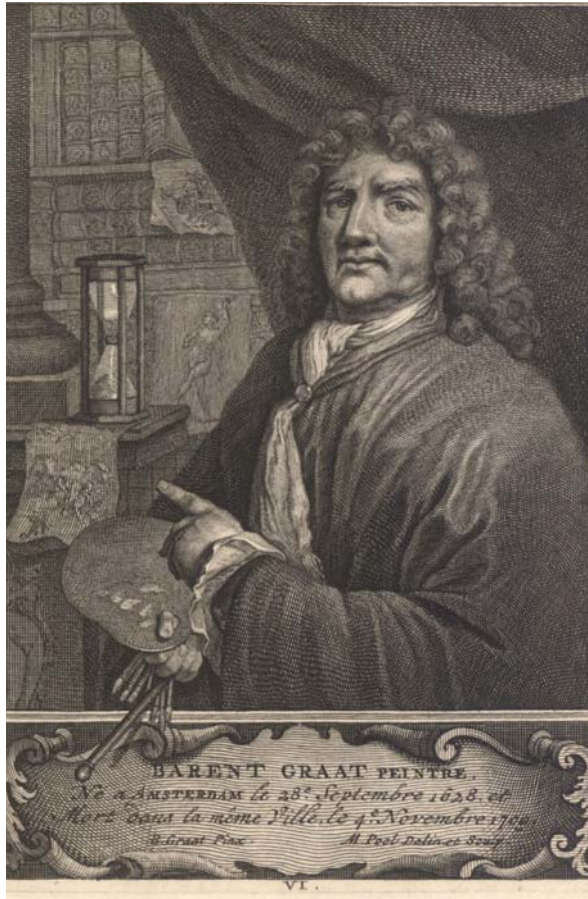


# Barend Graat

Amsterdam 1628-1709



een monografisch verkennende studie naar de schilder en zijn werk

Letje Lips / 31 december 2009  
masterscriptie kunstgeschiedenis UvA / studentnr. 0258962  
scriptiebegeleider prof.dr. Eric Jan Sluijter

*voor mijn moeder*

Het schrijven van deze scriptie, ter afronding van de opleiding master kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam, is op deskundige, kritische en vriendelijke wijze begeleid door prof.dr. Eric Jan Sluijter.

Voor deze wijze wijze bedank ik hem.

Als tweede lezer heeft dr. Madelon Simons gefungeerd. Ik heb haar bereidheid om dit te doen zeer op prijs gesteld.

## Inhoudsopgave

- Onderzoek en tekstbijlagen (Bijlage 1 en 2)
- Oeuvrecatalogus, overige afbeeldingen, beeldbijlage bij hoofdstuk 5 (Bijlage 3)

INLEIDING	5
1. RECEPTIE VAN BAREND GRAAT IN ZEVENTIENDE- EN ACHTTIENDE-EEUWSE GEDRUKTE BRONNEN	11
2. BAREND GRAAT, ZIJN LEVEN IN WOORDEN	13
2.1 Biografische schets	14
3. BAREND GRAAT EN ZIJN SOCIALE OMGEVING	22
3.1 De maatschappelijke contacten	22
3.2 De artistieke contacten	31
4. BAREND GRAAT, ZIJN LEVEN IN BEELDEN: EEN OVERZICHT VAN ZIJN WERKEN IN GENRE, AANTAL, ONDERWERP EN STIJL	35
4.1 Inventarisaties	36
Inventarisatie op basis van de beschikbare documentatie van het RKD en KHI	37
Portretten	37
Historiestukken	38
<i>Bijbelse historiestukken</i>	38
<i>Mythologische historiestukken</i>	39
<i>Post-klassieke historiestukken</i>	39
<i>Allegorieën</i>	40
Genrestukken	40
Inventarisatie van niet overgeleverde werken vermeld in tekstuele bronnen	41
Werken vermeld in inventarissen, veilingcatalogi en oude literatuur	42
<i>De boedel van Barend Graat in Bredius'</i>	44
<i>Kunstler-Inventare</i>	44
<i>De ficheverzameling Hofstede de Groot</i>	46
Werken die in de kunsthistorische literatuur nog zijn vermeld, maar nu als 'verdwenen' worden beschouwd of waarvan de verblijfplaats niet bekend is	47
Inventarisatie van werken vermeld in via internet toegankelijke gegevensbestanden	48
De tekeningen in het oeuvre	50
4.2 Analyse van het oeuvre	54
Algemene analyse van het oeuvre: 'de contouren van de kunstenaar Barend Graat'	55

	Analyse van de werkwijze:	
	de contouren ingevuld, de kunstenaar ‘uit de verf’	57
	<i>De ‘inhoudelijke’ werkwijze:</i>	
	<i>het artistieke middel kopiëren, citeren en ontlenen</i>	57
	<i>De technische werkwijze</i>	59
	De veranderingen in genre, onderwerp en stijl	60
	<i>De vroege jaren</i>	60
	<i>De eerste verandering: van kaartspelers naar gezelschap</i>	60
	<i>Het familieportret: een ander gezelschap in een ander genre</i>	62
	<i>De laatste genrewisseling, maar het portret blijft</i>	63
	<i>Het classicisme in het werk van Barend Graat</i>	65
5.	BAREND GRAAT ALS HISTORIESCHILDER: INVENTOR OF NAVOLGER OF BEIDE?	68
5.1	Casus <i>Allegorie op de Vrijheid</i> en <i>Allegorie op de Verzorging in het Oudemannen- en Vrouwengasthuis in Amsterdam</i>	70
	<i>Allegorie op de Vrijheid</i>	70
	<i>Allegorie op de Verzorging in het Oudemannen- en Vrouwengasthuis in Amsterdam</i>	75
5.2	Casus Diana en Endymion	79
	Het mythologische verhaal van Diana en Endymion	79
	Over de twee werken	80
	<i>Diana en Endymion</i> : Barend Graat en Gerard de Lairese	80
	Het motief van de grote ronde maan	83
6.	BESCHOUWING	89
	Noten	92
	Geraadpleegde literatuur	107
	Tekstbijlagen: Bijlage 1. Gedichten	113
	Bijlage 2. Barend Graat vermeld in veiling en inventaris	115
	 OEUVRECATALOGUS	
	catalogusdeel A gesigneerd/gemonogrammeerd/gedateerd/ niet gedateerd	2
	catalogusdeel B toegeschreven werken	55
	catalogusdeel C toeschrijving betwijfeld	83
	appendix D tekeningen en prenten van en naar Barend Graat	91
	Overige afbeeldingen	94
	Bijlage 3 (afbeeldingen bij hoofdstuk 5)	95
	Afbeeldingenlijst	105

