

## De betekenis van het geschilderde Hollandse landschap van de zeventiende eeuw: een beschouwing naar aanleiding van enkele recente interpretaties.

In 1971 schreef de kunsthistoricus E. de Jongh dat 'de 17de eeuwse landschapskunst nog het duidelijkst, ongetwijfeld meer dan andere categorieën, in de richting van het *l'art pour l'art* wijst, een opvatting waarvan de formulering nog twee eeuwen op zich zou laten wachten.'<sup>1</sup> Het spreekt boekdelen dat juist De Jongh, die immers bekend geworden is door zijn iconografische interpretaties van het zeventiende-eeuwse Nederlandse genrestuk welke de *l'art pour l'art*-conceptie ten aanzien van dit genre wezenlijk hebben ondermijnd, deze conceptie nog wel geldig achtte voor het landschap. Dit illustreert hoe gangbaar ook onder kunsthistorici de mening was – en is – dat het Hollandse landschap van de zeventiende eeuw om geen andere reden geschilderd is dan om de verbluffend realistische weergave van de zichtbare werkelijkheid. Als men al van een 'inhoud' of 'betekenis' van het landschap wil spreken bestaat deze uit de realistische voorstelling zelf en uit de esthetische natuurbeleving van de schilder die hierin besloten ligt. De functie van deze voorstelling voor de (moderne en dus ook voor de zeventiende-eeuwse) beschouwer is gelegen in het esthetische plezier en kunstgenot dat zij hem biedt. Het is een kunst voor het oog en het hart, niet voor het verstand; de 'betekenis' ervan kan alleen door invoeling worden ervaren, niet bedeneerd.<sup>2</sup>

Het mag dan ook geen verwondering wekken dat het onderzoek naar andere dan zuiver esthetische betekenissen van het zeventiende-eeuwse landschap pas laat op gang is gekomen. Geïnspireerd door de iconografische interpretaties van zeventiende-eeuwse genre-schilderijen van De Jongh en anderen, hebben enkele auteurs sinds kort ook een iconografische analyse van verschillende groepen landschappen beproefd. Wiegand opende in 1971 de rij met een studie naar de symboliek van de landschappen van Jacob van Ruisdael.<sup>3</sup> Hij zag deze landschappen primair als symbolische voorstellingen met een religieus-belerende strekking. Een aantal telkens terugkerende motieven in deze schilderijen – onder andere watervallen, verweerde dode boomstammen en torens op hoge rotsen – bracht hij in verband met de uitleg van zulke motieven in contemporaine emblemata-boeken als *vanitas*-symbolen. Op grond hiervan beschouwde hij de vergankelijkheid van al het aardse als het grondthema van deze schilderijen, die de beschouwer daarmee impliciet de onvergankelijkheid van het hiernamaals als oriëntatie-punt voor zijn levenswandel voorhouden. Raupp bracht in 1980 het grondthema van een aantal landschappen uit de eerste helft van de zeventiende eeuw, in het bijzonder van Jan van Goyen, op de noemer van de *levensreis* of *levenspelgrimage*.<sup>4</sup> Aansluitend bij de methode van Wiegand om de inhoudelijke

interpretatie van het landschap steeds op individuele motieven te richten en te stoeien op de regelmatig terugkerende betekenissen van deze motieven in literaire iconografische tradities, trachtte Raupp aan te tonen dat juist de stoffage figuren van het landschap de primaire dragers zijn van specifieke betekenissen. In tegenstelling tot apologeten van de esthetische benadering van het landschap, die in de geringe afmetingen van de wandelaars, herders, boeren, marktlui en allerhande reizigers een indicatie zien van het ontbreken van enigerlei betekenis van gewicht, mat Raupp de stoffage-figuren een exemplarische rol toe bij de uitbeelding van de levenspelgrimage-allegorie. Niet alleen kunnen zij – bijvoorbeeld in de figuur van de wandelaar – de ware levenspelgrim verbeelden, maar ook – zoals in de gedaante van boeren en marktlui – zijn tegenvoeter voorstellen, de mens wiens begeerte uitgaat naar het aardse goed. Niet vanuit de natuur moet de mens, maar vanuit de personificaties van de vrome en de zondige levenswandel moet de omringende natuur geduid worden. Zo dient, afhankelijk van de betekenis van de stoffage, een bos in het ene landschap begrepen te worden als symbool van de wereld en de gevaren die de mens op zijn pelgrimage bedreigen, in het andere landschap als een plek van eenzame afzondering waar de levenspelgrim toevlucht zoekt voor de verleidingen van de bewoonde wereld.<sup>5</sup>

Als vervolg op deze baanbrekende studies hebben ook verscheidene andere auteurs zich gewaagd aan iconografische interpretaties van kleine groepen landschappen en afzonderlijke werken, bovenal van Ruisdael maar ook van Rembrandt.<sup>6</sup> In methodisch opzicht zijn deze interpretaties vergelijkbaar met die van Wiegand en Raupp en ook inhoudelijk komen zij tot soortgelijke resultaten. Één onderzoeker echter – Bruyn, in een bijdrage in de uitvoerige catalogus bij de tentoonstelling over het Nederlandse landschap in de zeventiende-eeuwse schilderkunst in het Rijksmuseum te Amsterdam<sup>7</sup> – is kortgeleden een substantiele stap verder gegaan. Bruyn heeft in de eerste plaats de iconografische analyse toepasselijk verklaard voor in principe de gehele Hollandse landschapschilderkunst van de zeventiende eeuw. Bovendien heeft hij een zoals hij het noemt 'schriftuurlijke lezing' van potentieel elk landschap bepleit en – daarin nog verder gaand dan Raupp – de these gelanceerd dat de *vanitas* symboliek annex levenspelgrimage-allegorie het grondthema bij uitstek is van heel dit genre. Vooral deze laatste claim houdt een confrontatie in met de nog steeds dominerende esthetische benadering van deze schilderkunst, en geeft mij aanleiding in het onderstaande enkele methodologische kanttekeningen te maken.

Een tweede, en misschien belangrijker aanleiding is de controverse, ten dele op polemische toon gevoerd, die zich begint af te tekenen tussen de meer traditionele iconografische analyse-methode van Bruyn *cum suis* en een andere manier van inhoudsduiding van het geschilderde zeventiende-eeuwse Hollandse landschap. Deze tweede methode wordt pas sinds enkele jaren in stelling gebracht en hoewel niet alle auteurs die zich daarvan bedienen haar programmatisch als een zelfstandige methode presenteren, wil ik dat bij deze gelegenheid wel doen onder de noemer *associatieve methode*. In de Amsterdamse catalogus wordt deze methode

in het bijzonder gevolgd door Chong, in verschillende van zijn talrijke catalogus-bijdragen, en door Schama, in een inleidend essay op de catalogus. Hier door Schama en bij andere gelegenheid door Chong expliciet aangeprezen als een alternatief voor de iconografische inhoudsduiding, is deze methode eveneens een korte beschouwing waard.<sup>8</sup>

Omdat het mij hier gaat om interpretatie-methoden die de pretentie hebben van waarde te zijn voor de betekenis-analyse van in principe het hele zeventiende-eeuwse Hollandse landschap-genre, wil ik tevens een kleine beschouwing wijden aan een derde benadering die aanspraak zou kunnen maken op een dergelijke algemene geldigheid. Ook deze benadering is kortgeleden gelanceerd, meer als een visuele receptie-attitude dan als een inhoudelijke interpretatiemethode; in de Amsterdamse catalogus komt zij slechts zijdelings ter sprake.<sup>9</sup> Naar ik tot slot zal bepleiten aan de hand van enkele persoonlijke observaties, zou deze benadering echter wel eens van fundamenteeler belang voor een juist begrip van de betekenis van het zeventiende-eeuwse Hollandse landschap kunnen zijn dan de relatieve stilte rond deze benadering in de Amsterdamse catalogus doet vermoeden.

### De schriftuurlijke lezing van het landschap

Binnen het zeventiende-eeuwse landschap-genre als geheel onderscheidt men globaal twee groepen: het 'Hollandse' landschap in eigenlijke zin, dat deze naam draagt niet alleen vanwege zijn weergave van de contreien in en rond de provincie Holland zoals die er in de zeventiende eeuw moeten hebben uitgezien, maar vooral ook als karakteristiek voor het inheemse, nationaal-eigene van dit type landschap – met alle associaties van dien (zie hieronder). De tweede groep wordt gevormd door het 'italianiserende landschap' – schilderijen die soms in Italië gemaakt werden door Nederlandse schilders die daar een aantal jaren vertoefden om hun kunst te vervolmaken, maar vaker nog in Nederland werden vervaardigd op basis van de impressies die zij van hun bezoek aan den vreemde hadden overgehouden. Beide groepen worden gekenmerkt door een buitengewoon 'realisme' van de voorstelling. Alle interpreteren zijn het erover eens dat dit realisme geënt is op de directe waarneming van het landschap zoals zich dat aan het oog van de zeventiende-eeuwer moet hebben voorgedaan. Allen benadrukken echter ook dat dit realisme in zeker opzicht schijn is, omdat deze schilderijen niet ter plekke naar het direct waargenomene zijn vervaardigd, maar in het atelier zijn gecomponeerd op basis van getekende studies naar de natuur. Dit geldt voor alle composities, of ze nu geïnspireerd zijn op het Italiaanse dan wel op het Nederlandse landschap. Steeds presenteert de voorstelling zich in de gedaante van een (in letterlijke zin) kunst-matige natuurlijkheid waar het imaginaire en soms het fantastische in meerdere of mindere mate doorheen gevlochten is.<sup>10</sup>

