarden die tevens schilder en kunsthandelaar was.²⁵ In zijn Leeuwarder atelier werd voor de markt geproduceerd en daar trof Flinck de zeven jaar oudere *werck-gesel* Jacob Backer (1608-1651).²⁶ Na afronding van zijn vierjarige leertijd bij Lambert Jacobsz. vertrok Flinck als vol-leerd schilder in 1633 samen met Backer naar Amsterdam.²⁷ Daar ging Backer als zelfstandig meester aan de slag en zou hij al snel zijn eerste opdracht verwerven voor het monumentale groepsportret van *De regentessen van het Amsterdamse burgerweeshuis*.²⁸ De veel jongere Flinck koos ervoor om zijn vakbekwaamheid uit te breiden met de stijl van Rembrandt die van 1631 tot midden 1635 aan het hoofd stond van de werkplaats van de doopsgezinde kunsthandelaar Hendrick Uylenburgh (ca. 1587-1661).²⁹

Ook Bol besloot in 1636 bij de Amsterdamse meester in de leer te gaan nadat hij de beginselen van de schilderskunst had geleerd bij Jacob Gerritsz. Cuyp in Dordrecht. Bol zou zelfs nog enige tijd in Utrecht hebben geleerd. Deze Utrechtse connectie is altijd gelegd omdat Cuyp zelf bij Abraham Bloemaert was opgeleid en op grond

24 A. Houbraken, *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, 3 dln, Amsterdam 1718-1721, dl 2, Leven Govert Flinck, p. 18-27, spec. p. 20.

25 Voor Lambert Jacobsz. zie: M. van der Meij-Tolsma, 'Lambert Jacobsz (ca. 1598-1636). Een Amsterdams historieschilder te Leeuwarden', in: *De Zeventiende Eeuw* 4 (1988), p. 29-54; P. Bakker, 'Een schilder en zijn netwerk: Lambert Jacobsz. en een nieuw beeld van de zeventiende-eeuwse schilderkunst in Friesland', in: *De Vrije Fries* 88 (2008), p. 31-64.

26 Voor Jacob Backer zie: P. van den Brink, *Jacob Backer (1608/9-1651)* [tent.cat. Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis, Aken, Suermondt-Ludwig-Museum], Zwolle 2008.

27 Houbraken, *Schouburgh*, dl 2, p. 20-21. Backer ondertekende op 19 mei 1633 in Amsterdam een machtiging als 'inwoonder deser stede'. Zie: Van den Brink, *Backer*, p. 17-18. Jaap van der Veen meent – echter zonder argumentatie – dat Flinck in 1633 niet met Backer meekomt, maar pas in 1635 naar Amsterdam is verhuisd. Zie ook: Lammertse en Van der Veen, *Uylenburgh* (n. 17), p. 160. Houbraken had zijn informatie over Flinck uit de eerste hand van Flincks zoon Nicolaes.

28 Van den Brink, *Backer*, cat.nr. A21.

29 Voor het kunstbedrijf van Uylenburgh: Lammertse en Van der Veen, *Uylenburgh* (n. 17); voor de samenwerking met Rembrandt, p. 125-160.

van stilistische overeenkomsten met de gesigioneerde *Vertumnus* uit Tokio, het doek dat door Albert Blankert – die in 1982 de monografie van Bol schreef – werd gezien als Bols vroegste werk.³⁰ Deze toeschrijving aan Bol moet echter worden verworpen, omdat de signatuur op de *Vertumnus* niet van Bol is, maar van Ferdinandus West.³¹ De argumentatie voor een Utrechtse leertijd van Bol is daarmee komen te vervallen. Bol ondertekende eind december 1635 in Dordrecht nog verscheidene notariële akten met “*Ferdinandus bol, schilder*” en zal dus niet eerder dan 1636 als volleerd schilder naar Amsterdam zijn vertrokken.³²

De ambitieuze Flinck en Bol vertrokken respectievelijk in 1633 en 1636 naar Amsterdam dat met zijn bloeiende kunstmarkt aantrekkelijke sociaal-economische perspectieven bood. Rembrandt was de vermaarde portretschilder en naar zijn stijl was veel vraag, dus waren ‘konstoeffenaren [...] genootzaakt [...] zich aan die wyze van schilderen te gewinnen; al hadden zy zelf eene veel prysselyker behandelinge’.³³ Flinck en Bol zouden bij Rembrandt de technische vaardigheden en expertise leren die nodig waren voor succes. Bovendien konden zij als beginnende schilders gebruikmaken van het vertrouwen en de status die Rembrandt genoot in het Amsterdamse artistieke netwerk. Op deze wijze zouden zij toegang kunnen krijgen tot de insiderwereld van *face-to-face*-contacten en persoonlijke relaties met kopers, liefhebbers en kenners.

Voor de introductie in dat netwerk was Uylenburgh overigens een veel belangrijkere schakel. Hij had immers de contacten met de opdrachtgevers en zorgde voor het binnenhalen van de vele portretopdrachten die vervolgens door Rembrandt werden uitgevoerd.³⁴ Flinck bracht zijn leer-en werkperiode door in het succesvolle kunstbedrijf van Uylenburgh en had daarmee toegang tot Uylenburgh’s netwerken. Bol

³⁰ Blankert en Bruyn noemen geen leermeesters, maar brengen de *Vertumnus* in verband met een Utrechts milieu: Blankert, *Bol* (n. 19), cat.nr. 35, pl. 1, p. 16-17; Bruyn, ‘Boekbespreking Blankert/Bol’ (n. 19), p. 209. Sumowski neemt de *Vertumnus* niet op en ziet de *Bevrijding van Petrus*, als eerste werk en getuigenis van Bols leertijd bij Cuyp. Sumowski, *Gemälde* (n. 19), dl 1, p. 282 en cat.nr. 78.

³¹ RKD, nr. 44550 en Rudi Ekkart in brief d.d. 19 oktober 2010: De onjuiste signatuur is door Willem van de Watering gesuggereerd en op de veiling van Christie’s, Amsterdam op 7 november 2001 bevestigd. Uit detailopname van de signatuur die mij in november 2010 beschikbaar werd gesteld door de eigenaar, blijkt inderdaad dat de signatuur gelezen moet worden als: *ferdenandus .w.t.*

³² Blankert, *Bol* (n. 19), p. 71.

³³ Houbraken, *Schouburgh* (n. 24), dl 3, p. 206 (Leven van Aert de Gelder). Broos geeft een lijst met vijfenvijftig namen van schilders die in de literatuur zijn opgenomen als assistent en leerling van Rembrandt met referenties wie de betreffende schilder als zodanig kwalificeerde en de eventuele bronnen daarvoor: B. Broos, ‘Fame shared is fame doubled’, in: A. Blankert e.a., *The Impact of a Genius. Rembrandt, his Pupils and Followers in the Seventeenth Century* [tent.cat. Groninger Museum, Groningen], Amsterdam 1983, p. 35-59, spec. p. 42; E. van de Wetering, ‘Problems of apprenticeship and studio collaboration’, in: J. Bruyn e.a., *A Corpus of Rembrandt paintings*, 3 dln, Den Haag, Boston, Londen 1982-1989, p. 45-90, spec. p. 45-48.

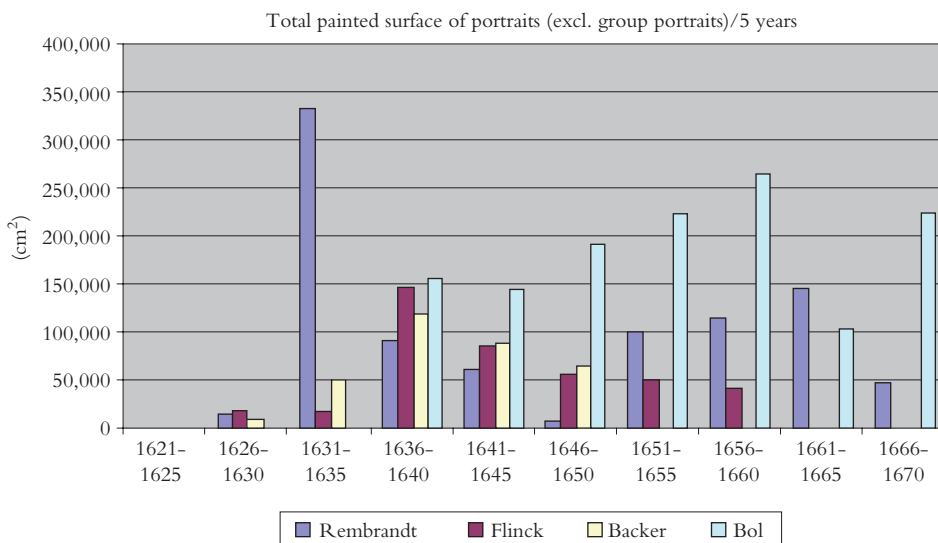
³⁴ Lammertse en Van der Veen, *Uylenburgh* (n. 17), p. 128-129, 142 en 145. Rembrandts portretproductie in zijn periode bij Uylenburgh (1631-1635) omvat circa vijftig portretten, bijna de helft van het totaal aantal geschilderde portretten in zijn hele oeuvre. Van ongeveer de helft van deze vijftig portretten zijn de opdrachtgevers geïdentificeerd.

niet: hij kwam bij Rembrandt werken toen die net zelfstandig was gevestigd en dus zelf zijn opdrachten moest gaan verwerven. Dat ging Rembrandt kennelijk niet makkelijk af, want nadat hij zelfstandig gevestigd was, zien we een sterke terugval in zijn opdrachten (afb. 3 en 4).³⁵ Flinck en Bol leerden weliswaar bij dezelfde meester, maar in een heel andere situatie en dat maakte voor het verloop hun loopbanen een belangrijk verschil.