## INLEIDING

Straatnamen voorzien de huizen van een adres en vormen de basis om je in een stad te oriënteren. Tegelijkertijd ontstaat door de keuze van de straatnamen ook een beeld van de geschiedenis van een stad. Zo eert Amsterdam haar artistieke ‘zonen’ van de Gouden Eeuw met een straatnaam en veel inwoners van de stad maken daardoor ‘spelenderwijs’ kennis met Rembrandt, Gerard Dou en Ferdinand Bol. De keuze om naar iemand een straat te vernoemen is meestal verbonden met de status, heldendaden of, in het geval van kunstenaars, met hun bewezen talent of overgeleverde artistieke roem.

De hier gekozen bewoordingen ‘bewezen’ en ‘overgeleverd’ zijn in dit verband essentieel, want straatnamen zijn pas uitgedeeld in de negentiende eeuw en toen waren er al veel kunstenaars in de vergetelheid geraakt. De kunstmarkt, die als gevolg van de toegenomen welvaart in de zeventiende eeuw, ontstond, moet immers aan de productiezijde naast de al genoemde namen veel meesters hebben gekend om aan de grote vraag naar kunstwerken te voldoen. Een van deze meesters heette Barend Graat en Amsterdam zou al deze minder bekende Amsterdamse kunstschilders met een “Barend Graatstraat” alsnog kunnen eren. Hiermee zou een evenwichtiger beeld van de kunstmarkt die zich voor een groot deel in haar straten afspeelde, worden geschetst en daarmee recht worden gedaan aan de geschiedenis.

Wie is Barend Graat en hoe ziet zijn oeuvre eruit? Geeft zijn werk veranderingen te zien, die mogelijk het gevolg zijn van artistieke keuzen die de kunstenaar heeft gemaakt, bijvoorbeeld om zich een betere positie te verwerven? Positie heeft hier niet alleen de betekenis van maatschappelijk, maar ook van plaats in de kunstmarkt. Een bepaalde positie kan worden verworven door specialisatie, het ontdekken van een niche in de markt of de juiste mensen te leren kennen, het laatste tegenwoordig met ‘netwerk’ aangeduid. Een netwerk kon lucratief zijn voor de kunstenaar, omdat het bijvoorbeeld opdrachten voor een portret opleverde, van de (meestal) man in kwestie, diens echtgenote, het hele gezin of van het echtpaar samen.

Voor Barend Graat vormde het portret in alle typen, eenfigurig, groepsportret, dubbelportret of familieportret, in ieder geval een bron van inkomsten. Niet alleen het aantal portretten in zijn overgeleverd oeuvre getuigt hiervan, maar ook in contemporaine

tekstuele bronnen, zoals bijvoorbeeld boedelbeschrijvingen, komen vermeldingen voor van een portret of ‘conterfeytsel’ van Graat. Toch komt uit verschillende bronnen naar voren, dat Graat zelf graag historieschilder wil zijn en ook als zodanig wordt aangeduid.<sup>1</sup> Het schilderen van portretten kan artistiek gezien voor hem als ‘tweede keus’ worden beschouwd. Hij was er echter wel vaardig en succesvol in, gemeten aan het aantal overgeleverde portretten, en de keuze voor het genre zal zijn voortgekomen uit financieel-economische overwegingen. Behalve portretten heeft hij historiestukken, genrestukken en enkele landschappen op zijn naam staan, voorzien van signatuur of monogram.

In het algemeen gold in Europa de historieschilderkunst als de hoogste tak van sport in de kunst van het schilderen. De Nederlanden vormden hierop in zoverre een uitzondering, dat naast het historiestuk ook genrevoorstellingen en landschappen werden gewaardeerd. Vermoedelijk hangt dit samen met de kopers van kunst, die niet alleen met velen waren, maar ook tot de verschillende klassen van de burgerij hoorden. Door de republikeinse staatsvorm ontbrak het in de Nederlanden aan een groot hof met de daarmee gepaard gaande adellijke hofhouding, ofschoon de talrijke hogere en rijke burgers hun best deden om die maatschappelijke status te imiteren met behulp van hun grachtenhuizen en buitenplaatsen en deze te decoreren met kunstwerken.<sup>2</sup>

Er was dan wel sprake van een enorm potentieel aan kopers, maar de traditioneel grote opdrachtgevers van historiestukken ontbraken op de Nederlandse kunstmarkt. Naast het genoemde hof ontbrak namelijk ook de kerk als mecenas, van oudsher immers de opdrachtgever van op de bijbel gebaseerde historiestukken. Het gemis van deze twee grote partijen in de markt van vraag en aanbod wil echter niet zeggen, dat de vraag naar historiestukken niet bestond. Naast de in de vorige alinea beschreven burgerlijke elite was er op religieus gebied het fenomeen van de schuilkerk. Vooral de katholieke schuilkerk – er bestonden namelijk meer van dit soort vergaderplaatsen voor andersgelovigen dan de van officiële zijde alleen toegestane contraremonstrantse kerk – vereiste kunstwerken om de devotie van de gelovige op te roepen en de kerkelijke jaarkalender beeldend te begeleiden. De geestelijken, vaak met financiële steun van hun achterban, lieten bijvoorbeeld altaarstukken vervaardigen met voorstellingen van de geboorte en het lijden van Christus.