In tegenstelling tot de gangbare opinie volgens welke het realisme zelf 'the

message' is, is dit realisme volgens Bruyns opvatting alleen 'the medium' een, zoals hij zegt, *visuele taal* die in dienst staat van een programmatisch allegorisme, dat de *levenspelgrimage* door de vergankelijke aardse wereld als centraal thema heeft. Uitdrukkelijk keert Bruyn zich tegen de vaak geuite mening als zou de voorstelling haar uiterlijk primair danken aan het streven van de schilders om de visuele werkelijkheid af te beelden, waaraan dan eventueel – als een soort 'afterthought' en geheel vrijblijvend – bepaalde allegorische denkbeelden vastgeknoopt zouden kunnen worden door om belering verlegen zijnde beschouwers. Volgens Bruyn is het omgekeerd: de allegorie bepaalt het uiterlijk van het geschilderde landschap voor wat de onderwerps- en motief-keuze betreft, het realisme is alleen de uiterlijke inkleding van deze beeldspraak in natuurlijke beelden. Het belangrijkste argument van Bruyn om zijn these kracht bij te zetten is zijn verwijzing naar het bestaan van een motieven-repertoire dat in de beeldtraditie van het zeventiende-eeuwse landschap zeer verbreid is en gedeeltelijk teruggaat tot de eerste voorbeelden van het landschap-genre uit het begin van de zestiende eeuw. Deze motieven komen niet alleen voor bij Jan van Goyen en Jacob van Ruisdael, wier landschappen voor de tegenwoordige beschouwer het gezicht van het zeventiende-eeuwse Hollandse landschap bepalen, maar ook in de schilderijen van allerlei andere meesters, zoals Rembrandt. Tot deze telkens terugkerende motieven behoren figurale en landschappelijke elementen, die vaak volgens een stramen van antithesen visueel en inhoudelijk in relatie tot elkaar zijn gezet. Wandelaars en reizigers, of zij nu in zeventiende-eeuwse kledij gehuld zijn dan wel bijbelse figuren verbeelden, zoals Jozef en Maria tijdens de vlucht naar Egypte, de Emmausgangers, Tobias en de engel Raphael, en de Barmhartige Samaritaan, hebben hun tegenhangers in jagers, vissers, rovers, zigeuners, kroeglopers en dagesmensen die uitspanningen frequenteren. Dezen exemplifieren de ware levenspelgrim, genen de wereldse zondaar. Bomen, rivieren en ruines verbeelden de vergankelijkheid van het aardse leven, en daar waar een bos, een herberg, een vervallen boerenhut of ander schamel bouwsel het toneel is voor de personificaties van werelds leven, van ijdele genoegens en luiheid, fungeren ook deze landschappelijke motieven zelf als tekenen van de zonde. Daarentegen vormen motieven als een stad op een hoge rotspartij of een veraf gelegen torenspits van een kerk de zinnebeelden van het doel van de levenspelgrimage, het Hemelse Jeruzalem, en bruggen die de reiziger op zijn weg naar deze moeilijk toegankelijke oorden passeert, zijn symbolen voor Christus via wie de weg ten leven leidt.

Nu verbeelden vele landschappen slechts enkele motieven uit dit relatief beperkte repertoire en vertonen vele andere er zelfs in het geheel geen, toch is de veelvuldige herhaling van deze motieven in vele honderden landschappen een indicatie dat er een inhoudelijke structuur achter hun frequente voorkomen schuilt. Bruyns bewijsvoering voor de these dat deze structuur gedragen wordt door de uiteindelijk tot bijbelse bron te herleiden beeldspraak van de levenspelgrimage-allegorie, wordt echter gehandicapt door de omstandigheid dat de beeldtradities in de zestiende-eeuwse Vlaamse landschapskunst, die de baker-

mat vormen voor het door hem in kaart gebrachte motieven-repertoire van zeventiende-eeuwse schilderijen, in iconografisch opzicht nog vrijwel niet zijn onderzocht. Daarbij voegt zich het feit dat de zeventiende-eeuwse prenten en de stichtelijke (emblemata-) literatuur die hij noemt ter staving van de algemene gangbaarheid in de Nederlanden in de zeventiende eeuw van de levenspelgrimage-allegorie en de daaraan inherente landschappelijke beeldspraak, gering in getal zijn – zoals Bruyn trouwens zelf toegeeft. Carel van Mander, de predikant Jodocus van Lodensteyn, de Duitse theoloog Andreas Gryphius (die tussen 1638 en 1643 in Leiden vertoefde) en de dichter Jan Luyken moeten borgen voor de algemene gangbaarheid van deze allegorie. Ter verklaring zegt Bruyn dat het hier in wezen gaat om een metafoor die vooral weerklank heeft gevonden in kringen met een piëtistische geloofshouding, om een *topos* die merendeels via de kanselpreek verspreiding kreeg – reden waarom wij de sporen van deze beeldspraak moeilijk kunnen traceren en niet moeten verwachten aan te treffen in ‘poëtische’ literaire genres die in een hele andere culturele omgeving functioneerden.

Het wezenlijke belang van Bruyns bijdrage aan de huidige discussie over de betekenis en functie van dit genre ligt mijns inziens in het verband dat hij legt tussen een niet aan specifieke denominaties gebonden piëtistische spiritualiteit en de – hypothetische – brede verspreiding van de allegorie van de levenspelgrimage in de Hollandse landschapskunst van de zeventiende eeuw. Natuurlijk gaat het hierbij om een – misschien in de woordkeuze niet altijd even voorzichtig geponeerde – these met een brede, om niet te zeggen categorische claim, maar de onbevooroordeelde lezer zal het duidelijk zijn dat hierin juist ook haar kracht ligt.<sup>11</sup> Ook al is het op voorhand waarschijnlijk dat deze these voor grote groepen landschappen geen geldigheid zal hebben (opvallend is bijvoorbeeld dat geen van Bruyns voorbeelden stamt uit het italianiserende landschap<sup>12</sup>), dan biedt zij toch een uitgangspunt voor verder onderzoek naar de beeldtaal van het genre als zodanig en naar de religieuze belevingswereld waaraan dit genre in elk geval uitdrukking geeft met de landschappen van tenminste één van zijn belangrijkste vertegenwoordigers, Jacob van Ruisdael. Wanneer in verschillende van Ruisdaels landschappen, zoals zijn schilderijen met de *Joodse begraafplaats* in Detroit en Dresden, de vergankelijkheids-gedachte van het aardse leven gestalte krijgt met motieven die ook in vele andere landschappen van zijn tijdgenoten aangetroffen worden, dan moet het om een relatief gangbare beeldtaal gaan met een relatief gangbare boodschap. En wanneer, naar onlangs in een omvangrijke studie door P. Visser nader is aangetoond, het thema-complex van de *vanitas*-gedachte en de levenspelgrimage-allegorie in allerlei kringen van piëtistisch denkenden, dwars door de verschillende denominaties heen, verbreid is geweest,<sup>13</sup> mag Bruyns these voor die landschappen waarvoor men enigerlei band met deze geloofshouding zou kunnen aantonen (ik denk aan hun schilders zowel als aan hun kopers) tot werkhypothese verheven worden.<sup>14</sup>

## De 'associatie-methode'

Sinds enkele jaren doet ook een andere interpretatie-wijze van de betekenis van het zeventiende-eeuwse Hollandse landschap-genre opgeld, die de *associatie-methode* genoemd kan worden. Deze methode is geafficheerd als alternatief voor interpretaties volgens de lijn van De Jongh en Bruyn, welke steunen op parallelle in iconografische tradities van beeldende kunst en literatuur. Het is een 'anti-iconografische' methode, die niet alleen de methoden van het iconografisch onderzoek zelf maar ook de resultaten ervan verafschuwt. Beeldtradities worden beschouwd als ballast en versleten beeldjargon, holle vaten die slechts fungeren als vrije nestelplaatsen voor nieuwe betekenissen. De literaire oriëntatie van traditionele iconografische interpretaties, in het bijzonder de kunsthistorische stoe-lendans rond emblemata-literatuur, wordt gezien als een horig maken van het beeld aan de tekst en als een verkwanseling van de autonomie van de beeldende kunst. Het speuren naar een betekenis 'achter' de uiterlijke verschijningsvorm van het landschap wordt gezien als overinterpreteren, terwijl het verbinden van specifieke, door de beeldtraditie vastgelegde betekenissen aan individuele landschapsmotieven als 'mechanistisch' wordt gediskwalificeerd. Op het iconologisch vlak – dat wil zeggen die dimensie van interpretatie die de betekenis en functie van het kunstwerk binnen het gehele cultureel-maatschappelijke bestel beziet – is elke uitleg die de zedelijke beleving en religieuze stichting poneert als een wezenlijke, door de kunstenaar beoogde functie van een schilderij, in de ogen van kunsthistorici die de nieuwe methode hanteren principieel verdacht. Voor hen is de beeldtaal van het realistische landschap weer primair de weergave van de visuele werkelijkheid zelf, die getuigt van de liefde van de schilder voor het hem omringende landschap en zijn schoonheid. De gedachte dat hij juist in deze fraaie gedaante een boodschap zou hebben verpakt die de zinnelijke genietingen van het aardse leven veroordeelt, de gedachte, met andere woorden, dat vorm en inhoud haaks op elkaar staan, komt hun voor als een schizofrenie die niet deze kunst maar de moderne kunsthistoricus kenmerkt.

Nu treft men deze anti-houding, die wat het landschap betreft tot nog toe uitvoeriger tijdens congressen dan in geschriften is geventileerd, tevens aan in andere takken van het kunsthistorisch bedrijf dat zich met de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw bezighoudt. Deze houding maakt deel uit van de ontevredenheid over het 'paradigma De Jongh', die sinds het verschijnen van S. Alpers' – op zichzelf zeer kritisch ontvangen – *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century* in toenemende mate rondwaart in de geschiedschrijving van deze kunst.<sup>15</sup> De oplossing – het 'nieuwe' paradigma, zo men wil – die de associatie-methode aandraagt voor een beter begrip van de betekenisstructuren van het landschap is daarmee niet los te zien van deze discussie, maar is toch wel geheel geformuleerd met het oog op dit genre. Ik zal haar kort schetsen op basis van een artikel van Haverkamp Begemann en Chong uit 1985, die deze methode voor het eerst programmatisch hanteerden; daarna zal ik kort signale-

ren hoe deze methode is gebruikt in de Amsterdamse catalogus, met name door Chong en Schama.<sup>16</sup>

Haverkamp Begemann en Chong baseren hun methode van betekenisgeving van het zeventiende-eeuwse geschilderde landschap op de overtuiging dat dit genre slechts de zichtbare werkelijkheid beoogt weer te geven. Het is volgens hen een kunst die vervaardigd werd voor een breed publiek dat de schilderijen op de vrije markt kocht. Dit publiek bekeek het geschilderde landschap, dat het werkelijke Nederlandse landschap weergaf zoals men dat om zich heen zag, vanuit zijn ervaring met die alledaagse werkelijkheid. Voor dit publiek droegen 'recognisable landscape elements, when emphasised by artistic interpretation, in the context of the work of art, (...) strong, definable associations'.<sup>17</sup> Deze associaties zijn gebaseerd op hele andere betekenisstructuren dan de literair georiënteerde, op stichting en belering uit zijnde programma's die de traditionele iconografie ons aandraagt. Zij zijn geworteld in de contemporaine geschiedenis en in de politieke en economische actualiteit van alledag. Wat de kunsthistoricus doen moet is een brug slaan tussen de motieven die in het geschilderde landschap centraal staan, en andere contemporaine beeldende en schriftelijke getuigenissen die deze motieven noemen in de context van het leven van alledag. Haverkamp Begemann en Chong zijn ervan overtuigd, dat de motieven die de geschilderde landschappen laten zien voor het brede publiek doordrenkt moeten zijn geweest met allerlei positieve associaties, verankerd als die waren in de historische, politieke en economische realiteit van de Noordelijke Nederlanden in de zeventiende eeuw.