Leren en werken in het atelier van Uylenburgh en Rembrandt

Flinck trad in 1633 in dienst bij Uylenburgh die een zeer uitgebreide kring van vooral doopsgezinde klanten had. Rembrandt stond aan het hoofd van het atelier en zijn befaamde stijl was het handelsmerk van Uylenburgh. Flinck werkte mee aan de grote

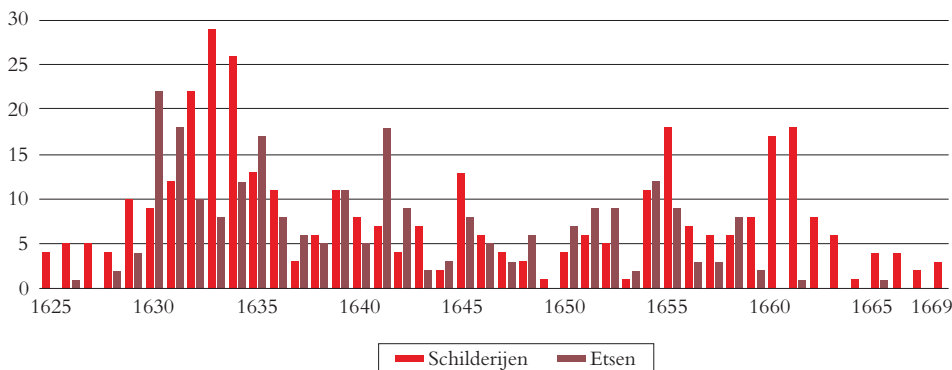
Afb. 3 Totaal geschilderde oppervlakte portretten (excl groepsportretten) in cm door Backer, Bol, Flinck and Rembrandt in periodes van vijf jaar ($Y=cm^2$).



Bron: M.J. Bok en T. van der Molen, 'Productivity Levels of Rembrandt and His Main Competitors in the Amsterdam Art Market', in: H. Bevers, J. Kelch, B.W. Lindemann en C.T. Seifert (red.), *Rembrandt Wissenschaft auf der Suche*, Berlin 2009.

³⁵ M.J. Bok en T. van der Molen, 'Productivity Levels of Rembrandt and His Main Competitors in the Amsterdam Art Market', in: H. Bevers e.a. (red.), *Rembrandt Wissenschaft auf der Suche*, Berlin 2009; grafiek van Rembrandts productie van schilderijen en etsen per jaar, voor zover bewaard gebleven in: *M special van NRC handelsblad*, 7 januari 2006, p. 35. Bron: Gary Schwartz, *Rembrandt, zijn leven, zijn schilderijen/Rembrandthuis* (Jaap van der Veen).

Afb. 4 Rembrandts productie van schilderijen en etsen per jaar, voor zover bewaard gebleven.



Bron: M special van NRC Handelsblad 7 januari 2006, p. 35. In: Gary. Schwartz, Rembrandt, zijn leven, zijn schilderijen, Maarssen 1984; Rembrandthuis (Jaap van der Veen).

productie van rembrandtieke portretten en tronies die we kennen uit de jaren dertig. Hij was daar zeer bedreven in, zoals we lezen bij Houbraken:

Maar alzoo te dier tyd de handeling van *Rembrandt* in 't algemeen geprezen wierd, zoo dat alles op die leest moest geschoeit wezen, zou het de Waereld behagen; vond hy [Flinck] zig geraden een jaar by *Rembrandt* te gaan leeren; ten einde hy zig die behandeling der verwen en wyze van schilderen gewende welke hy in dien korten tyd zoodanig heeft weten na te bootsen dat verscheiden van zyne stukken voor egte penceelwerken van *Rembrandt* wierden aangezien en verkogt.³⁶

Flinck zou lange tijd bij Uylenburgh werken; de eerste twee jaar in de positie van *werckgesel* onder leiding van Rembrandt.³⁷ Toen die in 1635 voor zichzelf begon, nam

³⁶ Houbraken, *Schouburgh* (n. 24), dl 2, p. 21.

³⁷ Flinck en Bol worden in de literatuur meestal leerlingen van Rembrandt genoemd. Dat waren zij niet. Zij hadden hun opleiding tot schilder al bij een andere meester voltooid. In deze – meestal vier – basisjaren worden zij *leerling* of *discipul* genoemd, waarbij de laatste al meer gevorderd is. Om zelfstandig meester te kunnen worden werd je geacht om na de basistraining één soms twee jaar als betalend assistent bij een meester te werken, waar je in de '*handeling*' van de meester werd getraind én produceerde voor de markt: deze assistenten werden *werckgesel* of *vrije gast* genoemd. Zie hierover M. Goosens, *Schilders en de markt, Haarlem 1600–1635*, proefschrift Universiteit Leiden 2001, p. 77–79; A. Tummers, 'By His Hand'; 'The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship', in: Tummers en Jonckheere (ed.), *Art Market and Connoisseurship* (n. 21), p. 41; R. de Jager, "'Meester, leerjongen, leertijd'". Een analyse van zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse leerlingcontracten van kunstschilders, goud- en zilversmeden', in: *Oud Holland* 104 (1990), p. 69–103; Van de Wetering in Bruyn, *Corpus*, dl 2, p. 45.

Flinck zijn positie over en werkte hij nog eens drie of vier jaar als ‘*chef d’atelier*’.³⁸ Rond 1638–1639 zou Flinck zich als zelfstandig meester vestigen.³⁹

Zijn uitstekende beheersing van Rembrandts stijl en het doopsgezinde netwerk van Uylenburgh bevorderde het verdere verloop van zijn carrière. Een vroege liefhebber en afnemer van Flincks werk was de doopsgezinde lakenkoopman Jan Pietersz. Bruyningh (1600–1646). Hij was een geloofsgenoot en goede klant van Uylenburgh en had bij zijn overlijden in 1646 acht schilderijen van Govert Flinck in bezit.⁴⁰ Flinck was echter ook verzekerd van de steun en gunsten van ‘zeer welvarende Bloedvrienden’: zijn oom de vermogende doopsgezinde koopman Jacob Leeuw de Oude (1604–1647) en zijn neven Ameldonck (1604–1647) en Dirck Jacobsz. Leeuw (1614–1652).⁴¹ Ook deze *bloedvrienden* behoorden tot Flincks vroege afnemers, zoals blijkt uit de nalatenschap van Ameldonck waarin zich negen schilderijen van Flinck bevonden. Neef Dirck werd door Flinck in 1636 ten voeten uit geschilderd; het is zijn eerst gedateerde en gesignde werk (afb. 5).

Flinck begon zijn professionele loopbaan in Amsterdam dus met een sociaal kapitaal dat de basis legde voor zijn positionering op de Amsterdamse kunstmarkt.⁴² Uylenburgh, Bruyningh en de broers Leeuw zijn exemplarisch voor het netwerk van Flinck in de late jaren dertig, dat voornamelijk uit doopsgezinde klanten bestond. Dit netwerk was de springplank voor een loopbaan waarin Flinck zich als actief netwerker liet zien.

Dat verliep bij Bol anders: hij had geen bloedvrienden in Amsterdam, dus was zijn keuze voor Rembrandt als leermeester nog belangrijker. Rembrandts faam was weliswaar groot, maar kennelijk miste hij de netwerkende kracht van Uylenburgh. Zoals gezegd gedurende de periode dat Bol als *werckgesel* bij Rembrandt werkte, was Rembrandts portretproductie sterk teruggelopen (afb. 3 en 4). Met weinig portretopdrachten

³⁸ Flinck werd hoofd van het Uylenburgh atelier toen Rembrandt in mei 1635 naar de Nieuwe Doelenstraat 20 verhuisde. Zie Lammertse en Van der Veen, *Uylenburgh* (n. 17), p. 160–175. Vermoedelijk verhuisde Rembrandt op de vastgestelde verhuisdag in Amsterdam op 1 mei. Zie: C. Lesger, *Huur en conjunctuur, de woningmarkt in Amsterdam, 1550–1850*, Amsterdamse Historische reeks, no. 10, Amsterdam 1986; S.A.C. Dudok van Heel in: C. Brown (red.), *Rembrandt: De meester & zijn werkplaats. Schilderijen* [tent.cat. Berlijn, Gemäldegalerie; Amsterdam, Rijksmuseum; Londen, National Gallery], Berlijn, Amsterdam, Londen 1991, p. 55.