In de kunstgeschiedenis is tot nu toe weinig aandacht geweest voor de zeventiende-eeuwse historieschilderkunst, zeker in verhouding tot de eerder genoemde landschappen en

genrevoorstellingen. Een aantal wetenschappers van verschillende disciplines heeft daarom het initiatief genomen om gezamenlijk dit segment van de kunstmarkt te onderzoeken.<sup>3</sup> Geografisch gezien is gekozen voor de Amsterdamse kunstmarkt, aangezien vraag en aanbod zich hier grotendeels afspeelden. Veel kunstenaars woonden in deze stad en zo niet, dan bevond zich er wel een deel van hun klantenkring in de zin van handelaren, opdrachtgevers of kopers. Dit onderzoek naar het leven en werk van Barend Graat, die tenslotte én in Amsterdam woonde én in de zeventiende eeuw leefde én onder meer historiestukken schilderde, draagt zo een steentje bij aan de wetenschappelijke reconstructie van dit facet van de kunstgeschiedenis.

### Werkwijze

Het over het voetlicht brengen van een onbekende of minder bekende schilder [impliceert](#), dat er weinig over de persoon is geschreven. Het ontbreekt vrijwel aan secundaire bronnen, waaraan het onderzoek kan worden gerefereerd. Als gevolg hiervan zijn primaire tekstuele bronnen, zoals gemeentelijke archivalische documenten en oude gedrukte bronnen, samen met de visuele bronnen van het overgeleverde oeuvre en werken van tijdgenoten, de belangrijkste ingrediënten voor een beschouwing over het leven van Barend Graat.

Deleted: brengt met zich mee

Behalve de lexica of encyclopedieën zijn er nog een paar secundaire bronnen beschikbaar om het onderzoek op te starten. Zo heeft in het begin van de twintigste eeuw de kunsthistoricus Abraham Bredius het archief van de stad Amsterdam onderzocht op de daarin voorkomende inventarissen van kunstenaars uit de zeventiende eeuw en deze in een publicatie gebundeld.<sup>4</sup> Daarnaast heeft hij, indien voorkomend in de notariële archieven, aan de boedelbeschrijvingen in chronologische volgorde een korte opsomming toegevoegd van de inhoud van documenten aangaande de kunstenaar in kwestie. Barend Graat is een van de kunstenaars die op deze wijze in de genoemde publicatie aan bod komt.

In de eerste fase van het onderzoek naar Graat is getracht zoveel mogelijk werken van zijn hand onder ogen te krijgen door raadpleging van de beelddocumentatie bij twee instellingen: het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag en het Kunsthistorisch Instituut van de Universiteit van Amsterdam. Van deze werken is vervolgens een voorlopige ‘werk’catalogus gemaakt, die tevens diende om inzicht te krijgen in de handel en wandel van de kunstenaar. Als onderdeel van de monografische studie is uiteindelijk een oeuvre-catalogus samengesteld, die is onderverdeeld naar

gemerkte en toegeschreven werken (A en B), werken met betwijfelde toeschrijving (C) en een appendix met enige documentatie over zijn tekeningen en prenten (D). Deze catalogus dient tevens als verwijzing voor veel in de tekst vermelde werken, waarbij het catalogusdeel steeds wordt aangegeven.

Na het verkrijgen van enig idee omtrent aantal en type kunstwerken van Barend Graat, was de volgende stap om het leven van deze man in beeld te krijgen. Het beschrijven van de levensloop van een kunstenaar is sterker dan bij andere beroepen van nature verbonden met het door hem verrichte werk. Dit werk komt voort uit het op de een of andere wijze visualiseren van de beelden die in het hoofd van de kunstenaar ontstaan. De kunstwerken zijn de neerslag van zijn geest en daardoor getekend met zijn persoonlijkheid. Om inzicht te krijgen in de kunstenaar Barend Graat en zijn werk wordt daarom, naast gegevens over geboorte- en sterfjaar en alles wat daartussen chronologisch plaatsvindt, ook aandacht besteed aan – soms kleine – voorvallen, die licht werpen op karaktertrekken, gedragingen en sociale contacten.

Kunstenaars hebben opdrachtgevers en kopers, met wie zij in contact zijn of moeten zien te komen, en daarnaast hebben zij relaties met andere kunstenaars. Aan beide soorten relaties wordt aandacht besteed in het hoofdstuk over de sociale omgeving van Barend Graat, juist vanwege het belang van contacten voor het beroep van kunstenaar. Deze relaties worden onder de noemers maatschappelijke en artistieke contacten in twee aparte paragrafen beschreven. Het hoofdstuk moet echter worden beschouwd als een begin om het netwerk rondom Graat zichtbaar te maken, want het uitpluizen van connecties tussen de relaties van Graat onderling gaat de grenzen van dit onderzoek te buiten.

Na het in kaart brengen van het oeuvre en het verkregen inzicht in het persoonlijke leven van de kunstenaar is getracht zijn artistieke ‘levensweg’ te volgen door middel van een numerieke inventarisatie van de verschillende genres in het oeuvre en een schetsmatige analyse van Graats stilistische ontwikkeling daarin. Dit ‘in brede zin’ beschouwde oeuvre is onderwerp van het vierde hoofdstuk. Er is niet alleen een inventarisatie gemaakt van het overgeleverde oeuvre, maar ook is gekeken naar de mogelijke productiviteit van de kunstenaar aan de hand van vermeldingen in tekstuele bronnen. In deze bronnen, vooral de contemporaine publicaties, worden namelijk werken genoemd, die kennelijk verloren zijn geraakt. Een van de contemporaine bronnen is bijvoorbeeld het overzicht van de



belangrijkste boedelveilingen in de zeventiende en achttiende eeuw, samengesteld door Gerard Hoet.<sup>5</sup>

In het overzicht van Hoet staan werken beschreven op onderwerp of wat zij volgens de desbetreffende taxateur voorstelden – nu met ‘titels’ aangeduid – die niet overeenkomen met de huidige onderwerpsbeschrijvingen van zijn werk. De onderwerpsaanduiding of de wijze van beschrijven van een werk kan echter in de loop van de tijd zijn veranderd, waardoor in dit deel van het onderzoek wellicht een overlapping plaatsheeft en daarmee kans op een dubbeltelling. Vandaar de hierboven gebezigde term ‘mogelijke productiviteit’. Daarbij biedt een inventarisatie van werken die alleen nog ‘in letters op papier’ bestaan, een extra mogelijkheid om eventuele artistieke keuzen en veranderingen te kunnen signaleren.