Zo werden veelvuldig de steden en plaatsen waar de vrijheidstrijd tegen de Spanjaarden had gewoed, geschilderd vanwege de 'strong patriotic associations' die hun aanblik de beschouwer gaf. Trots moet in het bijzonder een dominerende factor in de dagelijkse belevingswereld van de Nederlander zijn geweest – reden om motieven die men met deze deugd associeerde in het landschap voor te stellen: 'The pride the Dutch felt in their cities, their economic power, and their newly won independence, helped determine which subjects were particularly suitable for representation in painting'.<sup>18</sup> Zo wordt een *Landschap met de Rijn bij Elten* van Jan van Goyen,<sup>19</sup> dat een blik biedt op het klooster St. Vitus – geruïneerd tijdens de gevechten met de Spanjaarden, maar in herstelde toestand hier voorgesteld – uitgelegd als de belichaming van de volgende associaties: 'The picture thus includes two related themes: the glory of the past, witnessed both by the restored medieval church and by the struggle for Dutch freedom which took place on the spot, and the economic prosperity of the present, represented in the busy shipping scene'.<sup>20</sup> Oorlogsschepen, in zeegezichten van Willem van de Velde de Jongere, associeerde men met hun beschermende rol voor de handelsvloot en de veiligheid die zij garandeerden tegen de schepen van vreemde naties en piraten. Koeien, zoals op de landschappen van Paulus Potter, associeerde men met de Hollandse natie en de welvaart. De bleekvelden, te zien op Jacob van Ruisdaels 'Haarlempjes', associeerde de zeventiende-eeuwse beschouwer met 'popular concepts about Haarlem' en haar bleek-industrie, namelijk het feit dat de stad

‘possessed fresh, almost curative air and water, and brilliant light’<sup>21</sup> In een noot verwijzen de auteurs naar zeventiende eeuwse emblemata waarin het bleken van linnen soms werd uitgelegd als symbool voor de reiniging van de menselijke ziel door God. Zij menen echter dat de beschouwer van Ruisdaels schilderijen misschien een verre herinnering aan deze symboliek kan hebben gehad, maar dat dat zeker niet de ‘primary intention’ van deze schilderijen is geweest. De auteurs concluderen ‘The selection of subjects, the interpretations of artists, and the significance contemporary observers would have attached to these paintings have one trait in common: an affirmation of values, associations, and resonances – sometimes shared, sometimes contradictory – that can be called Dutch’<sup>22</sup>

In vele bijdragen van Chong aan de Amsterdamse catalogus komt men dezelfde soort interpretaties weer tegen, alsmede dezelfde scala van positieve waarden waaruit de thematiek van het zeventiende-eeuwse Hollandse landschap zou hebben bestaan. Ik noem hier slechts één voorbeeld. Chongs interpretatie van Jacob van Ruisdaels bekende *Molen bij Wijk bij Duurstede*<sup>23</sup> Chong laat eerst een aantal van de iconografische interpretaties van dit landschap de revue passeren, die op basis van emblemata-literatuur, preken en stichtelijke tractaten de molen, het zonlicht, de wolken en de molenstenen op de voorgrond uitleggen als symbolen voor de almacht en voorzienigheid van God, de *vanitas* gedachte en andere religieuze denkbeelden met moraliserende implicaties voor de beschouwer. Vervolgens beweert Chong dat het moeilijk te bewijzen is dat ‘these specific interpretations had real currency’ (bij een breed publiek). Weliswaar, zegt hij, was het een literaire *topos* om overal in de natuur verwijzingen naar God te zien, maar juist het feit dat het om een *topos* gaat ‘diminishes rather than increases its relevance here’. Hij gaat voort: ‘The cataloguing of individual religious texts does not elucidate the way most viewers responded [op Ruisdaels landschappen], nor does it measure how common or strong such responses were’. Daartegenover stelt hij, op basis van de dagboek-aantekeningen die de Nederlander Vincent Laurensz van der Vinne op zijn reizen maakte,<sup>24</sup> dat deze landschapschilder bij zijn bezoeken aan allerlei plaatsen wel eens een religieuze gedachte in de zin kwam, maar dat zijn interesse voornamelijk de politieke, historische en sociale bijzonderheden van deze plaatsen gold. Categorisch concludeert Chong dan: ‘Thus, while moralizing and symbolic meanings play a role in the appreciation of landscape, they are subsidiary, indirect associations’. Uitgaande van een contemporaine serie prenten met voorstellingen van verschillende typen molens, en van een prent van een molen die deel uitmaakt van een serie met voorstellingen van inventies die de Antieken onbekend waren, brengt Chong dan de associaties van Ruisdaels voorstelling van een molen op noemers die onder zeventiende-eeuwse beschouwers wel algemeen gangbaar zouden zijn geweest. De molen in zijn landschap zou hen veeleer hebben geboeid als een ‘industrial structure, with its functions and special features’, ‘as an invention essential to the modern age’, als een ‘symbol of Holland, and an acknowledged factor in the economic strength of the country’. De dominerende positie van de molen in het landschap

(die in de esthetische benadering altijd als teken van Ruisdaels 'heroische' landschap-opvatting heeft gegolden) geeft Chong aanleiding tot de slotwoorden 'This heightening of the everyday is common to many Dutch seventeenth-century landscape painters, who selected and represented with expressive force the features of their native land'

Bij de historicus Schama komt men dezelfde soort redeneringen tegen als bij Chong *cum suis* <sup>25</sup> De keuze van een aantal kunstenaars aan het begin van de zeventiende eeuw om van de traditionele sjablonen van de Zuidnederlandse landschapstraditie met haar imaginaire landschaps-voorstellingen af te stappen en de werkelijke landschappelijke omgeving, de 'native habitat' te gaan schilderen, is volgens Schama ingegeven door een groeiend zelfbewustzijn van de nieuwe natie. Dit realistisch landschap propageert 'a pride of place' en de 'modest virtues of the homeland', waarbij ook individuele motieven bijdragen in deze visuele propaganda: zo is de koe het standaard symbool voor 'Hollands Welvaren'. Niet alleen afzonderlijke landschapsmotieven als windmolens, wachttorens, bastions langs rivieren en kerktorens aan de horizon, maar ook de menselijke stoffage van eenvoudige personages – armen, vissersvolk en andere 'misérables' (citaat) – behoren tot dit repertoire van 'recognizable insignia of the patriotic community' ( ), the album of benign visual clichés that we now think of as "characteristically Dutch" <sup>26</sup> Schama is expliciet in de tweeledige, esthetisch-ethische functie die hij aan het realisme als beeldtaal toeschrijft: het is een 'native aesthetic, poetically expressed but normative in its associations' <sup>27</sup> Deze associaties convergeren steeds weer in een 'patriottisme', waarin boer en burger (en 'misérable' naar zijn betoog suggereert) delen krachtens hun gemeenschappelijke geschiedenis, handel, welvaart en 'locality' die de 'peculiar success story of the Netherlands countryside' uitmaken. Zo gaven niet alleen de vele veranderingen in de waterhuishouding (landwinning), landbouw, demografie en topografie die vooral in de eerste helft van de zeventiende eeuw op het platteland plaatsgrepen de contemporaine beschouwer van schilderijen van deze contreien aanleiding tot prangende associaties van zulke aard, <sup>28</sup> maar hielden ook voor generaties de landschapsvoorstellingen van de grenzen van het land, zoals de vissersdorpen langs de kust, de 'idyllic myth of the homeland' hoog.

Vanuit zijn cultuurhistorische uitkijkpost richt Schama zijn blik ook af en toe op de associatieve kwaliteiten van enkele afzonderlijke schilderijen. Eén voorbeeld noem ik, als direct aanknopingspunt voor mijn kritiek op de associatie-methode als geheel. Na de vrede van Munster ontstaat er volgens Schama een nieuwe mentaliteit die ook zijn neerslag krijgt in het geschilderde landschap. Aelbert Cuyp's bekende *Gezicht op Nijmegen* in Indianapolis, dat door Chong wordt geduid als een associatieve evocatie van 'Holland's patriotic past' (met name herinnerend aan de naar de toekomst verwijzende vrijheidsstrijd der Batavieren), <sup>29</sup> is voor Schama een 'romanticized image of the knightly past' waarmee een 'more cultivated generation of patrons' haar 'thirst for the grandiose' en behoefte aan een 'arcadie in de polder' kon verzadigen. <sup>30</sup>