³⁹ Flinck kocht op 13 maart 1637 een lot prenten voor twaalf stuivers. De koop werd voorzien van de aantekening ‘*Govert Flinck tot Hendrick Uylenburgh*’, waarin ‘*tot*’ als adres moet worden gelezen. In 1639 verkocht Flinck voor een goede prijs *De verkondiging aan de herders* aan Uylenburgh. Die is dan kennelijk geen werkgever meer, maar een afnemer van Flinck. Zie: Moltke, *Flinck* (n. 19), cat.nr. 44 en Lammertse en Van der Veen, *Uylenburgh* (n. 17), p. 127, p. 160 en 164–166, Afb. 113. Waar Flinck vanaf 1638–1639 woonde en werkte is niet bekend. Pas vanaf 1644 weten we dat Flinck een eigen atelier begon, toen kocht hij voor f 10.000 twee huizen op de Lauriergracht: S.A.C. Dudok van Heel, ‘Het ‘schilderhuis’ van Govert Flinck en de kunsthandel van Uylenburgh aan de Lauriergracht te Amsterdam’, in: *Jaarboek van het genootschap Amstelodanum* (1982), p. 70–90.

⁴⁰ Lammertse en Van der Veen, *Uylenburgh* (n. 17), p. 166, 171 en afb. 111 en 127.

⁴¹ Houbraken, *Schouburgh* (n. 24), dl 2, p. 20.

⁴² Clé Lesger definieert het sociaal kapitaal als het netwerk van verwanten, vrienden en relaties die men in kan schakelen indien men bijstand – in brede zin – nodig heeft. De omvang van het sociale netwerk, de hulpmiddelen waarover verwanten, vrienden en relaties kunnen beschikken en de bereidheid deze hulpmiddelen in te zetten, bepalen de waarde van het sociaal kapitaal. Sociaal kapitaal moet net als economisch kapitaal en *human* kapitaal (kennis en vaardigheden) worden opgebouwd en vraagt investeringen. In: Lesger, *Nut van huwelijk* (n. 2), p. 66.

Afb. 5 Govert Flinck, Portret van Dirck Jacobsz. Leeuw, 1636. Doek, 65×47.5 cm, Amsterdam, Verenigde Doopsgezinde Gemeente.



vervielen ook de poseersessies in het atelier waardoor er minder opdrachtgevers in het atelier kwamen die eventueel ander werk zagen, dit aankochten of iets anders bestelden.⁴³ Bovendien kreeg Rembrandt in 1642 een geschil met Andries de Graeff over het portret dat Rembrandt van hem had gemaakt. Dat was veelbetekenend voor zijn loopbaan, omdat Rembrandt daarna nog nauwelijks opdrachten zou krijgen uit het elitenetwerk.⁴⁴ Het is dus maar de vraag of Rembrandt vanuit het oogpunt van opbouwen van een elitenetwerk voor Bol wel de beste alliantie was.

Bol leverde productie die door Rembrandt werd verkocht. De meester noteerde op de achterkant van een tekening uit circa 1636 'fardynandus [ferdinand] van sijn werck

⁴³ Lammertse en Van der Veen, *Uylenburgh* (n. 17), p. 129.

⁴⁴ Voor de moeizame relatie met zijn opdrachtgevers zie o.a.: P. Crenshaw, *Rembrandt's bankruptcy: the artist, his patrons, and the art market in seventeenth-century Netherlands*, Cambridge 2006 (oorspronkelijk proefschrift 2000), spec. 110–136; L. Magnani, '1666. Een onbekende opdracht uit Genua voor Rembrandt', in: *Kroniek van het Rembrandthuis* (2007), p. 3–18; J. Giltaij, *Ruffo en Rembrandt. Over een siciliaanse verzamelaar in de zeventiende eeuw die drie schilderijen bij Rembrandt bestelde*, Amsterdam 1997 (proefschrift VU Amsterdam).



Afb. 6 *Ferdinand Bol*, Portret van Elisabeth Jacobsdr. Bas (1571–1649), ca. 1642. Doek, 118×91.5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

verhandelt'.⁴⁵ Bol bleef vijf jaar in Rembrandts atelier werken en had de hand van de meester goed in de vingers gekregen zoals blijkt uit het portret van *Elisabeth Jacobsdr. Bas* (afb. 6). Dat is lang aan Rembrandt toegeschreven, maar wordt tegenwoordig als Bols eerste portret beschouwd.⁴⁶ Vermoedelijk rond 1640–1641 startte Bol zijn zelfstandige loopbaan, wat financieel zou zijn gefaciliteerd door de nalatenschap van zijn vader die in 1641 overleed.⁴⁷

Positioneren als zelfstandig meester

Na zijn vestiging als zelfstandig meester was Bol tot 1653 zeer productief met maar liefst tweeënvijftig portretten en tronies en acht historiestukken. Portretkunst werd bijna

⁴⁵ H. Bevers, P. Schatborn en B. Welzel, *Rembrandt: De meester & zijn werkplaats. Tekeningen & etsen* [tent. cat. Berlijn, Kupferstichkabinett SMPK/Amsterdam, Rijksmuseum/Londen, National Gallery], Berlijn, Amsterdam, Londen 1991–1992, cat.nr. II.

⁴⁶ RKD, nr. 1882; Sumowski, *Gemälde* (n. 19), dl 5, p. 3084–308, nr. 2016, met uitgebreide bibliografie.

⁴⁷ Blankert, *Bol* (n. 19), p. 19 en 71.

altijd in opdracht gegeven, maar de grote vraag is wie Bols afnemers waren. Van het overgrote merendeel van de portretten kennen we de identiteit van de geportretteerden niet, wat zou kunnen betekenen dat Bols opdrachtgevers wellicht minder belangrijke posities in de samenleving innamen. Van slechts vijf schilderijen – vier privé en een publieke opdracht – uit deze periode zijn de geportretteerden wel geïdentificeerd.⁴⁸

De al eerder genoemde Elisabeth Jacobsdr. Bas werd door Bol rond 1640–1642 geportretteerd. Zij was de weduwe van luitenant-admiraal Jochem Hendriksz. Swartenhont (afb. 6). Ook een van hun kleinkinderen, Maria Rey, werd samen met haar man Roelof Meulenaar door Bol in 1650 geportretteerd.⁴⁹ Uit 1648 zijn er ook opdrachtgevers bekend: Anna van Erckel – zij zou in 1669 Bols tweede vrouw worden – werd afgebeeld in een *portrait historié* met haar eerste man Erasmus Scharlaken als *Isaäk en Rebecca*. Scharlaken was kashouder van de Admiraliteit.⁵⁰

Markant is dat de opdrachtgevers zowel aan het begin als aan het einde van de jaren veertig gelieerd waren aan de Admiraliteit. Dat was precies het netwerk waarin Bol na zijn huwelijk met Elysabeth Dell in 1653 furore zou maken met commissies waarvan we de opdrachtgevers wél kennen, namelijk de leden van de maagschap Dell en Spiegel. Zijn huwelijk was een grote stap omhoog op de maatschappelijk ladder, en de vraag is hoe het mogelijk was dat Bol boven zijn stand trouwde. Uit zijn portretopdrachten blijkt dat Bol zich al in de jaren veertig in het netwerk van de Admiraliteit had gepositioneerd. Kennelijk wist hij in dit netwerk een goede naam en krediet op te bouwen om een geschikte huwelijkskandidaat te zijn. Het ligt dus voor de hand dat Bol voor verschillende opdrachtgevers in dit netwerk moet hebben gewerkt. Misschien ligt de identiteit van hen wel verscholen in de vele onbekende beeltenissen die Bol in de jaren veertig schilderde. Het is ook voorstelbaar dat Bol de portretten als geschenk heeft gebruikt met de bedoeling om vriendschappelijke relaties te bevorderen, een wederdienst uit te lokken of om klanten te trekken.⁵¹

Bol heeft meer en langer moeite dan Flinck moeten doen om zich te positioneren in een van de elitenetwerken. Zij hanteerden dan ook verschillende marketingstrategieën.