Naast de meer op getallen gerichte inventarisatie van de productie van Graat is, zoals reeds vermeld, het overgeleverde oeuvre ook inhoudelijk geschetst. Welke onderwerpen heeft Graat verbeeld? Wat is zijn stijl en geeft deze veranderingen te zien? Ook is nagegaan, of er zich perioden aftekenen, waarin hij voor bepaalde genres of stijl kiest. Vandaar dat dit deel van het onderzoeksverslag is opgedeeld in verschillende paragrafen, die overeenkomen met perioden waarin sprake is van een wisseling van genre of stijl van de werken. De opbouw ervan is, evenals het biografische hoofdstuk, chronologisch geordend om de ontwikkeling in stijl en verandering van genre of onderwerp zichtbaar te maken.

Zoals Barend Graat persoonlijk in de context van zijn tijd is gezet op basis van zijn sociale contacten, zo ook wordt hij artistiek ‘geplaatst’. In plaats van het schetsmatige karakter van het oeuvre-overzicht wordt in het vijfde hoofdstuk de loop gehanteerd om enkele werken te analyseren. Hoewel een substantieel deel van zijn overgeleverde oeuvre de portretkunst betreft, is in dit onderzoek gekozen voor het historiestuk. Deze keuze heeft een praktische en een kunsthistorische reden. De praktische reden is het nut voor het reeds vermelde interdisciplinaire onderzoek naar de historieschilders in de zeventiende-eeuwse kunstmarkt van Amsterdam. Kunsthistorisch is het interessant om na te gaan of Graat veranderingen in de stijl van zijn historiestukken heeft aangebracht en of deze veranderingen in verband staan met de context van de tijd.

Tijdens de werkzame periode van Barend Graat zit de historieschilderkunst namelijk door een hernieuwde opleving van het classicisme weer in de lift, vooral door

toedoen van Graats beroemde tijdgenoot Gerard de Lairese. Via de methode van de visuele analyse worden daarom in twee casusmodellen twee werken van Graat onderling vergeleken, een vroeg en een laat werk, en een werk van Graat met een van De Lairese. Het doel van deze analyses en vergelijkingen is na te gaan welke keuzen Graat gedurende zijn artistieke loopbaan heeft gemaakt en of deze als navolging of eigen inventie moeten worden gezien.

Uit de verschillende hoofdstukken komt in de beschouwing ten slotte het beeld van een hardwerkende en zelfstandige kunstenaar naar voren. Zelfstandig, zowel in economisch als artistiek opzicht. Zonder mecenas en zonder grote opdrachten van stadsbestuur of hof heeft Barend Graat zijn 'winkel' draaiende gehouden. Daarbij heeft hij, met het oog op de markt gericht, zijn stijl wel aangepast, maar zonder verlies van zijn eigen artistieke persoonlijkheid.

## 1.

### RECEPTIE VAN BAREND GRAAT IN ZEVENTIENDE- EN ACHTTIENDE-EEUWSE GEDRUKTE BRONNEN

In de inleiding is al ter sprake gebracht, dat er in de kunsthistorische literatuur weinig over Barend Graat is geschreven. Uiteraard zijn er wel vermeldingen over individuele kunstwerken in museum- of tentoonstellingscatalogi. Laatstgenoemde catalogi zijn echter wel minder in getal, omdat werken van Graat niet vaak voor dit doel zijn geselecteerd. In de museumcollecties, waarin werken van Graat voorkomen, blijkt de bewaarplaats meestal het depot te zijn.<sup>6</sup> Vermeldingen in catalogi zullen worden opgenomen in de bij dit onderzoek gevoegde oevrecatalogus.

In tegenstelling tot de schaarse vermeldingen van Barend Graat of van zijn werken in kunsthistorische publicaties, wordt hij in de gedrukte bronnen van zijn eigen tijd relatief veelvuldig genoemd. Arnold Houbraken wijdt zeven pagina's aan het leven van Barend Graat in *De Grootte Schouburgh*.<sup>7</sup> Hij beschrijft hierin allerlei details uit het persoonlijk leven van Graat en geeft door middel van anekdotes inzicht in bepaalde karaktertrekken van de kunstenaar, maar Houbraken blijkt ook op de hoogte van Graats aspiraties voor het kunstenaarschap. Niet alleen in de lengte van de biografie, maar ook in de enthousiaste opsomming van uiteenlopende kwaliteiten van Graat als ambitieus kunstschilder en diens betrokkenheid bij zijn beroepsgroep, toont Houbraken openlijk zijn bewondering voor deze schilder.

Buiten de aandacht en positieve woorden van Arnold Houbraken over Barend Graat, vermeldt deze auteur ook twee eigentijdse gedichten, die op een schilderij van de kunstenaar zijn gemaakt. Het ene is een lofdicht, afkomstig van een opdrachtgever, genaamd D. Schelte<sup>8</sup>, voor wie Graat een schoorsteenstuk met de verbeelding van *Een goede huisbestiering* heeft geschilderd. In het uit zestien regels bestaande lofdicht van Schelte geeft de opdrachtgever in de eerste veertien regels een beschrijving van het schilderij. De laatste twee regels besteedt hij aan een dankwoord aan Graat, die, volgens hem, op de leeftijd van 76 jaar in dit schoorsteenstuk met het penseel kunst en wijsheid laat samengaan. Het andere betreft een puntdicht van de dichter Govert Bidlo<sup>9</sup> waarin deze een schoorsteenstuk met *David en Batsheba* toelicht.<sup>10</sup>

Ook de kunstenaarsbiografie van Weyerman moet hier worden vermeld, waarvoor de door Houbraken geschreven biografieën als basis hebben gediend. De levensbeschrijving van Graat is door Weyerman in zijn geheel, en met behoud van de enthousiaste toon, overgenomen.<sup>11</sup>

Naar aanleiding van de oprichting in 1654 van de Broederschap der Schilderkunst schrijft de dichter Jan Vos een gelegenheidsgedicht onder de titel *Strijdt tusschen de Doodt en Natuer, of Zeege der Schilderkunst*.<sup>12</sup> Naast onder meer de al bekendheid en faam genietende kunstenaars Rembrandt, Govert Flinck, Jacob de Wit, Van der Helt Stokade, Van der Helst, De Koning en Quellius krijgt ook de dan nog jonge Barend Graat van Jan Vos een eervolle vermelding in dit gedicht.