Uit het bovenstaande zal duidelijk zijn, dat deze associatie-methode, haar redeneertrant en gedachtensprongen, alleen al kwestieus is voor wat betreft de interne logica van het betoog, maar dit meer nog is op grond van het totale gebrek aan *dwingende* aanwijzingen voor de juistheid ervan daar waar het om de interpretatie van afzonderlijke schilderij en en details gaat. Ik geef bijvoorbeeld te bedenken dat de door De Vries gesignaleerde veranderingen in de uiterlijke gesteldheid van het platteland in de Noordelijke Nederlanden gedurende de zeventiende eeuw, veroorzaakt door de aanleg van nieuwe stadsversterkingen, nieuwe stadsuitleggingen, de droogleggingen, de uitgebreide turfafgravingen etcetera, – veranderingen waarvan de aanblik het publiek tot gevoelens van trots zou hebben bewogen – in het geschilderde landschap in feite alleen uiterst sporadisch een neerslag hebben gevonden. Welke relevantie heeft dan nog de signalering van deze veranderingen voor de interpretatie van dit schilderkunstig genre? Waar liggen de grenzen van de associatie-methode en haar ‘sweeping statements’? Heerst er niet een volstrekte willekeur in de associaties die men aan het landschap als genre in zijn geheel, maar ook aan afzonderlijke schilderijen verbindt? Op welke gronden zou men *uberhaupt* kunnen beoordelen of bijvoorbeeld Chongs greep uit de geschiedenis bij de interpretatie van Cuyps *Gezicht op Nijmegen* juist(er) is, of zelfs alleen maar adequater dan de uitleg van Schama? En blijken zij beide niet geheel arbitrair, wanneer men bedenkt (en nu blijf ik zelfs binnen de kaders van de patriottisme- en welvaren-thematiek die de protagonisten van deze methode zelf voortdurend signaleren), dat de ‘Hollandse’ economie van Nijmegen en andere steden langs de oostgrens als gevolg van de *Duitse* Dertigjarige Oorlog langdurig stagneerde en deze stad in de tijd dat Cuyp zijn schilderij maakte (circa 1652-54) andere, negatieve associaties met een historisch-economische dimensie bij tijdgenoten heeft kunnen oproepen<sup>31</sup> (Zouden het gouden zonlicht waarin het landschap baadt alsmede de twee ‘Hollands Welvaren’-koeien op de voorgrond, om maar eens iets te noemen, dan ook niet allerlei nostalgische herinneringen aan een verleden gouden tijdperk hebben kunnen oproepen, waaraan de zeventiende-eeuwse wereld juist geen deel meer had?) Hoe is ook de logica vol te houden, en op welke concrete gegevens berust Chongs opvatting, dat de dagboek-aantekeningen van één persoon representatief zijn voor de visie van ‘het’ publiek van niet alleen Ruisdaels landschappen maar zelfs van het landschap in het algemeen<sup>32</sup> –, terwijl een *topos*, die *qualitate qua* een zekere gangbaarheid van een denkbeeld inhoudt, en die in andere vormen van zeventiende-eeuwse literatuur geregeld aan te treffen is (bijvoorbeeld bij Cats), als irrelevant kan worden afgedaan? Op welke logica en concrete bewijslast berust de idee dat allerlei religieuze emblemen niet, maar twee seculiere, zo men wil ‘industriële’ emblemen wel relevant zijn voor de primaire betekenis-associaties die zeventiende-eeuwers in het algemeen hadden bij het zien van een molen in werkelijkheid, in schilderijen, en dus ook in Ruisdaels *Molen bij Wijk bij Duurstede*? Hoe wil men het vermeende primaat van een seculiere levensinstelling van het brede publiek aantonen, die in dit postulaat van een hiërarchie van betekenis-associaties besloten ligt?

Ik krijg de indruk dat de genoemde auteurs hier een cirkel-redenering toepassen, waarvan de begrippen realisme en associatie de scharnierpunten zijn. Aan het realistisch geschilderde landschap verbond de zeventiende-eeuwer dezelfde door seculiere interesses bepaalde associaties als die welke zijn beleving van het werkelijke Hollandse landschap bepaalden, daarom vormt het realisme van de voorstelling zelf voor de moderne kunst- en cultuurhistoricus het bewijs voor de primair seculiere oriëntatie van de associatie van de zeventiende-eeuwse beschouwer.<sup>33</sup> Ook in het gebruik van de term *associatie* ligt een cirkel-redenering besloten. Chong bezigt deze term zowel voor de betekenisgeving door het publiek aan landschapsmotieven – welke op schilderijen dan niet een intrinsieke betekenis ‘hebben’ vanwege specifieke intenties van de schilder, maar ‘krijgen’ door de beschouwer –, als voor ‘meanings’, ‘ideas’ en ‘feelings’ die individuele motieven op schilderijen ‘belichamen’ volgens de intenties van de kunstenaars<sup>34</sup> – en die de beschouwer dus niet vrij laten in de (hierarchy) van zijn associaties. Op deze wijze belichamen de landschapsvoorstellingen de seculiere associaties van het publiek, en kan de hedendaagse historicus deze associaties direct uit het realisme van de voorstelling aflezen. Dit realisme is daarbij tegelijkertijd drager van esthetische en van ethische waarden. Schama is hierin zeer expliciet, maar ook Suttons uitspraak ‘the optimistic naturalism of Dutch landscape’ duidt erop dat deze historici niet opereren met een waarde vrij, zuiver schildertechnisch begrip ‘realisme’, maar met een *esthetisch* realisme begrip, dat normatief wordt geïnterpreteerd. Anders gezegd: de esthetische aantrekkelijkheid van het realisme van de voorstelling wordt als vanzelfsprekend beschouwd als de uitdrukking van een positieve attitude van de zeventiende-eeuwer inzake de nationale identiteit van zijn land en alles wat men daarmee associeert. Lopen de propagandisten van de associatie-methode hier niet het risico (dat zij niet opmerken), dat zij hun eigen, moderne esthetische appreciatie van een schilder kunstig realisme ten onrechte vereenzelvigen met de esthetische appreciatie van de zeventiende-eeuwse kunstenaar van zijn natuurlijke omgeving? En maken zij hun eigen kunstgenot niet tot toetssteen voor positieve associaties rond *Dutchness* die, meer dan in de belevingswereld van ‘de’ zeventiende-eeuwer, hun oorsprong hebben in ons eigen (en ik kan niet nalaten te zeggen vooral Amerikaanse) denken over wat ‘typisch Holland’ is?<sup>35</sup>

Deze vragen behelzen geen pleidooi om de associatie-methode naar de prullemand te verwijzen omdat ze op een esthetische benadering van het landschap berust (of wellicht omdat zij die ze hanteren waarden in het zeventiende eeuwse landschap signaleren die nu niet tot ieders verbeelding spreken). In tegendeel, haar waarde is juist gelegen in het feit dat ze de esthetische dimensie van het beeld als primaire kennisbron voor historisch onderzoek centraal stelt. Maar die esthetische dimensie is geen vanzelfsprekend gegeven, en moet eerst zelf voorwerp van onderzoek zijn. Van een reconstructie van de historische receptiewijzen van het landschap moet een receptie-esthetisch onderzoek van deze beeldbronnen zelf onlosmakelijk deel uitmaken. Dit kan wellicht geschieden met me-

thoden geent op de receptie-esthetische methoden die recentelijk zijn ontwikkeld in de literatuur-geschiedenis. Daar heeft men ook wegen gevonden om, bij afwezigheid van bronnen omtrent de feitelijke receptie van (literaire) kunstwerken die gemaakt zijn voor een publiek dat de kunstenaar niet persoonlijk kent, toch de door hem 'geïntendeerde' receptie, of receptie-wijze te reconstrueren mede op basis van immanente aanwijzingen in de werken zelf.<sup>36</sup> Hier speelt de reconstructie van de 'verwachtingshorizon' van dit publiek ten aanzien van adequate receptie-wijzen behorende bij een specifiek genre een essentiële rol – een verwachtingspatroon dat natuurlijk niet reconstrueerbaar is uitgaande van de werken die tot dit genre behoren alléén. Tegen de achtergrond van zo'n reconstructie kan de scala aan betekenis-associaties die een individueel landschap volgens de intenties van de schilder bij een beschouwer heeft kunnen oproepen, met een grotere mate van controleerbaarheid in kaart gebracht worden dan de huidige associatie-methode dat doet. En misschien kan men daarvoor een aanknopingspunt vinden – ik kom daar aan het slot nog even op terug – in de derde methode tot betekenisontsluiting van de Hollandse landschapsschilderkunst van de zeventiende eeuw die ik hier wil memoreren.

### Het landschap en de omzwervingen van het oog

In 1980 presenteerde Freedberg in een publicatie over zeventiende-eeuwse Hollandse landschapsprenten een wijze van landschapswaarneming die mijns inziens relevant is voor de betekenis-ontsluiting ook van het geschilderde landschap.<sup>37</sup> Aan de ene kant gebruikt Freedberg een aantal van de argumenten die de hierboven aangehaalde auteurs bezigen om het realisme van deze schilderkunst te verklaren, zoals de trots der Nederlanders op hun onlangs onafhankelijk geworden natie, en de vereenzelviging van hun 'native countryside' met het klassieke Arcadie, geïnspireerd op de poetische beschrijvingen van het Hollandse landschap in termen van Horatius', Theocritus' en Vergilius' idyllische schetsen van het landleven, die in dezelfde tijd opgang maakten in de Nederlandse literatuur. Maar aan de andere kant – en meer in het algemeen – brengt hij de betekenis van het geschilderde landschap in verband met een motief dat men in talloze literaire landschapsbeschrijvingen uit deze tijd, behorende tot allerlei genres, kan aantreffen: de *imaginaire wandeling*. Freedberg wijst erop dat de beschrijving van een wandeling door een aangenaam landschap, een stukje herkenbare natuur, vaak het grondmotief vormt waaromheen hele gedichten zijn geconstrueerd, en dat dit motief tot doel heeft de lezer in de geest deelachtig te maken aan de genieting van het beschreven landschapsschoon. Freedberg doet de suggestie dat geschilderde en gegraveerde landschapsvoorstellingen vaak dezelfde functie hebben gehad. Ter onderbouwing van deze hypothese verwijst hij naar twee zeventiende-eeuwse bronnen die deze gedachte expliciet tot uitdrukking brengen. De eerste bestaat uit een opschrift op het titelblad van een serie landschapsprenten met ge-

zichten op verschillende plaatsen in de omgeving van Haarlem, omstreeks 1611 gemaakt door Claes Jansz. Visscher. Het Latijnse tekstgedeelte van het opschrift nodigt de lezer uit zijn oog te laten weiden over de voorgestelde plaatsen, terwijl enkele in het Nederlands gestelde versregels luiden: 'Plaisante Plaetsen hier, meught ghy aenschouwen radt. Liefhebbers die geen tyt en hebt om veer te reysen, Gheleghen buyten de ghenoechelycke Stadt, Haarlem of daer ontrent, koopt sonder lang te peyse'.<sup>38</sup> De tweede bron betreft het gedicht van Vondel 'Op het Kunstboeck van Herman Zachtleven, vermaert schilder en tekenaar', gemaakt in 1660, waarin de dichter verhaalt hoe hij, in de vrede en rust van zijn eigen huis, tegelijkertijd een reis kan maken langs de Rijn en genieten van de kastelen, steden, landgoederen, dorpen, vee, velden, heggen, bronnen en watervallen wanneer hij de bladzijden openslaat van Zachtlevens (of Saftlevens) schetsboek dat hij bezit.<sup>39</sup> Bij wijze van hypothese extrapoleert Freedberg deze weinige, maar sprekende zeventiende-eeuwse uitingen over het reizen of laten zwerven van het oog van de beschouwer door een afbeelding van een landschap naar de *receptie-attitude*, zo zou men kunnen zeggen, van zeventiende-eeuwers ten aanzien van het Hollandse landschap-genre in het algemeen.<sup>40</sup> In deze attitude ziet hij een parallel met de literaire imaginaire wandeling, en hij concludeert daaruit dat het ook bij de imaginaire wandeling in het geschilderde en gegraveerde landschap primair gaat om de esthetische beleving van landschapsschoon zonder meer.