Self-fashioning versus gedifferentieerde marktstrategie

Flinck gebruikte een gedifferentieerde marktstrategie. Hij schilderde in de stijl van Rembrandt vooral ten tijde dat hij als (meester)schilder bij Uylenburgh werkte (afb. 7). Eenmaal

⁴⁸ De eerste publieke opdracht in 1649 betrof de regenten van het Leprozenhuis: de regenten van rechts naar links: Jacob Willem Hooft (1586–1685), Augustijn Wtenbogaert (1577–1655), Pieter Cleutrijn (1585/’90–na 1651) en Joan van Hartoghvelt (1602–1669). Afgezien van het portret van de Goudse schutters in 1653, duurde het tot 1655 voordat Bol in Amsterdam weer een publieke opdracht voor het Spinhuis verwierf. Blankert, *Bol* (n. 19), respectievelijk: cat.nr. 177, 178 en 40.

⁴⁹ Ibidem, cat.nrs. 145 en 146.

⁵⁰ Ibidem, cat.nr. 167.

⁵¹ Ibidem, p. 58.



Afb. 7 Govert Flinck, *De verkondiging aan de herders*, 1639. Doek 160×196 cm. Parijs, Louvre.

werkzaam als zelfstandig schilder combineerde Flinck de Rembrandtieke stijl met de zogenaamde *heldere* of Vlaamse stijl (afb. 8). Die was al door Joachim von Sandrart, Backer en Jacob van Loo ingezet en begon rond 1640 in de smaak te vallen bij kooplieden en regenten met aristocratische allures. Zeker tot aan de jaren vijftig was Flinck wendbaar in zijn stijl om de verschillende kopers in de markt te kunnen bedienen. Met deze strategie zou hij in de jaren veertig vanuit het vertrouwde netwerk van doopsgezinde geloofsgenoten – zijn familie en de klantenkring van Uylenburgh – contacten weten te leggen met opdrachtgevers in de regentenkring en gegoede burgerij. De artistieke opstap daartoe is de opdracht in 1642 voor de Kloveniersdoelen, waarover later meer.

Ook Bol werkte net als Flinck in de stijl van Rembrandt, maar opmerkelijker is dat hij de onalledaagse marketingstrategie van zijn meester overnam: het schilderen van zelfportretten. Bol schilderde er maar liefst zes in de periode 1646–1650 (afb. 9).⁵² Blankert oppert dat Bol slechts het prototype van de kunstenaar zou hebben willen

⁵² Ibidem, p. 58; bedoeld worden hier: cat.nrs. 60–65; Bol maakte nog een zelfportret voor zijn huwelijk in 1653, cat.nr. 103, met een pendant van zijn vrouw Elysabeth Dell cat.nr. 104; en zijn laatste zelfportret in 1669, cat.nr. 151; Kok, *Schaduw van de meester* (n. 22); N. Middelkoop (red.), *Kopstukken 1600–1800, Amsterdammers geportretteerd* [tent.cat. Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum], Amsterdam 2002, cat.nr. 36.



Afb. 8 Govert Flinck, De verstoting van Hagar en Ismaël, ca. 1640–1642. Doek 110.7×138.7 cm. Berlijn, Gemäldegalerie.

verbeelden en niet zijn eigen verschijning. Daar is het aantal echter te opmerkelijk voor. Nog markanter is de consequente navolging van Rembrandts prototype van het *gentiluomo*-type, zijn prent uit 1639 en het daarop voorbordurende *Zelfportret* uit 1640 in Londen. Daarvan zijn de compositie, houding en het kostuum direct ontleend aan Titiaans *Portret van een man* en Rafaëls *Portret van Baldassare Castiglione*.⁵³

Bol moet een bewuste keuze hebben gemaakt om in de voetssporen te treden van Rembrandts passie om zichzelf te representeren. Alleen was Bol een beginnend kunstenaar en lang niet zo beroemd als zijn voormalig meester. Met het aantal van zes toonde hij zich bescheiden, maar niet minder prestigieus in zijn wijze van *self-fashioning*.⁵⁴ Net als Rembrandt portretteerde Bol zich in elegante historiserende fantasiekleeding en

⁵³ C. White en Q. Buvelot (red.), *Rembrandt zelf* [tent.cat. Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis], Den Haag 1999–2000, cat.nr. 53 en 54; H.P. Chapman, *Rembrandts self-portraits: a study in seventeenth-century identity*, Princeton 1990, p. 69–79.

⁵⁴ Dit concept van Stephen Greenblatt behelst de wijze waarop auteurs – maar ook beeldend kunstenaars – door middel van hun werk bewust een beeld van zichzelf construeren om hun artistieke en sociaal-economische positie te verheffen. Vooral voor sociale klimmers was het een methode om hun nieuwe positie te bekrachtigen. S. Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago, Londen 1980.



Afb. 9 Ferdinand Bol, Zelfportret, 1648. Doek, 83,2×68,6 cm. Vergelijk New York (Soteybys) 28-01-2010, lotnr. 162. Verkocht.

nam hij een gedistingeerde houding en trotse uitdrukking aan. Zo plaatste hij zich in de traditie van befaamde *gentiluomo-kunstenaars* én verwees hij naar zijn status als voormalig *werkgesel* van Rembrandt.

Bol bracht daarmee een hommage aan zijn befaamde meester, maar zette zich tevens naast hem neer, als even bekwaam. Anders dan Rembrandt die middels de zelfportretten zijn faam reproduceerde, moest Bol zijn faam nog verwerven. Met zijn elegante, aristocratische zelfportretten communiceerde Bol een bewust geconstrueerd beeld van een groots kunstenaar van eer en statuur. Hiermee spiegelde hij zich aan de sociale status van zijn potentiële opdrachtgevers en maakte zich tevens kenbaar als hun gelijke. Een gedurfd visitekaartje voor een beginnend schilder en kennelijk bedoeld om zich als solide kunstenaar te positioneren op de markt. Bols zelfportretten kunnen we zien als een artistieke strategie waarmee hij een proeve gaf van zijn bekwaamheid om daarmee klanten te werven.

Het huwelijk als strategie voor opwaartse mobiliteit

Maar om echt door te breken naar een toonaangevende positie als portrettist en historien schilder in het topsegment van de Amsterdamse kunstmarkt had Bol een huwelijk nodig.

Hij trouwde in 1653 met Elysabeth Dell en werd daarmee lid van de invloedrijke maagschappen Dell en Spiegel.⁵⁵ Zijn schoonvader Elbert Dell (1595–1667) was vendumeester van de admiraliteit. Via zijn schoonmoeder Cornelia Dircksd. Spiegel (1606–1646) was Bol gelieerd aan haar twee broers. Elbert Spiegel was ontvanger-generaal bij de admiraliteit en huwde in 1649 met Elisabeth de Vlaming van Oudtshoorn (1600–1669), een burgemeestersdochter (afb. 10 en 10a).⁵⁶ Cornelia's tweede broer was Hendrick Spiegel, een koopman die van 1655 tot 1665 lid was van de vroedschap en vier keer burgemeester.

Met zijn huwelijk verwierf Bol een solide positie in het netwerk van twee regentenfamilies die een belangrijke rol speelden in de Amsterdamse admiraliteit en de magistraat. Hij ging deel uitmaken van een breed en invloedrijk netwerk, waar het principe van wederkerige verplichtingen van – *de magen ende vrienden* – domineerde. Het was geen toeval dat Bol belangrijke opdrachten kreeg juist voor die instellingen waar zijn schoonfamilie hoge posities bekleedde.

Ten tijde dat Hendrick Spiegel en Cornelis de Vlaming van Oudtshoorn in de vroedschap zaten, schilderde Bol voor het nieuwe stadhuis twee enorme historiestukken, in

Afb. 10 Ferdinand Bol, Elbert Spiegel (1600–1674), 1660. Doek, 110×92 cm. Winterthur, Museum Briner und Kern Winterthur.



⁵⁵ Voor de relatie Bol en de maagschap Spiegel zie: R.E.O. Ekkart, 'A portrait hitorié with Venus and Cupid: Ferdinand Bol and the Patronage of the Spiegel family', in: *Simiolus* (2002), p. 14–41.

⁵⁶ Haar vader Cornelis de Vlaming van Oudtshoorn was tussen 1656–1680 negen keer burgemeester.



Afb. 10a *Ferdinand Bol*, Elisabeth de Vlaming van Oudtshoorn (1600–1669), 1660. *Doek*, 110×92 cm. Winterthur, Museum Briner und Kern Winterthur.