Alhoewel de reeds vermelde publicatie van Hoet, waarin een aantal veilingcatalogi is gebundeld, van een andere orde is dan de hiervoor vermelde bronnen, is er toch een zekere receptie van het werk van Graat uit te destilleren. Werken van Graat worden hierin regelmatig genoemd, hetgeen in elk geval getuigt van het feit, dat zijn werk werd gekocht en verkocht. Ook het door Bredius gepubliceerde onderzoek van de boedelbeschrijvingen van kunstenaars toont, dat werken van Graat tot het bezit van welgestelde Amsterdamse burgers behoorden.<sup>13</sup>

Uit de bovenstaande vermeldingen in eigentijdse bronnen is af te leiden, dat Barend Graat bekend was als schilder van portretten en historiestukken. Behalve de aan hem gewijde biografieën van Houbraken en Weyerman, laat Hoet zien, dat zijn werken circuleerden op boedelveilingen van de – veelal – Amsterdamse vooraanstaande of welvarende burgerij.

Hoewel er over het algemeen slechts sprake is van een enkel werk van Graat in een boedel, lijkt het, of de Amsterdamse kunst koper geneigd was om werken van zoveel mogelijk kunstenaars uit de stad aan te schaffen. Hiervoor zijn verschillende redenen te bedenken. Mogelijk wilde men ‘een staalkaart van Amsterdamse kunstenaars’ aan de wanden van zijn huis of speelde men graag voor weldoener door bij veel kunstenaars een werk te kopen of een opdracht te verlenen.

## 2.

### BAREND GRAAT, ZIJN LEVEN IN WOORDEN

Zoals in de inleiding al is aangegeven, is, in het geval er nog niet of nauwelijks over een kunstenaar is geschreven, een lexicon of biografisch naslagwerk, naast de kunstwerken, een eerste oriëntatiepunt.<sup>14</sup> Ondanks dat deze lexica voor het grootste deel naar dezelfde bronnen verwijzen als ook naar elkaar, bieden ze wel meteen een houvast en een leidraad voor het te starten onderzoek. Twee bronnen horen tot de vaste ingrediënten van het lemma over Barend Graat: *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* van Arnold Houbraken en *Künstler-Inventare* van Abraham Bredius.

Bredius heeft in verschillende notariële archieven van het Amsterdamse stadsarchief documenten met betrekking tot de boedelbeschrijving van Barend Graat gevonden, maar ook andere gegevens over hem. Voor het meer levensbeschrijvende deel leunt Bredius op de ‘oog- en oorgetuige’ Arnold Houbraken. Last but not least is Graat door de achttiende-eeuwse geschiedschrijver Jan Wagenaar opgenomen in het hoofdstuk met korte beschrijvingen van Amsterdamse vermeldenswaardige personen, waartoe ook de kunstenaars door hem worden gerekend.<sup>15</sup>

De aantekeningen van Bredius over de archivalia die hij in de archieven aantrof en waarop hij zijn bovenvermelde publicatie heeft gebaseerd, bevinden zich onder de naam Bredius-archief in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) te Den Haag. Voor dit onderzoek zijn ook deze oorspronkelijke aantekeningen van Bredius geraadpleegd om na te gaan of hij een bepaalde selectie voor zijn publicatie heeft gemaakt of wellicht iets heeft ‘overgeslagen’. Daarnaast zijn enkele van zijn aantekeningen geverifieerd in het archief van de stad Amsterdam (Stadsarchief Amsterdam).

De levensbeschrijving van Graat is gevormd door alle losse elementen aaneen te rijgen. Het doet denken aan het kinderspelletje, waarbij het patroon of de vorm ontstaat door elkaar opvolgende cijfers met een lijn te verbinden. Bovenstaande publicaties zijn dan ‘de cijfers’, de beschrijvende tekst die deze verbindt is ‘de lijn’ en de zo verkregen vorm het levenspatroon van Barend Graat.

In de beschrijving van een leven nemen niet alleen de persoonlijke gebeurtenissen zoals geboorte, huwelijk en dood een plaats in, maar ook iemands loopbaan en

maatschappelijke activiteiten. Voor de menselijke contacten geldt hetzelfde: ondanks dat familie meestal een vanzelfsprekende plaats inneemt, zijn de contacten daarbuiten van minstens even groot belang. Hoewel dit voor veel mensen het geval is, zou dit, zoals in de inleiding al is aangegeven, in het leven van de kunstenaar wel eens groter kunnen zijn. De kunstenaar is – althans in de meeste gevallen – een zelfstandig ondernemer, die letterlijk zijn brood verdient aan ‘contacten’, anders gezegd, zijn opdrachtgevers of kopers van zijn werk. Daarnaast heeft hij een scheppend beroep, waarin hij zich op de hoogte zal willen houden van de kunst van zijn tijd. Wat maken de anderen, hebben zij een specialisme, en hoe doen zij het, met welke visuele middelen?

Hoewel de ‘sociale omgeving’ dus deel uitmaakt van een levensbeschrijving, is hier gekozen om dit onderwerp in een apart hoofdstuk onder te brengen. Namen van in tekstuele en visuele bronnen voorkomende personen, waarbij een bepaalde vorm van contact kan worden verondersteld, zijn daarin nader onderzocht. In de nu volgende, grotendeels chronologische, levensbeschrijving zullen echter al enkele namen uit de ‘klantenkring’ of ‘vriendenkring’ voorkomen vanwege hun vermelding in de voor dit hoofdstuk geraadpleegde bronnen.