Deze receptie-attitude is ook in de publicaties van de hierboven genoemde auteurs enige keren ter sprake gebracht, maar slechts zijdelings, en alleen vermeld in samenhang met de inhoudelijke recreatieve associaties van het platteland.<sup>41</sup> Ik meen echter dat Freedbergs hypothese, wanneer men haar althans verstaat als betrekking hebbend op een *visuele* receptie-attitude – een 'waarnemingstechniek' in engere zin, die niet gescheiden is, maar wel te onderscheiden is van zuiver inhoudelijke (ook esthetische) interpretaties van het geschilderde landschap – meer aandacht verdient, juist omdat ze indirect, als het ware via de achterdeur, nadere hypothesen ook over die inhoudelijke kwesties mogelijk maakt. Daartoe wil ik tot slot op een verschijnsel wijzen dat wijd en zijd in dit genre te signaleren valt, en waarin men een nadere indicatie voor deze receptie-attitude zou kunnen zien.

Als opmaat nog één maal Schama. Volgens een in de kunsthistorische literatuur gangbaar patroon zet Schama de eerste voorbeelden van de Hollandse realistische schilderkunst uit het einde van de jaren '20 – van onder andere Pieter van Sandvoort, Pieter de Molijn, Salomon van Ruisdael en Jan van Goyen<sup>42</sup> – af tegen de traditie van de Zuidnederlandse, zestiende-eeuwse landschapschilderkunst – met als representant Pieter Bruegel de Oude. Het landschap uit deze oudere traditie bezit een *literaire* inhoud bestaand uit de mythologische of bijbels-religieuze thematiek van de stoffage-figuren, of is ook anderszins conceptueel van oorsprong, bijvoorbeeld wanneer het de cyclische processen in de natuur tot onderwerp heeft. Formeel wordt dit type landschap genkenmerkt door een grote rijkdom aan details die door een individuele, 'locale' kleurgeving afzon-

derlijk herkenbaar zijn Dit type wordt gecontrasteerd met het nieuwe *realistische* landschap, waarin individuele details, voor zover *uberhaupt* nog aanwezig, geheel opgaan in de atmosferische éénheid en 'tonale' kleurgeving van het geheel De *inhoud* van het landschap verliest met het zo goed als geheel verdwijnen van de mythologische en bijbelse stoffage zijn literaire oriëntatie, alsmede zijn grondslag in abstracte concepten als de kringloop van de natuur Terwijl landschappen uit de eerste traditie – men denke ook aan de schilderijen van Gillis van Coninxloo, David Vinckboons, Roelandt Savery en Alexander Keirincx uit de periode 1600-1620<sup>43</sup> – naar Schama's zeggen 'sequently, traveling through the details' gelezen kunnen worden, zijn er in de realistische landschappen geen 'narrative interposes between the beholder and the bald observation of humble matter' – de suggestie wekkend dat deze schilderijen voor een fundamenteel andere wijze van waarnemen geconcipieerd zijn Deze suggestie wordt in de desbetreffende literatuur vaker gedaan, waarbij de onoverzichtelijkheid van de landschapsvoorstelling uit de zestiende-eeuwse Zuidnederlandse traditie wordt geplaatst tegenover de overzichtelijkheid van de landschapsvoorstelling in de Hollandse zeventiende-eeuwse kunst De achterliggende gedachte is dat de grote verscheidenheid, de grote hoeveelheid en de vaak geringe afmetingen van de details in het zestiende-eeuwse landschap (menselijke figuurtjes, identificeerbare bloemen en planten en dieren, maar ook afzonderlijk herkenbare landschapsmotieven als bergen, rivieren, steden, gebouwen etcetera) deze details relatief moeilijk toegankelijk maken voor een afzonderlijke waarneming, althans bij eerste oogopslag Deze omstandigheid dwingt, gezien het fysiek van het oog, de beschouwer tot een succesieve waarneming van al deze details en dus tot een kijk-proces van een zekere duur De ruimtelijke overzichtelijkheid van de realistische landschapsvoorstelling daarentegen maakt de voorstelling toegankelijk voor een momentele waarneming van de voorstelling als geheel In dit geheel – of beter in de waarneming van het geheel – lost de individualiteit der anecdotische details als het ware op, voor zover deze *uberhaupt* nog aanwezig zijn <sup>44</sup> De premisse die aan deze gedachtengang ten grondslag ligt, luidt dat de formele eenheid van de zeventiende-eeuwse landschapsvoorstelling in ruimtelijke zin, alsmede de 'inhoudelijke' samenhang der landschapsmotieven (als gezamenlijke afbeelding van de zichtbare werkelijkheid) *noodzakelijkerwijze* dwingt tot een holistische waarneming van de voorstelling waarbinnen het individuele detail niet meer als zodanig in het oog valt Wanneer men deze premisse echter laat varen en de mogelijkheid open houdt dat het anecdotische detail, daar waar het nog afzonderlijk waarneembaar is, bedoeld is geweest om inderdaad als zodanig waargenomen te worden, dan kan men tot een heel anders gearde 'lezing' van het zeventiende-eeuwse landschap komen, die – althans voor wat betreft de waarneming van het anecdotische detail – niet fundamenteel verschillend is van de receptie-wijze waarvoor zestiende-eeuwse landschappen zijn geconcipieerd

Wanneer men dan let op de formele presentatie van het anecdotische en het niet-anecdotische element in de voorstelling als geheel, valt er in vele land-

schappen een paradoxaal verschijnsel te constateren. Enerzijds zijn individuele figuurlijke en landschappelijke details die in anecdotisch opzicht enige waarde hebben, ook al is het slechts van uiterst beperkte draagwijdte (een hek, een kerktoeren, een wandelaar, een kar), stelselmatig op een dusdanige wijze voorgesteld dat zij niet onmiddellijk in het oog vallen, en vaak zelfs moeilijk zichtbaar zijn – en ook blijven bij nadere bestudering ervan. Deze motieven zijn steeds slecht of matig belicht, aan de randen van de compositie of diep op de achtergrond geplaatst en vaak alleen ten dele zichtbaar door afsnijdingen, overlappingen en onscherpe contouren. Het in visueel opzicht relatief moeilijk toegankelijke van deze motieven ligt daarmee in het verlengde van de visuele ontoegankelijkheid van individuele details in zestiende-eeuwse landschappen. Anderzijds vertonen dezelfde schilderijen steeds het verschijnsel dat landschapsonderdelen en motieven waarvan zelfs de individuele gedaante niet of nauwelijks benoembaar (of nauwkeurig aanwijsbaar) is, en waaraan zich generlei specifiek anecdotisch gehalte laat aflezen (gras, de rand van een weg, een silhouet van bomen), door belichting en plaatsing in de compositie en dergelijke juist sterk in het oog vallen. Anders gezegd: de details die het hoogste potentieel aan informatieve waarde hebben of zouden kunnen hebben voor een oog dat zich primair door een interesse voor anecdotische details laat leiden, zijn stelselmatig voorgesteld op een manier die die informatie niet met volstrekte duidelijkheid en zekerheid laat aflezen – ook niet bij nadere beschouwing. Omgekeerd zijn de onderdelen van het landschap die in anecdotisch opzicht geen specifieke informatie bieden, voorgesteld op een wijze die aan visuele duidelijkheid omtrent hun (non-)informatieve waarde al op het eerste gezicht niets te wensen over laat. Dit paradoxaal verschijnsel wil ik nog iets nader toelichten aan de hand van een drietal concrete voorbeelden, geïllustreerd in de Amsterdamse catalogus.

Het centrale motief in Salomon van Ruisdaels *Duynlandschap* in Wenen (1631),<sup>45</sup> bestaat uit een geopend hek dat onderdeel is van een bouwvallige, met planken doorschoten aarden wal, die een niet nader te definiëren stuk vlakke grond aan de voet van een duin afgrenst van een ander vlak en onbegroeid terrein. Het hek zelf, twee naburige boompjes en een wat vorm betreft niet nader te identificeren strook grond lichten fel op in een enkele baan zonlicht, terwijl de omliggende grondpartijen in schaduwen zijn gehuld. Tegen het donkerbruin van de aardwal, die het zicht op de precieze constellatie van het daarachter liggende landschap voor de beschouwer grotendeels verhindert, tekenen zich de donkere gestalten af van een viertal figuren, twee mannen en twee vrouwen. Van beide laatsten is er één gezeten op de grond, een mand met moeilijk te identificeren inhoud (marktwaar?) naast zich, men ziet haar voorovergebogen gestalte half op de rug. Achter haar – alleen het bovenlichaam zichtbaar voor de beschouwer – staat een boerenvrouw met een mand aan de arm, even roerloos als haar metgezel. Een paar passen verderop staan twee mannen – boeren wellicht –, de één is met zijn gezicht, waarvan de trekken niet nader zijn aangeduid, naar de beschouwer toegewend, de ander met zijn rug. De eerstgenoemde leunt op een stok

en heeft een grote plunjezak bij zich. Vlak voor de oplichtende opening in de aardwal, naast het geopende hek, is het donkere silhouet van een zittende figuur te ontwaren, die net niet wordt getroffen door het zonnelicht. Wel in het volle schijnsel staat een gestalte even verderop; nu is echter alleen zijn hoofd en een gedeelte van zijn schouder zichtbaar, de rest van zijn lichaam wordt aan het zicht onttrokken door de aardwal. In de achtergrond zijn aan de rechterzijde van het landschap – achter het donkere silhouet van een tweede schamel hek – met grote moeite nog een paar weidende dieren (koeien ?) te bespeuren, aan de andere kant één of twee figuurtjes op de top van het duin. Met deze summier details is, ondanks de visuele blokkade van de aardwal en andere donkere schaduwpartijen en toch nog een suggestie van uitgestrekte verten bereikt. Deels belicht, tot slot, is nog een eenzame knoestige boom ter linkerzijde van het landschap; hoewel zijn structuur goed herkenbaar is en zijn loof vrij afsteekt tegen de wolkenlucht, kan zijn soort – een eik misschien? – niet met zekerheid vastgesteld worden. Conclusie: al wat een vertellend aspect in zich draagt is verdoezeld weergegeven, terwijl het non-descripte en amorfe juist baadt in licht.<sup>46</sup>