1656 *Fabritius en Pyrrhus* voor f1500 en in 1663 *Mozes met de stenen tafelen* voor f1200 (afb. 11).⁵⁷ Ook bij de Admiraliteit kreeg Bol opdrachten toebedeeld tegen een flink honorarium, tussen 1661 en 1663 leverde hij tegen betaling van 2000 gulden vier schilderijen (afb. 12). Bovendien kreeg hij de opdracht om een serie portretten van Michiel de Ruyter te maken die, na zijn eervolle overwinning bij Chatham in 1666, in alle raadzaalen van de Admiraliteit kwamen te hangen (afb. 13).⁵⁸

Van de portretten zijn er verschillende direct te herleiden tot de relatie met zijn schoonmoeder Cornelia Spiegel. Zoals de eerder genoemde pendanten van haar broer Elbert en zijn vrouw alsook het *portrait historié* van *Wigbold Slicher en Elisabeth Spiegel als Venus en Paris*, het *Portret van Otto van Wayen* en het portret van *Petronella Elias* (1648–1667), een kleinkind van Elbert Spiegel (afb. 14).⁵⁹

⁵⁷ Blankert, *Bol* (n. 19), cat.nr. 52 en 47.

⁵⁸ Ibidem, cat.nr. 76; zie ook: A. Blankert, *Kunst als regeringszaak in Amsterdam in de Gouden Eeuw* [tent.cat. Amsterdam, Koninklijk Paleis, Amsterdam], Amsterdam 1975.

⁵⁹ Blankert, *Bol* (n. 19), cat.nr. 34, 139 en 142; Elisabeth Spiegel is de dochter van Elbert Spiegel uit zijn eerste huwelijk met Petronella Roeters; Otto van Wayen is het kleinkind van Geertruyd Dircksd., de zuster van Elbert en Cornelia Spiegel.

Afb. 11 *Ferdinand Bol, Mozes met de stenen Tafelen, ca. 1663. Doek, 423×284 cm. Amsterdam, Koninklijk Paleis.*



Het netwerk waarvan Bol deel uitmaakte, leidde tot min of meer vanzelfsprekende opdrachtverlening. Hij moest natuurlijk wel kwaliteit leveren, maar Bol was niet langer afhankelijk van de principes van vraag en aanbod. Bol was in de comfortabele positie gekomen dat hij zich kon ‘nestelen’ in de diensteneconomie van de maatschappij.

De economische doorbraak van Bol valt samen met zijn stilistische keerpunt: hij zou begin jaren vijftig de Vlaamse handeling gaan voeren en breken met zijn rembrandtieke stijl.⁶⁰ Dat Bol een succesvolle strategie had gevoerd, blijkt uit de grafiek waarin de geschilderde productie in oppervlakte van Rembrandt, Flinck, Backer en

⁶⁰ Ibidem, p. 36–39 en 60, Sumowski, *Gemälde* (n. 19), dl 1, p. 283; Bruyn, ‘Boekbespreking Blankert/Bol’ (n. 19), p. 210; Haak, *Hollandse schilders* (n. 20), p. 288.



Afb. 12 Ferdinand Bol, Aeneas bij Latinus, ca. 1661-1663 Doek, 218×232 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.



Afb. 13 Ferdinand Bol, Portret van Michiel de Ruyter Luitenant-admiraal (1607-1676), 1667. Doek, 157×135 cm. Den Haag, Mauritshuis. Zeegezicht van Willem van de Velde de Jonge.

Afb. 14 Ferdinand Bol, Petronella Elias (1648–1667), 1657. Doek, 80,3×66 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, nummer 57.68.



Bol naast elkaar is afgezet per vijf jaar (afb. 15).⁶¹ Begin jaren vijftig, toen Bol deel ging uitmaken van de netwerken van Dell en Spiegel, steeg zijn productie enorm en bleef daarna op constant niveau. Zijn huwelijk met Elysabeth Dell in 1653 blijkt van cruciaal belang te zijn geweest voor zijn doorbraak naar een toonaangevende positie als portrettist en historieschilder in het topsegment van de Amsterdamse kunstmarkt.⁶²

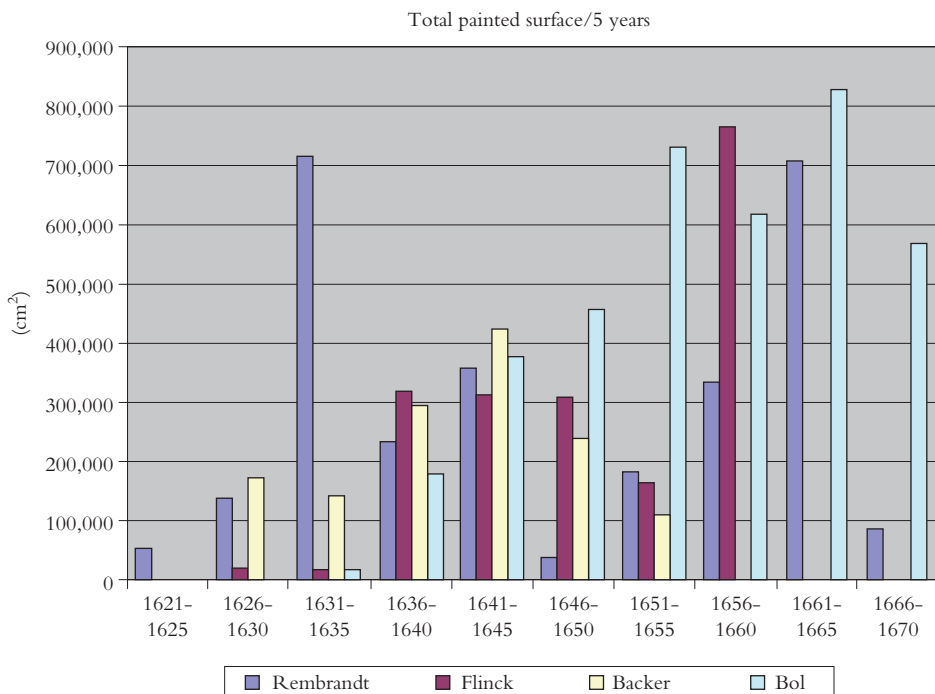
Elisabeth Dell stierf in 1660 en Bol hertrouwde in 1669, opnieuw binnen het netwerk van de Admiraliteit, met Anna van Erckel, de zeer rijke weduwe van Erasmus Scharlaken. Bol kende haar al geruime tijd: zij was een van zijn eerste opdrachtgevers in 1648.⁶³ Met zijn tweede huwelijk consolideerde Bol zijn materiële positie, wat hem

⁶¹ Bok en Van der Molen, 'Productivity Levels' (n. 35).

⁶² Zie voor de opdrachten van de familie Trip: S.A.C. Dudok van Heel, 'Mecenaat Trip' (n. 16). Voor de vijf schilderijen, die Bol in opdracht vervaardigde voor Jacoba Martens Lampsins in Utrecht zie M. van E. Hommes, *Art and Allegiance in the Dutch Golden Age. The ambitions of a wealthy widow in a painted room by Ferdinand Bol (1616–1680)*, Amsterdam 2012.

⁶³ Blankert, *Bol* (n. 19), cat.nr. 167.

Afb. 15 Totaal geschilderde oppervlakte in cm door Backer, Bol, Flinck and Rembrandt in periodes van vijf jaar (Y=cm²).



Bron: M.J. Bok en T. van der Molen, 'Productivity Levels of Rembrandt and His Main Competitors in the Amsterdam Art Market', in: H. Bevers, J. Kelch, B.W. Lindemann en C.T. Seifert (ed.), *Rembrandt Wissenschaft auf der Suche*, Berlin 2009.

in staat stelde een andere keuze te maken. Het paar verhuisde naar de Keizersgracht 672 en Bol heeft – zoals gezegd – sindsdien niet meer geschilderd. Na elf jaar van het rijke patriciërleven te hebben genoten, stierf hij op 24 juli 1680 op vierenzestigjarige leeftijd. Bol werd begraven in de Zuiderkerk, waar *Het aanbieden van de geschenken aan Salomo's tempel* hing – een van zijn laatste schilderijen uit 1669.⁶⁴

In tegenstelling tot Bol hebben de twee huwelijken van Flinck zowel qua netwerk als vermogen niet als een hefboom voor zijn loopbaan gefungeerd. Zijn beide vrouwen hadden weliswaar een respectabele status, maar zij kwamen van buiten Amsterdam. Flinck huwde in 1645 met Ingetje Thovelingen de dochter van een bewindvoerder van de Oost Indische Compagnie in Rotterdam. Zij overleed in 1651 en Flinck hertrouwde in 1656 met Sofia van der Hoeven uit Gouda. Anders dan Bol was Flinck een *selfmade* man, die het succes aan zijn artistieke kwaliteit dankte en aan de vaardigheid

⁶⁴ Ibidem, cat.nr. 12; in 1669 was Bol's schoonvader Elbert Dell kerkmeester.

om duurzame vriendschappen te sluiten gedurende zijn loopbaan, waarmee hij zich positioneerde in de onderling sterk verknoopte netwerken van de meest invloedrijke maagschappen in Amsterdam.