## 2.1

### Biografische schets

Barend Graat is een geboren en getogen Amsterdammer. ‘Getogen’ is hier zeker op zijn plaats, want hij is maar liefst 81 jaar geworden, uitzonderlijk oud voor die tijd. Op 21 september 1628 zag hij het levenslicht en op 4 november 1709 is hij gestorven. Niet alleen Houbraken rept over een kort ziekbed van zes weken<sup>16</sup>, maar ook de dateringen op zijn kunstwerken en de erfenisvoorwaarden in verband met het huwelijk van zijn dochter geven aan, dat hij tot op hoge leeftijd in goede gezondheid heeft verkeerd. Twee werken zijn namelijk gesigeneerd en gedateerd in 1706, *Paris en Oenone* en het *Familieportret van drie kinderen in een stenen boogvenster* (A30, A31). Bij het huwelijk van zijn dochter Geertruyd op 30 augustus 1708 is nauwkeurig vastgelegd welke bruidsschat Barend Graat haar meegeeft en onder welke voorwaarden. Een van de voorwaarden is, dat zij en haar echtgenoot beloven voor hem te zorgen tot zijn dood. Deze zorgplicht, waarbij sprake was

van huisvesting, voedsel en schone kleding en niet van het verzorgen van een zieke vader, heeft dus maar iets langer dan een jaar geduurd.<sup>17</sup>

Graat is ongeveer op zijn vijftiende, rond het jaar 1644-1645, ingetrokken bij een oom.<sup>18</sup> Houbraken schrijft over deze oom, dat hij een goed dierenschilder was, die in de wandeling Meester Hans werd genoemd.<sup>19</sup> De oom had al talent bij zijn neefje waargenomen, reden waarom hij hem in huis nam. Barends neiging tot de kunst nam inderdaad toe, te meer toen hij het tekenen steeds meer onder de knie kreeg. Graat is, volgens Houbraken, naar 't leven blijven tekenen, ook toen hij het stadium van het schilderen inmiddels had bereikt.<sup>20</sup>

Illustratief voor Graats ijver en gedrevenheid om te leren tekenen, is de volgende door Wagenaar beschreven anekdote. Om 's avonds en 's nachts door te kunnen tekenen – en zijn oom het gebruik van licht hiervoor niet toestond – zorgde hij ervoor bij het einde van de avonddienst in de Oude of Nieuwe Kerk te zijn en daar de overgebleven stompjes kaars in zijn zak te steken.<sup>21</sup> Wagenaar noemt de oom niet bij naam. Bredius gaat ervan uit, dat de naam van deze oom Hans Bodt is. Hij concludeert dit op grond van een getuigenverklaring van Graat, gedateerd en ondertekend op 11 augustus 1645, inzake het gedrag van een 'vrouwspersoon'. Graat heeft de getuigenis gedaan op verzoek van de vrouw van Hans Bodt, "Mr. Schilder", waarbij Graat wordt beschreven als "schilder, out omtrent 19 jaren".<sup>22</sup> Bredius combineert de woorden van Houbraken met de tekst van dit document. De gegevens van Houbraken en Bredius stemmen inderdaad overeen, behalve dat er in de getuigenverklaring enkele jaren bij de leeftijd van de jonge Barend zijn opgeteld, mogelijk om deze verklaring meer gewicht te geven.

Notariële akten zijn zeer informatief. Niet alleen werden er overeenkomsten aangaande huur, koop en arbeid vastgelegd, maar ook werden er klaarblijkelijk regelmatig geschillen met behulp van een bezoek aan de notaris opgelost. Het betreft meningsverschillen over geld, maar ook burenruzies en vechtpartijen komen aan de orde. Enige gedrags- en karakterkenmerken van Graat zijn hieruit af te leiden, bijvoorbeeld dat hij het café visiteert. In juli 1649, hij is dan inmiddels bijna 21 jaar oud, getuigt hij als "schilder" ten gunste van een plaatsnijder in verband met een vechtpartij in de kroeg.<sup>23</sup> Zowel uit het cafébezoek als uit de term schilder kan worden opgemaakt, dat hij zijn leerperiode heeft afgesloten en zelfstandig woont en werkt.

Dat Graat zich als zelfstandig schilder heeft gevestigd, wordt versterkt doordat hij het jaar daarop, in juni 1650, iemand in dienst neemt, Jeronimus van Uffelen. Bredius gaat ervan uit, dat deze behalve knecht ook leerling is, want in *Künstler-Inventare* plaatst hij tussen haakjes de woorden 'als leerling' als aanvullende informatie van zijn kant.<sup>24</sup> Het betreft een door Bredius opgenomen gedeelte van een notariële verklaring met de volgende tekst: "Barent Graet, wonende binnen Amsterdam, synde van competenten jaren, verclaert... hoe waer is, dat hy in synen dienst ende werck is hebbende ende gebruyckende Jeronimus van Uffelen, dewelcke daertoe aen hem is verbonden, ende gehouden daermede voor noch eenigen tyt te continueren."<sup>25</sup>

De woorden "gebruyckende", "verbonden" en "continueren" in de overeenkomst duiden op een verplicht dienstverband voor langere tijd, maar de aanvulling 'als leerling' moet worden genuanceerd. De knecht diende zich kennelijk voor langere tijd aan dit contract te houden, omdat Graat als meester-schilder waarschijnlijk nog moest investeren in het voltooien van de opleiding van de knecht in zijn atelierpraktijk.