Een *Winterlandschap* (circa 1647-52) van de schilder Jan Asselijn die mede tot de vertegenwoordigers van het italianiserende landschap wordt gerekend,<sup>47</sup> toont een weids gezicht op een deels bevroren en besneeuwde rivier die zich van voor- naar achtergrond uitstrekt langs de bastions en uitgestrekte muren van een zwaar versterkte stad. Vanuit de verten trekken zwaarbepakte reizigers vergezeld van lastezels en sleden in kleine groepjes over de ijsvlakte in de richting van de beschouwer. Verschillende tekenen wijzen op het naderende einde van de winter. Stukken ijs, vastgevroren aan palen en de oevers van de rivier, duiden erop dat de rivier tot twee maal toe geheel dicht gevrozen is geweest; afkalvende ijsschotsen drijven nu met de stroom mee - een teken van de ingezette dooi. Voetsporen van mensen, resten hooi en uitwerpselen van dieren die her en der verspreid over het nog bevroren gedeelte van de rivier zijn te zien, vertellen het verhaal van reizigers die reeds eerder langsgetrokken zijn. De uitbeelding van twee groepjes trekkers, midden op het ijs, bevat enkele kleine details die de onopvallend weergegeven pointes voor een juist begrip van de voorstelling vormen. Pal op de voorgrond, in donkere tinten geschilderd tegen de achtergrond van een lege plek op het ijs die even oplicht door een enkele zonnestraal, is een groep bestaande uit drie mannen, twee pakezels en twee koeien te zien. Deze groep is zo compact weergegeven dat men de afzonderlijke gedaanten der figuren ondanks hun nabijheid nauwelijks kan ontwaren. Een der mannen is in een grote zwarte cape gehuld en staat met de rug naar de beschouwer toe, waardoor een goed zicht op het gebeuren dat zich hier voltrekt, wordt versperd. Juist nog is de kop van een koe zichtbaar die met gesloten ogen op het ijs ligt. De exacte toedracht van het gebeuren is alleen indirect op te maken uit een klein detail dat zichtbaar is in een tweede groep reizigers, meer op de achtergrond, die deze plek nadert. Net uitstekend boven de rand van een mand die hangt over de rug van de begeleidende lastezel zijn, even aangestipt door het schijnsel van de doorgebroken zon, de kop-

jes van een paar lammeren te zien, waarmee de reizigers onderweg zijn. Dit minuscule detail doet vermoeden dat de neergevallen koe op de voorgrond ook nog slechts een jong dier is, dat de lange tocht door het winterlandschap te veel geworden is en de naderende lente niet zal halen. Wat ook de associatieve of symbolische dimensie van dit beeldverhaal verder nog moge zijn, duidelijk is in elk geval dat het binnen de weidsheid van het landschap juist de onooglijke details, de sporen van verleden gebeurtenissen, de moeilijke zichtbare tekenen van een actueel drama en de indirecte tekenen van de wisseling der seizoenen zijn die door het speurend oog van de beschouwer tot een vertellende samenhang met een specifieke strekking bijeengelezen moeten worden. Niet alleen is het succesieve karakter van deze beeldlezing evident, die de versluiting der significante vertel-motieven met zich meebrengt, maar ook het belang hierbij van landschapsmotieven – een lichtschijnsel op een muur, een vuur in de verte, etcetera – die al kijkend (ten onrechte misschien) als niet-significant worden beoordeeld, maar wel formeel, door de belichting bijvoorbeeld, een zekere nadruk krijgen. 'Betekenisloze' nadruk en betekenisvolle onnadrukkelijkheid gaan dus hand in hand.<sup>48</sup>

Dit fenomeen kan, tot slot, nog eens kort geïllustreerd worden aan de hand van een landschap van Cornelis Vroom, de leermeester van Jacob van Ruisdael, daterend van omstreeks 1638.<sup>49</sup> Vrooms *Rivierlandschap* geeft, vanaf een in donkere schaduwen gehulde heuvel op de voorgrond, een blik op een wijde zon overgoten riviermonding die zich in de verre achtergrond uitstrekt over de hele breedte van de voorstelling. Het zicht daarop wordt gedeeltelijk onttrokken door een aantal bomen op het middenplan waarvan de silhouetten tot in de kleinste details (afzonderlijke blaadjes) scherp afsteken tegen de avondlucht. De contouren der stammen scheppen verschillende afzonderlijke doorkijkjes naar het water op de achtergrond waar op verscheidene plaatsen kleine schepen zijn te ontwaren. Achter op het middenplan, al dicht bij de rivier, zijn de zeer kleine, half afgesneden gestalten van twee figuren te bespeuren die zich in de richting van de beschouwer lijken te bewegen – mannen met stokken (of iets dergelijks) in de hand, jagers wellicht. Dit althans doet een klein detail vermoeden dat in het donker van de voorgrond juist nog is te ontwaren – een hond die rondsnuffelt in het struikgewas – blijkbaar iets op het spoor. Terwijl het zacht beschenen rivierlandschap met zijn doorkijkjes en de kalligrafische patronen van de bomen daarvoor een verhaal-loze schoonheid op afstand scheppen, verlangt de summier aangeduide jacht tevens een interpretatieve, involverende opmerkzaamheid van de beschouwer voor de verhulde vertelling in het duister van de voorgrond – als ware hij de prooi der jagers.

Wij kunnen concluderen dat het in de aangehaalde voorbeelden, die men met vele andere zou kunnen aanvullen, steeds gaat om de versluitte vormgeving van vertellende en de open etalering van niet-vertellende landschapsmotieven. Dit vormt een paradoxaal verschijnsel dat echter een innerlijke consistentie heeft vanuit de veronderstelling dat het het oogmerk der schilders is geweest, met hun landschappen een discontinue beeldvertelling te scheppen ten behoeve van een

successieve lezing van de voorstelling.<sup>50</sup> Deze beeldvertelling is, wanneer ik het juist zie, in de geschilderde voorstelling slechts *in nuce* aanwezig, om pas tot een samenhangende vertelling te worden gesmeed in de geest van de beschouwer tijdens zijn visuele omzwervingen door het landschap. Juist de spanning tussen de in visueel opzicht moeilijke toegankelijkheid van het verhalende element en het direct zichtbare van het niet-verhalende kan voor de beschouwer een stimulans zijn geweest, zich met het oog interpreterenderwijs een weg te zoeken door het landschap.

In een bepaald opzicht bestaat er een parallel met wat De Jongh als een kenmerk van vele contemporaine genre-schilderijen heeft gesignaleerd.<sup>51</sup> De Jongh beschouwt de versluiering, de vermommings en de dubbelzinnigheid, alsmede de polyinterpretabiliteit van de voorstelling die hiervan het gevolg is, als een essentieel kenmerk van deze schilderijen, uiting van dezelfde voorliefde voor het geestelijke en beeld-raadsel dat uit de contemporaine emblemeta-literatuur spreekt. Hij verwijst hierbij naar de voorrede in Jacob Cats' *Spiegel Vanden Ouden ende Nieuwen Tijd* ('s-Gravenhage 1632), waar de dichter, al sprekend over spreekwoorden en gezegden, zijn instemming betuigt met het principe van de versluiering:

'Datse door een aengename duysterheyt sonderlinge bevalligh zijn, en wat anders inden schijn, wat anders nae de waerheyt in sich hebben, waer van de leser naederhant het rechte wit en oogmerck komende te treffen, placht in sijn gemoet een sonderling vernoeegen t'ontfangen, *niet ongelijck den genen die onder de dichte bladeren eenen schoonen tros druyven, nae lange soeken, eyntelick komt te ontdekken. De bevindinge leert ons dat veel dingen beter aert hebben alse niet ten volle gesien, maar eeniger maten bewimpelt en over schaduwet ons voor komen* ( )'<sup>52</sup>

Het zeventiende-eeuwse Hollandse landschap zou wel eens uitdrukking van dezelfde voorliefde voor *bewimpeling* kunnen zijn. Daarmee bedoel ik uitdrukkelijk *niet* de verhulling van 'symbolische' boodschappen, maar de zuiver optische versluiering van het anecdotische element in de voorstelling. Maar net zo min als deze versluiering los gezien moet worden van de nadrukkelijke etalering van het niet-verhalende element, moet men de receptie waarvoor deze landschappen geconcipieerd lijken te zijn, vernauwen tot uitsluitend een onthullen of ontdekken van het versluiserde. Deze onthulling is slechts onderdeel van een kijk- en interpretatie proces dat ook de waarneming van het niet-verhalende omvat. Alleen de waarneming die door de paradoxale formele presentatie van *beide* componenten (in letterlijk en figuurlijk opzicht) heen ziet, kan – in 'receptie-technische' zin – als een *visuele* reis door het landschap gekarakteriseerd worden.