Netwerken: door 'Const en de beleeftheyt' naar de top

Netwerken was vooral een kwestie van onberispelijke omgangsvormen en de gunst van vrienden op de juiste positie. Flinck had beide. Houbraken beschrijft de *vrientschap* die Flinck in de jaren vijftig had gesloten met prominente Amsterdamse bestuurders:

Hy [Flinck] genoot zedert ook veel vriendschap van Prins Jan Maurits van Nassouw Stedehouder van Kleeftland, naderhand Veldmaarschalk van dezen Staat, die hem ook dikwers, wanneer hy te Amsterdam was, kwam bezoeken, ook zelf vergasten. Hy had ook de eer van in de gunst te zyn van vele voorname Heeren tot Amsterdam; en onder deze van de Heeren Borgermeesteren Cornelis, en Andries de Graaf, komende de laatste hem dikwils te zynen huize bezoeken; en by den eerst gemelden was hy zoo gemeenzaam in den ommevang, dat hy dikwils des avonds moede van schilderen, ongenood hem ging bezoeken [...]. Wanneer hy des Sondags zyn Kerkpligt waargenomen had, besteede hy het overige van dien dag, om Konstenaren of Konstlievenden te bezoeken, en wel voornamentlyk de Heeren Ontfanger Uittenbogaart, en de Schepenen Pieter en Johan Six.⁶⁵

Houbraken, die het belang van vriendschap en de daaraan verbonden rituelen en conventies kende, schetst met duidelijk respect Flincks netwerk van invloedrijke vrienden op het hoogste bestuurlijk niveau. Ook Karel van Mander hield in de inleiding van de *Grondt* (1604) de vroegmoderne schilder niet alleen voor wat er aan picturale kwaliteiten van hem werd verwacht, maar spoorde hem tevens aan tot goede manieren en deugdzaamheid. Als lichtende voorbeelden fungeerden de bescheiden Apelles en de beleefde Rafaël. Immers, deze meesters van de oude en nieuwe tijd hadden hun onsterfelijke reputatie verworven omdat zij de *'Const en de beleeftheyt'* wisten te verbinden. Daarom spoort Van Mander de 'jonghe Pictorialisten' aan tot de kunst van het eerlijk leven door vroom en eerbaar gedrag, want daarmee zou de schilder ieders hart en *vrientschap* bereiken.⁶⁶ Flinck voldeed aan Van Manders profiel: de welgemanierdheid was hem door opvoeding meegegeven, waardoor hij van nature op het elitaire bestuurlijke en intellectuele niveau kon functioneren.

⁶⁵ Houbraken, *Schouburgh* (n. 24), dl 2, p. 21–25.

⁶⁶ '[...] Dus dan o jonghe Pictorialisten, Yeder hem de deuchtsaemheyt soo ghewenne, Dat elck den rechten Consten aerdt bekenne. Zijn twee de principaelste, met namen. Des ouden en nieuwen tijts, tot Exempel, Dat de Const en de beleeftheyt betamen. Altijts by den Constenaer te versamen, Souden sy ghe-raken over den drempel. Van der onsterffelijcker Famen Tempel, [...]'; Karel van Mander, *Het schilder-boeck*, Haarlem 1604, *Grondt*, I, 34, fol. 3v en 4r.

Flinck maakte zijn artistieke doorbraak in Amsterdam met de opdracht voor de Kloveniersdoelen in 1642. Nooit eerder hadden, in Amsterdam of zelfs in de Republiek, portret- en historieschilders in zo'n groots publiek schildersproject met elkaar moeten wedijveren in creatieve vindingrijkheid en technisch vakmanschap.⁶⁷ Flinck schilderde twee groepsportretten: *De vier doelheren* in 1642 en *De schutters van de compagnie van Albert Bas en luitenant Lucas Conijn* in 1645 (afb. 16).⁶⁸ Ze hingen in de 'Groote Sael', de belangrijkste ontvangsthal van de stad, waar het stadsbestuur grote banketten en festiviteiten liet houden. Met maar liefst twee schilderijen positioneerde Flinck zich tussen de belangrijkste kunstenaars van dat moment: Rembrandt, Nicolaes Eliasz Pickenoy, Bartholomeus van der Helst Jacob Backer en Joachim von Sandrart.

De ongekend grote en complexe kunstwerken voor de Kloveniersdoelen waren sleutelwerken in de carrières van de deelnemende kunstenaars en dus ondertekenden zij deze niet enkel met hun naam, maar ook met een zelfportret. Zo gaven ze hun visitekaartje af waarmee het artistieke bewijs van een uitzonderlijke prestatie werd verbonden met de promotie van de maker.⁶⁹

Flinck zou zich nogmaals op deze zelfbewuste wijze profileren. Hij plaatste zijn eigen portret recht boven dat van zijn opdrachtgever in het schutterstuk dat hij in 1648 voor Joan Huydecoper schilderde (afb. 17).⁷⁰ Huydecoper zat in 1648 stevig in het bestuurlijke zadel: hij was toen al zestien jaar lid van de vroedschap en werd in de jaren vijftig zes keer burgemeester. Kennelijk stond Flinck met hem op vertrouwde voet, anders had Huydecoper de schilder deze eervolle positie in het schilderij niet gegund.

Deze groepsportretten uit de jaren veertig tonen dat Flinck met zijn stijl een 'moderne' – ook wel Vlaams genoemde – weg in was geslagen: ze zijn kleurrijker, verfijnder in stofuitdrukking en, naar het voorbeeld van Antoon van Dyck, eleganter in de poses. Deze 'modern' uitgevoerde opdrachten en de relatie met Huydecoper stelden Flinck in staat de sprong naar het topsegment van de markt te maken. Hij zou in de jaren vijftig worden opgenomen in het elitaire bestuurlijke en intellectuele netwerk. Daarvan getuigen de eerder aangehaalde woorden van Houbraken alsook de opdrachten die Flinck kreeg.

Flinck portretteerde zijn vertrouwde vrienden de machtige burgemeesters Andries de Graeff (1611-1678) in 1658 (afb. 18) en Cornelis de Graeff (1599-1664), diens vrouw Catharina Hooft (1618-1691), en in 1654 burgemeester Cornelis Bicker die aan de

⁶⁷ Pas tien en vijftien jaar later zal de opdracht voor de Kloveniersdoelen in omvang overtroffen worden door de opdrachten voor de Oranjezaal en het Amsterdamse stadhuis. Over de Kloveniersdoelen is veel geschreven, meestal vanuit het perspectief van Rembrandts *Nachtwacht*. De meest recente publicatie: S.A.C. Dudok van Heel, 'The Night Watch and the Entry of Marie de' Medici: a new interpretation of the original place and significance of the painting', in: *The Rijksmuseum Bulletin* (2009), p. 4-41, reconstructie van de schilderijen, p. 36-37.

⁶⁸ Von Moltke, *Flinck* (n. 19), cat.nrs. 475 en 477.

⁶⁹ Voor de zelfportretten, zie: H. van Hall, *Portretten van Nederlandse kunstenaars*, Repertorium, Amsterdam 1963, p. 100 (Flinck is oversneden door lijst, maar zichtbaar op de kopie door G. Lundens in particuliere collectie in Berlijn); p. 8, Backer; p. 93, Pickenoy; p. 135, Van der Helst; p. 289, Sandrart; p. 272, Rembrandt.

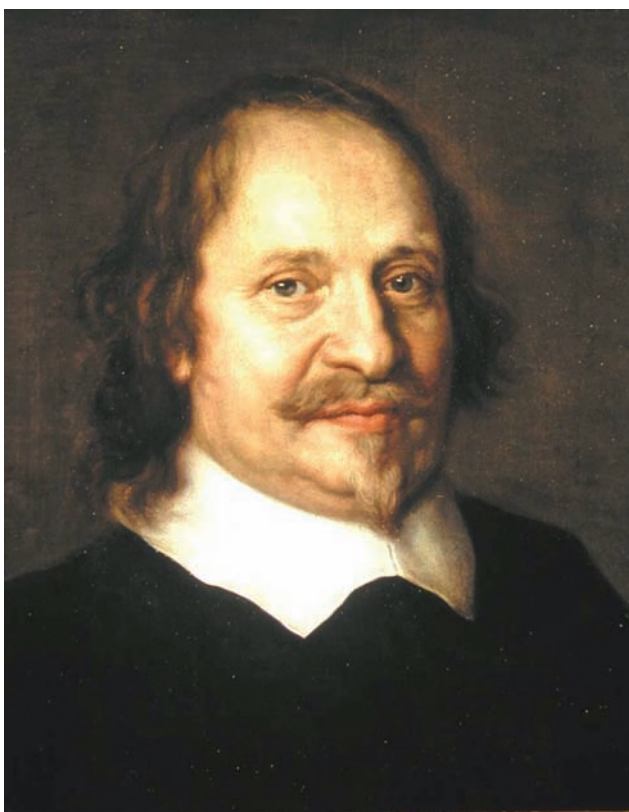
⁷⁰ Von Moltke, *Flinck* (n. 19), cat.nr. 476.