Houbraken noemt in *De Grootte Schouburgh* als enige leerling, Johann Heinrich Roos, afkomstig uit Frankfort. Deze zou door zijn leerperiode bij Barend Graat een groot meester in het schilderen van dieren zijn geworden.<sup>26</sup> Roos achtte zijn opleiding bij Graat kennelijk zelf ook geslaagd, want hij heeft zijn leermeester later vanuit Duitsland, waarnaar hij was teruggekeerd, uit waardering een gravure van een portret van hemzelf en drie boekjes met door hem geëtste afbeeldingen van dieren toegestuurd.<sup>27</sup>

In maart 1660 gaat Graat in ondertrouw met Maria Booms.<sup>28</sup> Zij is weduwe van Jan van Bellen, een hoedenmaker. Graat is dan 32 jaar oud en woont op de hoek van de Spiegelstraat. Houbraken schrijft, dat door Graat door zijn verbintenis met Maria als kunstenaar meer bekendheid krijgt bij de "brave luiden". De portretten, plafond- en schoorsteenstukken pronkten, volgens Houbraken, in voornamen huizen van burgemeester en schepenen.<sup>29</sup> Graat heeft door zijn kennismaking met de jonge weduwe definitief afgezien van een reis naar Rome, die zijn vrienden hem al eerder sterk hadden afgeraden. Voor de reis had Graat inmiddels verregaande voorbereidingen getroffen, zoals de verkoop van schilderijen, tekeningen en andere zaken die hij niet kon meenemen.<sup>30</sup>

De juridische documenten geven, behalve namen van mensen die Graat in Amsterdam kende, ook inzicht in zijn gedrag en karaktereigenschappen. Aangezien geschillen via de notaris juridisch werden uitgevochten, zijn deze contacten en gedragingen



nogal eens negatief van aard. Zo verklaart in juni 1662 Petronella Questiers, de echtgenote van de veelgevraagde architect Philip Vingboons, op verzoek van de weduwe van apotheker Indyck, dat Jacobus Indyck, Barend Graat en hun beider echtgenoten flink tekeer waren gegaan in het huis van de apotheker. Dit, terwijl de apotheker doodziek was en op sterven lag. Toen zij er iets van had gezegd, was hun commentaar, dat zij “ten huize voocht” waren en zij er niets over had te zeggen.<sup>31</sup> Dit soort gedrag wordt bevestigd in Houbrakens karakterschets van Graat, die wel vrolijk en vermakelijk was, maar ook driftig en niet bang om mensen de waarheid te zeggen.<sup>32</sup>

Een ander aspect van Graat, dat echter meer zijn werkwijze als kunstenaar betreft, wordt ook zichtbaar door deze documenten. Bredius heeft een aantekening gemaakt van een notariële akte uit 1669, waarin Graat en Christiaan Dusart bij de notaris getuigen op verzoek van de heer Abraham de la Saulx. Zij verklaren daarin dat zij ten behoeve van hun historiewerken Marie Dambrine naakt hebben ‘geconterfeyt’ voor een zilveren dukaat per dag. Voor zover de notitie leesbaar is, getuigt Graat van het feit, dat deze vrouw aan hem heeft verteld, dat “manspersoonen met haar vleeschlyke conversatie hadden gehad.”<sup>33</sup>

Hoewel Graat in dit document wellicht getuigt om de heer De la Saulx zijn goede naam te laten behouden – althans dat is mijn interpretatie van de weinige goed leesbare zinnen – wordt hij, overigens samen met ander schilders, in een getuigenis uit 1675 hiervan zelf beschuldigd. Bredius noteert, dat Jannetje Barents zich door verschillende kunstenaars heeft laten “uytschilderen” en dat getuigen verschillende conterfeitsels van haar in diverse schilderijen hebben gezien. Zij was zwanger en zou als vader Graat en andere personen “opzweren”.<sup>34</sup> Hieruit kan worden opgemaakt, dat Graat naar levend vrouwelijk model schilderde, maar dat dit, kennelijk voor beide partijen, niet altijd zonder gevolgen was.<sup>35</sup>

Op financieel gebied lijkt het goed te gaan met Graat, want op 5 januari 1664 koopt hij een stuk grond aan de noordzijde van de Leidsegracht, tussen de Heren- en de Keizersgracht. Het perceel kost 2430 gulden.<sup>36</sup> Uit het archief van notaris Tou blijkt, dat hij hier een huis heeft laten bouwen, want hij laat in september 1664 de notaris de aannemer insinueren vanwege een te late oplevering.<sup>37</sup> Het taxeren van kunstwerken hoort ook tot de activiteiten van Graat, waarmee hij in zijn bestaan voorziet.<sup>38</sup> In 1672 brengt hij als deskundige advies uit over de schilderijenverzameling van de Keurvorst van Brandenburg Friedrich Wilhelm I.<sup>39</sup> Samen met Adriaen Backer taxeert hij in 1678 de kunstverzameling van Anna Boom, Vrouw van Jaarsveld. In 1684 doet hij dit samen met

Jan Rosa: het betreft nu een collectie van de heer Schorer, bestaande uit schilderijen en marmeren beelden, in het huis 'De Sphaera Mundi'.<sup>40</sup>

Het echtpaar heeft twee dochters gekregen, zo blijkt uit het door hen in 1693 opgemaakte testament. De reden voor het testament is de ziekte van Maria, waardoor de zorg voor de dochters Geertruyd en Catharina en de nalatenschap moet worden geregeld en via het testament wordt vastgelegd bij de langstlevende ouder.<sup>41</sup> Uit het Begraafregister blijkt, dat Maria haar ziekbed niet heeft overleefd. Zij werd op 3 juli 1693 begraven in de Nieuwe Kerk en is dus kort na de opmaak van hun beider testament gestorven.<sup>42</sup>

Naar aanleiding van het huwelijk van Geertruyd en Matthys Pool in 1708 en de daarin gemaakte afspraken over haar bruidsschat en de zorg voor vader Graat, viel mij op dat de naam van Catharina bij dit document ontbrak. Raadpleging van het Begraafregister in het Amsterdamse stadsarchief op de naam Catharina Graat bracht aan het licht, dat zij was begraven op 27 september 1694 in de Nieuwe Kerk te Amsterdam.<sup>43</sup> Het verbaast mij, dat Bredius deze voor Graat belangrijke persoonlijke levensfeiten niet heeft vermeld of verkeerd heeft geïnterpreteerd, terwijl deze gegevens in het gemeentelijke archief voorhanden zijn. Zo noemt hij een document uit 1711, waarin melding wordt gemaakt van de dood van de weduwe Maria Graat, eigenaresse van een koffiehuis. Daarbij schrijft hij tussen haakjes, dat het waarschijnlijk de weduwe van Barend Graat betreft.<sup>44</sup> Dat zou hebben betekend, dat de echtgenote c.q. de moeder niet bij de erfenisvoorwaarden in verband met het genoemde huwelijk was betrokken. Los van het feit dat dit niet aannemelijk is, zou Maria Graat ook nog eens letterlijk van haar ziekbed in 1693 zijn opgestaan en haar gezonde man zelfs nog enkele jaren hebben overleefd.<sup>45</sup>