Zo geïnterpreteerd bevatten de beschreven landschappen indirecte aanwijzingen voor een receptie attitude zoals omschreven door Freedberg. Dientengevolge kan men zijn hypothese een formulering geven waarin dit inzicht is verdisconteerd. De schilders van het zeventiende-eeuwse Hollandse landschap lijken hun schilderijen welbewust voor een receptie-attitude van een visuele en inter-

pretatieve reis door de voorstellingswereld te hebben ingericht, en hun landschappen daartoe te hebben samengesteld volgens een principe van versluiting van het anecdotische gegeven en ostentatieve presentatie van het niet-anecdotische element. Mij dunkt dat deze *receptie-technische* hypothese minstens even waardevol kan zijn voor de inhoudsduiding van het zeventiende-eeuwse Hollandse landschap als de meer inhoudelijke benaderingen van Raupp en Bruyn, en Chong *cum suis*. Maar ook de combinatie van deze 'receptie-technische' benadering met specifiek op de inhoud van de voorstelling gerichte methoden, in het bijzonder die van beide eerstgenoemde onderzoekers, zou een vruchtbaar uitgangspunt voor nader onderzoek kunnen blijken.

Universiteit van Amsterdam  
Kunsthistorisch Instituut

R.L. Falkenburg

#### NOTFN

- 1 E de Jongh, 'Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw', in cat tent *Rembrandt en zijn tijd*, Brussel, (Paleis voor Schone Kunsten) 1971, p 150
- 2 Zelfs kunsthistorici als De Jongh, die expliciet een verband leggen tussen deze landschaps conceptie en een negentiende eeuwse kunst opvatting, natuurbeleving en landschapsesthetiek, houden geen rekening met de mogelijkheid (zelfs niet met een zekere mate) van een projectie van negentiende eeuwse denkbeelden in zeventiende eeuwse en zestiende eeuwse landschappen – verg b v J Muller Hofstede, 'Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft Asthetischer Landschafts begriff und Stoische Weltbetrachtung', in O G von Simson en H Mielke (eds), *Pieter Brugel und seine Welt*, Berlin 1979, pp 73-142 Dat ook ik de esthetiek een centrale plaats toebedeel in de 'betekenis' en de ervaring van de zeventiende eeuwse Hollandse landschapskunst zal uit het onderstaande blijken Maar ik keer mij tegen de vanzelfsprekendheid waarmee moderne opvattingen van kunstgenot en landschapsesthetiek worden geïdentificeerd met de zeventiende eeuwse esthetische beleving van kunst en natuur
- 3 W Wiegand, *Ruisdael studien Ein Versuch zur Ikonologie der Landschaftsmalerei*, (diss ) Hamburg 1971
- 4 H J Raupp, 'Zur Bedeutung von Thema und Symbol für die holländische Landschaftsmalerei des 17 Jahrhunderts', in *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden Württemberg*, 17 (1980), pp 85-110
- 5 Zie voor de oorsprong van deze thema's in het vroeg zestiende eeuwse landschap R L Falkenburg, *Joachim Patinir het landschap a's beeld van de levenspilgrimage*, (diss Amsterdam) Nijmegen 1985
- 6 Zie R H Fuchs, 'Over het landschap Een verslag naar aanleiding van Jacob van Ruisdael, "Het Korenveld"', in *Tijdschrift voor geschiedenis*, 86 (1973), pp 281-292, Y Kuznetsov, 'Sur le symbolisme dans les paysages de Jacob van Ruisdael', in *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 14 (1973), pp 31-41, H Kauffmann, 'Jacob van Ruisdael "Die Muhle von Wijk bei Duurstede"', in *Festschrift für Otto von Simson zum 65 Geburtstag*, Frankfurt a/M Berlin Wien 1977, pp 379-397, E J Walford, *Jacob van Ruisdael and the Perception of Landscape*, (diss ) Cambridge 1981, A Ziemba, 'Rembrandts Landschaft als Sinnbild Versuch einer ikonologischen Deutung', in *Artibus et Historiae*, 15 (1987), pp 109-134
- 7 J Bruyn, 'Toward a Scriptural Reading of Seventeenth Century Dutch Landscape Paintings', in P C Sutton e a, *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting*, Amsterdam (Rijksmuseum), Boston (Museum of Fine Arts), Philadelphia (Museum of Art) 1987 88, pp 84-103 xv + 563 pp ISBN 0878462821 M Schapellhouman, P Schatborn, *Land en water* Hollandse tekeningen uit

- de 17e eeuw in het Rijksprentenkabinet Waanders, Zwolle 1987 xiii + 100 pp ISBN 9066300930
- 8 S Schama, 'Dutch Landscapes Culture as Foreground', in Sutton 1987 88 (n 7), pp 64-83, voor Chong zie hieronder, alsmede E Haverkamp Begemann & A Chong, 'Dutch landscape painting and its associations', in H R Hoetink (ed), *The Royal Picture Gallery Mauritshuis*, Amsterdam 1985, pp 56-67
  - 9 D Freedberg, *Dutch Landscape Prints of the Seventeenth Century*, London 1980, 1 h b pp 9-20
  - 10 Zie *ibid*, pp 10-11, voor een discussie van de zeventiende eeuwse termen 'naer het leven' en 'uyt den gheest' die in dit verband vaak worden aangehaald
  - 11 Van een dergelijke onbevooroordeelde reactie getuigt niet de recensie van Bruyns artikel door Chr Brown in *Simulacrum*, 18 (1988), pp 76-81 Brown valt Bruyn in het bijzonder aan op diens – ook elders geventileerde – grondopvatting dat de beeldtaal waarvan de Nederlandse zeventiende eeuwse schilderkunst zich bedient en de belerende functie die zij nastreeft, geworteld is in beeldtradities die terugreiken tot de late middeleeuwen en daarmee een getuigenis is van het doorwerken van een laatmiddeleeuwse spiritualiteit (met name de *Devotio Moderna*) in de denkwereld van de zeventiende eeuw (verg J Bruyn, 'Het probleem van het realisme in de zeventiende eeuwse Hollandse kunst van Huizinga tot heden', in *Theoretische geschiedenis*, 13 (1986), pp 209-218, en idem, 'Mittelalterliche "doctrina exemplaris" und Allegorie als Komponente des sog Genrebildes', in *Holländische Genremalerei im 17 Jahrhundert Symposium Berlin 1984* (Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz, Sonderband 4), Berlin 1987, pp 33-59) Browns bezwering – 'it needs to be said again and again' – dat het in de Hollandse landschapskunst van de zeventiende eeuw gaat om een geheel op de visuele werkelijkheid gerichte 'new, secular art', die weliswaar motieven uit oudere beeldtradities verwerkt, maar de laatmiddeleeuwse 'tired' symboliek en het bijbehoren de religieuze denken grotendeels aflegt, ben ik geneigd af te doen als onwetenschappelijk gedram. Let wel, misschien heeft Brown wel gelijk, maar dergelijke uitspraken behoeven een uitgebreide argumentatie. Het is mij een raadsel, op basis waarvan aanhangers van de esthetische benadering van het landschap zoals Brown menen zich aprioristische preken te kunnen permitteren die op geen enkele bewijslast steunen, terwijl zij tegelijkertijd iconografisch georiënteerde interpreten, zolang dezen geen 'substantial supporting evidence' leveren, zelfs het recht ontzeggen 'any such assumptions [zoals die van Bruyn] about the artists' intentions' te ventileren. Brown bezigt hier tendentieuze retoriek en propagandataal die niet thuis hoort in een wetenschappelijk veroog, zelfs niet in een recensie.
  - 12 Hier zijn toch misschien eerder de poëtische conventies van de contemporaine arcadische literatuur bepalend voor de betekenis van de voorstelling dan bijbelse beeldspraak.
  - 13 Zie P Visser, *Broeders in de geest De doopsgezinde bijdragen van Dierick en Jan Philipsz Schabaelje tot de Nederlandse sitchtelijke literatuur in de zeventiende eeuw*, 2 dln, (diss Amsterdam), Deventer 1988, 1 h b pp 273-370, pp 453-457
  - 14 Opmerkelijk in dit verband zijn de uitkomsten van een statistisch onderzoek van zeventiende eeuwse boedelinventarissen met betrekking tot de verspreiding van geschilderde landschappen onder verschillende lagen van de bevolking – zie A Chong, 'The Market for Landscape Painting in Seventeenth Century Holland', in P C Sutton 1987 88 (n 7), pp 104-120 Volgens Chong werd het landschap grotendeels geschilderd voor de vrije markt, was het in verhouding tot andere vormen van schilderkunst een goedkoop genre en was het vooral populair onder mensen met een bescheiden beurs. Protestantenv bezaten twee maal zo veel landschappen als katholieken. Hebben wij hier een statistisch gegeven dat zou kunnen wijzen in de richting van Bruyns en Vissers veronderstelling aangaande de pietistische geloofshouding van het publiek waarvoor landschappen werden geschilderd? Terwijl contact met pictuistisch denkenden voor een aantal schilders – katholieken natuurlijk niet uitgezonderd – wellicht aangetoond zou kunnen worden, ligt dit natuurlijk voor het koperspubliek nog veel moeilijker. Toch zou het hiervoor lonen zeventiende eeuwse inventarissen niet zover op het kerkelijke lidmaatschap van bezitters van geschilderde landschappen te onderzoeken (zoals door Montias is gedaan – zie Chong, *ibid*, noot 39), als wel op mogelijke sporen van een pictuistische inslag van deze personen (bv via hun boekenbezit).
  - 15 Verg de in noot 11 en 8 vermelde publicaties van Brown, Schama, Haverkamp Begemann &

Chong met b v E J Sluijter, 'Belering en verhulling? Enkele 17de-eeuwse teksten over de schil-derkunst en de iconologische benadering van Noordnederlandse schilderijen uit deze periode', in *De zeventiende eeuw*, 4-2 (1988), pp 3-28 De hele discussie is een schoolvoorbeeld van het met crises gepaard gaande proces van 'paradigma-wisseling' zoals dat beschreven is door Th S Kuhn, *The Structure of Scientific Revolution*, Chicago 1962