Afb. 16 Govert Flinck, De schutters van de compagnie van Kapitein Albert Bas en Luitenant Lucas Conijn, 1645. Doek, 347×244 cm. Amsterdam Rijksmuseum.



Afb. 17 Govert Flinck, De schutters van de compagnie van kapitein Joan Huydecoper en luitenant Frans van Waveren. 1648. Doek, 265×513 cm. Amsterdam, Amsterdam Museum.



Afb. 18 Govert Flinck, Portret van Andries de Graeff (1611–1677), ca. 1650. Doek 45×37 cm. Tokio, Privé-verzameling Tōshikazu Kaida.

Afb. 19 Govert Flinck, Allegorie op de nagedachtenis van Frederik Hendrik, prins van Oranje, met het portret van zijn weduwe Amalia van Solms, 1654. Doek, 307×189 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.



Graeff-maagschap was gelieerd.⁷¹ Ook vereeuwigde Flinck in 1653 de dichter Joost van den Vondel, de gevierde literator die – evenals Jan Vos – de schilderijen van Flinck in vele lofdichten zou prijzen en zo zou bijdragen aan het verspreiden van zijn roem. Die was inmiddels ook aan de hoven doorgedrongen: Flinck leverde prestigieuze schilderijen aan Amalia van Solms in 1654 en 1655, Johan Maurits van Nassau in 1653 en de keurvorst van Brandenburg in 1652 (afb. 19).⁷²

⁷¹ Ibidem, respectievelijk cat.nrs. 205, 424, 425 en 196.

⁷² Ibidem, respectievelijk cat.nrs. 233, 118, 119, 214 en 198.

In de laatste jaren van zijn loopbaan speelde Flinck zijn lucratieve portretopdrachten door naar Bartholomeus van de Helst.⁷³ Hij had immers zijn handen vol aan de ‘groo-ter ondernemingen’ voor het nieuwe stadhuis, waarvoor hij ruimschoots werd betaald. Hij schilderde twee monumentale doeken: in 1656 voor het burgemeestersvertrek *De onomkoopbaarheid van consul Marcus Curius Dentatus* en twee jaar later *De wijsheid van Salomo* voor de vroedschapskamer (afb. 20).⁷⁴ Wat de kroon op zijn carrière had kunnen worden, was de opdracht in 1659 voor de *Batavierenserie*; daarvan kennen we slechts enkele schetsen, omdat Flinck niet tot schilderen kwam door zijn onverwachte overlijden in januari 1660.⁷⁵

Cornelis de Graeff en Joan Huydecoper waren samen de leidende figuren achter de bouw van het stadhuis én bij Flincks commissies.⁷⁶ Bij de gunning van de eerste twee opdrachten aan Flinck in 1656 en 1658 was De Graeff burgemeester. Ten tijde van de gunning van het grote lucratieve stadhuisproject in 1659 bezetten zowel De Graeff als Huydecoper de burgemeestersposten, waarvan Huydecoper die van presiderend burgemeester met doorslaggevende stem. De magistraten hadden voor de uitvoering en verdeling van de twaalf schilderijen voldoende keuze: er was aan historieschilders geen gebrek. Ook Bol, Nicolaes de Helt Stockade, Jan Lievens of Jan van Bronckhorst waren respectabele gegadigden. De opdracht ging echter naar één man en dat garandeerde hem zes jaar lang een rijkelijk inkomen. Flinck genoot als vriend, de steun en protectie van Huydecoper en De Graeff. Dat was zijn persoonlijke verdienste en te danken aan het zorgvuldige opbouwen en duurzaam onderhouden van *vrienschap* gedurende zijn loopbaan.

Rembrandt: de uitzondering op de regel

Uit de succesvolle loopbanen Flinck en Bol blijkt dat hun netwerkstrategieën doorslaggevend waren voor hun artistieke status en sociaal-economisch succes. Het belang

73 Houbraken, *Schouburgh* (n. 24), dl 2, p. 23–24; T. van der Molen, ‘Govert Flinck: “geneigt tot grooter onderneming”’, in: *Amstelodamum* 94.1 (2007), p. 3–11.

74 Von Moltke, *Flinck* (n. 19), respectievelijk cat.nrs. 113 en 30. Flinck zal ongetwijfeld hetzelfde honorarium hebben gekregen als Bol, f 1500 voor zijn *Fabritius en Pyrrus* die tegenover de *Marcus Curius* van Flinck hing; Blankert, *Bol* (n. 19), cat.nr. 52.

75 Von Moltke, *Flinck* (n. 19), cat.nr. D 35 en 36.

76 Cornelis de Graeff was tien maal burgemeester tussen 1643–1662, waaronder vier keer als magnificus en Joan Huydecoper zes keer burgemeester tussen 1651–1660 en twee maal als magnificus. In 1655 en 1659 waren ze tegelijkertijd burgemeester. Zij zaten in de begeleidingscommissie voor de bouw van het stadhuis die de raad had aangesteld ‘... De Raeden van de Stadt vier van hun leden zetten, Graef, Wavren, Maerseveen, en Geelvinck, om te letten. Op ’t voorgebeelde ontwerp van’t Raethuis, wijs en rijp. Beraetslaeght, en bepaelt in zyn vereischt begryp ...’ In: J. van den Vondel, *Inwydinge Van’t Stadhuis t’Amsterdam*, Amsterdam 1655, in: A. Verwey, *Vondel, Volledige dichtwerken en oorspronkelijk proza*, inleiding door M.B. Smits-Veldt en M. Spies, Amsterdam 1986, p. 756. Zie voor de totstandkoming van het stadhuis: E.J. Goossens, *Het Amsterdams Paleis: schat van beitel en penseel*, Zwolle 2010.



Afb. 20 Govert Flinck, De onomkoopbaarheid van consul Marcus Curius Dentatus, 1656, Doek, 485×377 cm. Amsterdam, Koninklijk Paleis.

van netwerken blijkt ook uit mijn onderzoek naar de loopbanen van Jacob Backer en Joachim von Sandrart.⁷⁷ Maar ook de aanvankelijk veelbelovende, echter stagnerende loopbaan van Rembrandt is in deze verhelderend. Want ondanks de sociale druk om volgens de heersende conventies te leven, richtte Rembrandt zich daar niet naar en juist als van de norm wordt afgeweken zien we blootgelegd welke conventies en gedragsregels gangbaar worden gevonden.

Houbraken spreekt zijn verbazing uit over het feit dat Rembrandt zoveel geld had verdiend, maar niets naliet.⁷⁸ Volgens Sandrart was het niet nodig geweest dat Rembrandt berooid stierf. Als hij maar meer aandacht had geschonken aan zijn sociale contacten en het ophouden van zijn status, dan had Rembrandt wel een groot vermogen kunnen vergaren.⁷⁹

Rembrandts bankroet in 1656 is ongetwijfeld het moment waarop zijn loopbaan een dramatische wending nam. Die gebeurtenis heeft in de literatuur een rijke bloemlezing opgeleverd van talrijke – veelal persoonlijk gekleurde – noties over de oorzaken en gevolgen van het *cessio bonorum*.⁸⁰ Ze variëren van Rembrandts stijl die uit de mode zou zijn geraakt, het verlies aan status en sociale positie, zijn grillige persoonlijkheid als onafhankelijke genius tot de overspannen kunstmarkt en neergaande economie.⁸¹

Vernieuwend is het perspectief dat Paul Crenshaw in *Rembrandt's bankruptcy* kiest. Zijn vertrekpunt is dat Rembrandts bankroet een gevolg is van de welbewuste keuzes die de kunstenaar gedurende zijn hele carrière maakte en die hij vergelijkt met een reeks van alternatieve keuzes die in Rembrandts tijd zeer gebruikelijk en voorhanden waren.⁸² Crenshaw analyseert nauwgezet de sociaal-economische ontwikkeling die Rembrandt doormaakte – van hoogste roem en zeer gevraagd door elitepatroons tot bankroet. Hij toont overtuigend aan dat Rembrandts roekeloze financiële beheer, zijn buitenechtelijke verhoudingen, zijn onaangepaste manieren, de geschillen met zijn

⁷⁷ Kok, *Netwerken als carrièrestrategie* (n. 1).

⁷⁸ Houbraken, *Schouburgh* (n. 24), dl 1, p. 272: 'Doe hier by het geen hy met het penceel won want hy zig voor zyn schilderen wel liet betalen. Zoo moest hy noodwendig een groote somme geld opgeleit hebben; te meer nog dewyl hy geen man was die veel in de kroeg of gezelschappen verteerde, en nog min binnens huis, daar hy maar borgerlyk leefde, en als hy aan zyn werk was, dikwils met een stuk kaas en brood, of met een pekelharing zyn maaltijd deed. Niettegenstaande dit alles, heeft men van zyn groote nalatenschap niet hooren trompetten, na zyn dood, welke voorviel in 't jaar 1674.'