- 16 Zie noot 8
- 17 Haverkamp Begemann & Chong 1985 (n 8), noot 3
- 18 *Ibid*, p 57
- 19 Den Haag, Mauritshuis, inv nr 838
- 20 Haverkamp Begemann en Chong 1985 (n 8)
- 21 *Ibid*, pp 63 en 61
- 22 *Ibid*, p 65
- 23 Rijksmuseum, Amsterdam, inv nr C 211, Sutton 1987-88 (n 7), cat nr 88 Zie voor Chongs associatie-interpretaties verder de cat nrs 4, 15, 21, 22, 62, 83, 113 Ook Sutton bedient zich herhaaldelijk van deze manier van uitleg – zie de cat nrs 12 (hier is het woord 'associations' gebruikt in de betekenis van 'meanings'), 29, 37, en 103 (verg ook 45), en zie ook zijn introductie in *ibid*, pp 24 ('naturalism was an eminently topical manner for the people of a young country impassioned by pride of place and a desire for self esteem'), 46, 48, 51, 56 ('the optimistic naturalism of Dutch landscape') en 57 Soms ventileert Sutton ook interpretaties van de betekenis van landschapsdetails die gebaseerd zijn op de traditionele iconografische benadering Maar in de meeste catalogus teksten wordt geheel voorbijgegaan aan vragen van betekenis(associaties) In de introductie op de catalogus van de tent *Dutch Landscape The early years, Haarlem and Amsterdam 1590-1650*, London (National Gallery) 1986, pp 26-30, blijkt Brown ook een aanhanger van de 'associatie-methode', en noemt als belangrijkste thema's van de associaties die het landschap op riep de nostalgie van de stadsbevolking voor het landleven, uitstapjes op het platteland, een 'intense local and national pride' en de 'economic importance of the countryside'
- 24 B Sliggers (ed), Vincent Laurensz van der Vinne, *Dagelyckse aentekeninge van Vincent Laurensz van der Vinne*, Haarlem 1979
- 25 Zie noot 8
- 26 *Ibid*, p 72
- 27 *Ibid*, p 71
- 28 Schama steunt hier op de studie van J de Vries, *The Dutch Rural Economy of the Golden Age*, New Haven 1974 De Vries zelf, in een bijdrage aan de cat van de tent *Dutch Landscape* 1986 (n 23), 'The Dutch Rural Economy and The Landscape 1590-1650', pp 79-86, heeft gesuggereerd dat de economische veranderingen het aanzicht van het land door de nieuwe stadsversterkingen, wind molens, kanalen, turfafgravingen en boerderijen hebben veranderd, en dat dit veranderde aanzicht de zeventiende eeuwse beschouwer van (geschilderde) landschappen moet zijn opgevallen als een teken van een 'new, dynamic society'
- 29 Indianapolis Museum of Art, inv nr 43 107, Sutton 1987-88 (n 7), cat nr 22
- 30 *Ibid* (Schama), p 80
- 31 Zie J de Vries 1986 (n 28), p 85
- 32 Verg Haverkamp Begemann & Chong 1985 (n 8), pp 56-57
- 33 Hoe arbitrair de koppeling van schilderkunstig realisme en seculiere levenshouding is, blijkt wel uit het feit dat M de Klijn, *De invloed van het Calvinisme op de Noord Nederlandse landschap schilderkunst, 1570-1630*, Apeldoorn 1982 – op even onbewezen gronden – dit realisme juist in verband bracht met een calvinistische geloofsovertuiging
- 34 Zie, naast de citaten in de tekst hierboven, b v Sutton 1987-88 (n 7), p 295 'The combination of commercial and patriotic associations in [niet of] the cow' in zeventiende eeuwse voorstellingen van dit dier, waardoor een schilderij als Paulus Potters *Stier* (Den Haag, Mauritshuis, inv nr 136) 'embodies [mijn nadruk] seventeenth-century social and economic ideas as well as patriotic feelings'
- 35 Het zal duidelijk zijn dat er sterke parallellen zijn tussen Schama's benadering van het landschap

in de Amsterdamse catalogus en de betckenis associaties rond het typisch Hollandse die hij hier ontvouwt, en zijn benadering van de schilderkunst als bron voor de mentale attitudes van de Nederlanders in de zeventiende eeuw in *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, London 1987. De kritieken op dit boek kunnen ook gelezen worden als betrekking hebbend op zijn interpretatie van de landschapskunst die hier ter discussie staat. Schama zelf – in Sutton 1987 88 (n 7), noot 34 – ziet in zijn analyse van de relatie tussen 'landscape and culture' een analogie met de interpretaties van de 'social implications of English landscape painting', door J. Barrell in diens *The dark side of the landscape: the rural poor in English painting, 1730-1840* Cambridge 1980. In dat geval heeft Schama Barrell niet goed begrepen. Barrell toont namelijk aan dat het positieve beeld van de beschicden, opgewekte, hard werkende boer en van de sociale harmonie op het platteland in de Engelse landschapschilderkunst juist haaks staat op het werkelijke leven van armoede en ontwrichting op het land in de achttiende eeuw, en laat zien dat de esthetiek van de landschapsvoorstelling deze werkelijkheid hielp verbergen. Schama daar tegen bespeurt in de esthetiek van het Hollandse zeventiende eeuwse landschap een etalering van een werkelijk – ook onder de 'miserables' – bestaande 'pride of place' etcetera. Terwijl Barrell redeneert dat het Engelse achttiende eeuwse landschap een werkelijkheid weergeeft zoals schilders en beschouwers die graag zagen – maar die niet zo bestond –, is Schama's redenering dat het Hollandse zeventiende eeuwse landschap een werkelijkheid afbeeldt zoals men die graag zag – en die ook werkelijk zo existeerde. De overeenkomst met de genoemde auteurs als Chong etcetera zoals ik die hierboven heb geschetst, acht ik van wezenlijker belang voor een goed begrip van Schama's associatieve benadering van het zeventiende eeuwse landschap dan zijn eigen verwijzing naar Barrell's studie.

- 36 Zie b.v. H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a/M 1970, W. Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1972, en – voor een overzicht – H. Link, *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart 1976. Zie voor pogingen om deze methoden ook voor de kunstgeschiedenis vruchtbaar te maken W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, en idem (ed.) *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985.

37 Zie noot 9.

- 38 Freedberg behandelt deze prenten op pp. 30-31, verg. voor een afb. van het titelblad I. de Groot, *Landscape. Lichings by the Dutch masters of the seventeenth century* Maarssen 1979, cat. nr. 23. Het Latijnse opschrift luidt:

Villarum varias facies, variosque viarum  
Cernere qui gaudes anfractus, undique amoenos  
His avidos planis oculos, age, pasce tabellis,  
Sylvosa Harlemi tibi quas vicinia praebet

- 39 Zie voor een moderne tekst uitgave van dit gedicht *Vondel, volledige dichtwerken en oorspronkelijk proza. Verzorgd door Albert Verwey* (Opnieuw uitgegeven door M. B. Smits Veldt en M. Spies), Amsterdam 1986, p. 947.

- 40 Er is een duidelijke parallel tussen deze hypothetische manier van waarneming van de zeventiende eeuwse landschapsvoorstelling en de imaginaire wandelingen in geschilderde landschappen die Diderot omstreeks het midden van de achttiende eeuw beschreef – zie M. Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago/London 1980, pp. 118-132.

- 41 Brown 1986 (n. 23), p. 27, verg. Sutton in zijn introductie op de Amsterdamse catalogus, Sutton 1987 88 (n. 7), p. 11.

- 42 Zie Schama (n. 8), pp. 65-68, en Sutton 1987 88 (n. 7), cat. nrs. 98, 56, 90, 91, 34, 36 + afb.

- 43 *Ibid.*, cat. nrs. 19, 110, 99 en 51 + afb.

- 44 Deze mogelijkheid tot ogenblikkelijke waarneming van de zeventiende eeuwse landschapsvoorstelling in haar geheel heeft kunsthistorici er zelfs toe gebracht individuele landschapsonderdelen alleen een blik waardig te keuren voor zo ver zij – voor het moderne, aan Mondriaans schilden rijen gewende oog, ben ik geneigd te zeggen – bepalend zijn voor de structuur van de compositie.

in haar totaliteit. Daarbij wordt, anders gezegd, de landschapvoorstelling geabstraheerd tot patronen in de compositie in het platte vlak, waar van de gehele samenhang alleen bij momentele oogopslag herkenbaar is. Zie voor het klassieke voorbeeld van een kunstgeschiedschrijving gebaseerd op deze kijkwijze W. Stechow, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, London 1966.

- 45 Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 6972, Sutton 1987: 88 (n. 7), cat. nr. 90, pl. 31.
- 46 Verg. *ibid.*, p. 67, fig. 3, voor een ander landschap van Salomon van Ruysdael (1628), waarin menselijke figuren op de rug worden gezien en half zijn afgesneden, en van huizen alleen de daken zichtbaar zijn, terwijl verwaarde en afgekalfde zandgronden vol belicht zijn. Volgens dezelfde principes zijn de contemporaine landschappen van Pieter van Santfoort, Pieter de Molijn en Jan van Goyen vervaardigd die in de catalogus staan afgebeeld – verg. de afbeeldingen pl. 29-35. De plaatsing van anekdotische details aan de randen van de compositie (in dit geval figuren op het ijs en mensen bij een boerenhut), waarbij het midden van de voorstelling is vrijgehouden voor de in vertellend opzicht niets, of weinig zeggende landschappelijke vormen (hier wat planken en wat struikgewas), komt ook treffend tot uiting in een *Winterlandschap* van Esaias van de Velde uit 1629 *ibid.*, cat. nr. 107 (pl. 16).
- 47 *Ibid.*, cat. nr. 3, pl. 57.
- 48 Ook in Rembrandts landschapsetsen komt het motief voor van de optische ver sluiering van het anekdotisch belangwekkende, terwijl het niet verhalende met alle ten dienste staande middelen van belichting en rangschikking in de compositie formeel is benadrukt. Zowel in zijn gravure *De drie bomen* uit 1643 als in de gravure *De Omval* uit 1645 – Hollstein nrs. 212 en 209, zie Freedberg 1980 (n. 9), cat. nr. 73 en 72 met afb. – spelen boompertjes op het eerste gezicht de hoofdrol in de voorstelling, maar bij nader inzien kan men in het donker van het struikgewas een lief despaar ontwaren.
- 49 Haarlem, Frans Halsmuseum (bruikleen), *ibid.*, cat. nr. 115, pl. 20.
- 50 Fried 1980 (n. 40), pp. 132-136, heeft een dergelijke discontinue beeldvertelling die noopt tot een kijkproces van een zekere duur gesignaleerd in de landschappen van de achttiende eeuwse school der Claude Joseph Vernet.
- 51 De Jongh 1971 (n. 1), pp. 144-145.
- 52 Geciteerd (met cursivering van mij) naar De Jongh, *ibid.*, p. 145.