⁷⁹ Rembrandt, TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), s. 326, <http://ta.sandrart.net/552>; 'Gewiß ist/ daß/ wann er mit den Leuten sich hätte wißen zu halten/ und seine Sache vernünftig anzustellen/ er seinen Reichtum noch merklich ergrößert haben würde; Dann ob er schon kein Verschwender gewesen/ hat er doch seinen Stand gar nicht wißen zu beobachten/ und sich jederzeit nur zu niedrigen Leuten gesellet/ dannhero er auch in seiner Arbeit verhindert gewesen.'

⁸⁰ Zie voor historiografie Crenshaw, *Bankruptcy* (n. 44), p. 5-15.

⁸¹ Zie voor bespreking hiervan M.J. Bok, 'Rembrandt's Fame and Rembrandt's Failure. The Market for History Paintings in the Dutch Republic', in: *Rembrandt and Dutch History Painting in 17th Century*, Tokyo 2004, p. 159-180.

⁸² Crenshaw beschrijft welke gedragsnormen er in Rembrandts tijd golden bij financiële tegenspoed en welke – andere – keuzes zijn tijdgenoten in dat geval maakten zoals de schilders Porcellis, Jan van Goyen, Frans Hals, Jan Steen, Pieter de Hooch en Johannes Vermeer die ook zware financiële problemen in hun loopbaan kenden. Crenshaw, *Bankruptcy* (n. 44), p. 17-28.

patroons, zijn onbuigzaamheid om zich aan te passen aan de wensen van opdrachtgevers en uiteindelijk zijn faillissement, hem buiten het elitenetwerk plaatsten waar hij eerder zoveel succes had.⁸³

Duidelijk wordt dat van alle beschikbare en gangbare strategieën Rembrandt steeds – tegen de heersende sociale conventies en morele codes in – koos voor zijn eigen weg en vrijheid in zowel zijn werk als liefdesleven. Hij accepteerde geen kritiek op zijn werk, liet bij aflevering op zich wachten, maar verwachtte wel goed betaald te worden. Klanten moesten hem om een schilderij *bidden en geld toegeven*, aldus Houbraken.⁸⁴ Ondanks zijn faam als groot kunstenaar en de waardering voor zijn artistieke prestaties, slaagde Rembrandt er niet in zijn positie in het hoogste segment van de kunstmarkt te bestendigen. Integendeel, met zijn keuzes en onbuigzame houding destabiliseerde hij de basis voor duurzame opdrachtverlening van zijn klanten uit de patriciërelite – een bijzonder invloedrijk marktsegment. Op den duur wensten die klanten zich niet meer te schikken naar de grillen van de meesterschilder. Zelfs al was hij een briljant schilder, toch gold in de eerste plaats betrouwbaarheid en deugdzaamheid.

Dat waren deugden waarover andere schilders wel beschikten. Eind jaren dertig bood Amsterdam een ruime keus aan zeer competente schilders zoals Govert Flinck, Bartholomeus van der Helst en iets later ook Ferdinand Bol. Bij hen kon de elite voor minder geld en moeite heel goed terecht voor hun portretopdrachten.⁸⁵ Ook de nieuwkomer Joachim von Sandrart kreeg bij zijn entree in Amsterdam in 1637 onmiddellijk opdrachten uit het topsegment omdat hij uitblonk in deugdzaamheid en wellevendheid.

Rembrandts reputatieverlies en de economische gevolgen daarvan staan in schril contrast met de succesvolle carrières van zijn voormalige leerlingen Flinck en Bol en zijn tijdgenoten Backer en Sandrart. Netwerken functioneerden volgens het principe van wederzijds voordeel en Rembrandt was door zijn alles behalve onberispelijke levenswandel niet langer een strategische alliantie. Integendeel, opdrachtgevers uit de elite liepen een groot risico de eigen reputatie te schaden door zich met hem te associëren.

Rembrandt schikte zich niet in het decorum en verzuimde te investeren in duurzame netwerken. Dat moet zijn financiële zekerheid en sociale kapitaal hebben ondermijnd. Zonder de bescherming van vrienden die hem hadden kunnen helpen in zijn financiële tegenspoed was hij genooddaakt zich te verplichten aan wisselende en dus onstabiele relaties. Kennelijk had Rembrandt zich bij zijn kortzichtige keuzes niet bekommerd om de langetermijnconsequenties.⁸⁶ Een optelsom van eigenzinnige beslissingen en gedragingen werd hem fataal, omdat hij daarmee het krediet verloor van zijn eliteklanten.

⁸³ Voor de moeizame relatie met zijn opdrachtgevers zie o.a.: Grenshaw, *Bankruptcy* (n. 44), p. 110–136; Magnani, 'Opdracht uit Genua' (n. 44), p. 3–18; Giltaij, *Ruffo en Rembrandt* (n. 44).

⁸⁴ '... zyn Konst werd zoodanig in zyn tyd geagt en gezogt, dat men hem (als het spreekwoord zegt) moest bidden en geld toegeven. Vele jaren agter den anderen heeft hy het met schilderen zoo druk gehad dat de menschen lang naar hunne stukken moesten wagten. [...] want hy zig voor zyn schilderen wel liet betalen.' Houbraken, *Schouburgh* (n. 24), dl 1, p. 269 en 272.

⁸⁵ Grenshaw, *Bankruptcy* (n. 44), p. 133.

⁸⁶ Ibidem, p. 133.

In ruil voor autonomie verspeelde Rembrandt zijn artistieke reputatie en economisch potentieel en betaalde daarvoor de hoogste prijs: het verlies van zijn sociale status. De meester van het licht werd uiteindelijk ingehaald door de *'schaduw van de toekomst'*.

Ten slotte

Netwerken was voor kunstenaars een manier om zich te positioneren op de markt, maar meer nog een strategie om duurzame sociale verbindingen met klanten op te bouwen. Flinck en Bol bewandelden verschillende wegen, maar slaagden er beiden in om levenslange stabiele relaties op te bouwen én te onderhouden met prominente leden van de magistratuur en de koopmanselite. Niet alleen artistieke kwaliteit telde: de opdracht moest ook worden gegund. Natuurlijk moesten kunstenaars in de eerste plaats het oog verleiden met hun artistieke virtuositeit om de gunst van kopers winnen. Maar om elite-opdrachtgevers in een duurzaam netwerk te behouden moesten kunstenaars ook als *vriend* achting en respect verdienen. Immers, in de 'economie van dienst en wederdienst', waren betrouwbare persoonlijke contacten – *vriendschap* – tussen kunstenaar en kopers doorslaggevend voor hun artistieke status en sociaal-economische succes. Over deze delicate verhouding tussen de *deugt* van het kunstwerk en de *deugt* van de schilder schrijft 'Van Hoogstraten':

Maer schoon men al liefde vind, zoo vind men overal 't volk niet, dat een konstenaar dient. Hy moet, 't is waer, voor eerst zijn goede fortune in zijn eygen verdiensten, dat is, in de deugt [kwaliteit] en in d'aengenaemhey van zijn werk zoeken: maer daer nae moet hy omzien, dat hy door yverige Mecenaten in de gunst der machtige Prinsen of Koningen geraeke: of by de welvaerende kooplieden in achtinge koome. Want zonder hulpe van gunstige aenleyders, en voortkruijers, die hem *luitruchtich opschreeuwen*, zal hy bezwaerlijk bekend worden. En dat noch 't slimst is, zoo heb ik deurgaens bevonden, dat de liefhebbers of *iemant draegen* of onderdrukken, en dat zy zelden onverschillich, maer *deurgaens eenzijdich* zijn.⁸⁷

De zeventiende-eeuwse kunstmarkt functioneerde niet in een vacuüm waarin alleen volgens artistieke normen werd gehandeld. Zowel economische als artistieke keuzes waren onlosmakelijk ingebed in een maatschappelijke orde die door strikte sociale conventies werd gereguleerd. Als schilders eenmaal waren opgenomen in het netwerk van de *'magen en de vrienden'* transformeerde de aanvankelijke economische en artistieke relatie in een sociale alliantie. De bijna vanzelfsprekende opdrachten die daarvan het gevolg waren, faciliteerden hun succesvolle schilderscarrière. Want, omhelsd als vriend werden zij gepromoot (*luitruchtich opschreeuwen*), ondersteund (*iemant draegen*) en beschermd (*deurgaens eenzijdich*), en daarmee bevrijd van het concurrerende marktmechanisme van vraag en aanbod.

⁸⁷ S. van Hoogstraten *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt*, Rotterdam 1678, p. 310. Met dank aan Eric Jan Sluijter die mij op deze passage wees. Mijn cursivering.