De in 1711 gestorven Maria Graat was dan ook niet de weduwe van Barend Graat, maar van ene Pieter Scheperus. Dit bleek bij controle van de documenten van het jaar 1711 uit het archief van notaris Wijmer, dat door Bredius overigens wel als bron was vermeld.<sup>46</sup> Deze Maria bezat inderdaad een koffiehuis, waarvan de inventaris van theelepeltje tot meubilair minutieus in de boedelbeschrijving is vermeld.

Het Doopregister in hetzelfde archief gaf bij de naam van Catharina Graat het jaar 1670 aan, maar de naam van Geertruyd leverde niets op. Kennelijk is deze dochter niet gedoopt. Via het digitaal ontsloten doopregister op de website van het Stadsarchief kwamen echter meer gegevens over de doop van Catharina naar voren, die belangrijke

informatie bevatten. Catharina is namelijk op 2 mei 1670 in de rooms-katholieke schuilkerk 't Boompje gedoopt.<sup>47</sup>

In verschillende gedrukte bronnen gaat men ervan uit dat Graat katholiek was, onder meer op grond van de vervaardiging door Graat van verschillende altaarstukken. Deze zijn helaas niet overgeleverd of de huidige verblijfplaats is onbekend, zoals in het geval van een door Graat geschilderde kopie naar Maerten van Heemskerck.<sup>48</sup> De katholieke doop van Catharina in 't Boompje en het jaartal 1670 komen echter overeen met het jaar waarin de twee altaarstukken voor deze schuilkerk door Graat zijn gemaakt en ook het portret van Aegidius Morgatius, de pastoor van de kerk (D6). Dit verband duidt erop, dat Graat katholiek was en mogelijk voor zijn goede katholieke gedrag, het laten dopen van zijn dochter, 'beloond' is met een opdracht, die de kerk kan hebben verstrekt vanwege het besluit tot uitbreiding door genoemde pastoor.<sup>49</sup>

Graat is een actieve man en een veelzijdig kunstenaar. De eerstgenoemde eigenschap is zichtbaar in zijn productie van schilderijen, de taxatiewerkzaamheden en het opleiden van twee leerlingen, maar ook in zijn opstelling ten aanzien van het kunstenaarschap. Voorbeelden van het laatste zijn de deelname in 1654 aan de feestelijke oprichting van de Broederschap der Schilderkunst op Sint Lucasdag in Amsterdam en, rond 1690-1695, het oprichten van een tekenacademie in zijn eigen huis aan de Leidsegracht.<sup>50</sup>

Houbraken noemt geen jaartal, maar schrijft, dat Graat vijftien achtereenvolgende jaren twee maal per week in zijn huis een "Kweekschool op de wyze der Koninklyke Academie" hield. Daarbij vermeldt hij, dat de beste kunstenaars zich aansloten bij dit genootschap, zowel om hun eigen vaardigheid in het tekenen van het naakt te vergroten alsook om deze kennis weer over te dragen op andere kunstenaars. Er werd dan ook getekend naar levend model, mannelijk en vrouwelijk.<sup>51</sup>

Gecombineerd met de feiten uit Graats persoonlijke leven, is zijn initiatief voor een genootschap goed voorstelbaar. In de geschatte jaren van de oprichting van de academie, tussen 1690 en 1695, zal het overlijden van zijn vrouw in 1693 en zijn dochter in 1694 een rol hebben gespeeld. Ongetwijfeld had Graat verdriet en heeft hij met de vestiging van de academie in zijn huis, waar hij wellicht vaak alleen was, tegelijk de stilte willen verdrijven. De eerder genoemde veelzijdigheid heeft ook met de tekenacademie te maken. Naast zijn schilderwerk, waartoe zowel portrettypen en bijbelse en mythologische historiestukken als

genrevoorstellingen kunnen worden gerekend, was Graat ook tekenaar. Letterlijk een zwart-op-wit bewijs van zijn kunnen op dit gebied vormt een prentenboek over de beeldhouwer Francis van Bossuit, waarbij de gravures door de schoonzoon van Graat, Matthys Pool, naar tekeningen van zijn schoonvader, zijn vervaardigd.<sup>52</sup>

De inventaris, opgemaakt naar aanleiding van het huwelijk van dochter Geertruyd toont aan, dat hij haar, behalve het huis en huisraad, ook de schilderijen, tekeningen en prenten zal schenken. Er volgen dan 59 nummers met een specificatie of beschrijving van de geschilderde werken en 2 nummers voor de tekeningen en prenten, die worden aangeduid als “51 boecken en portofolies met Teeckeningen en printen soo Hollantse, Franse als Italiaense” en “drie groote Teeckeningen”. Overigens bestaat de bruidsschat ook uit schulden ter waarde van een kleine tienduizend gulden, voor welk bedrag het aanstaande bruidspaar belooft garant te staan, zoals dit in hedendaagse bewoordingen luidt.<sup>53</sup>

Dochter Geertruyd en haar kersverse echtgenoot Matthys Pool hebben deze belofte van zorgplicht slechts kort gestand hoeven te doen, want ongeveer een jaar na het huwelijk, op 4 november 1709 sterft Barend Graat. Ook de contractueel vastgelegde eed om niets van het werk van hun vader en schoonvader te verkopen tijdens zijn leven, is niet al te lange tijd na zijn dood daadwerkelijk ontbonden. Op 10 september 1710 verschijnt een annonce in de *'s-Gravenhaagsche Courant* van de een maand later te houden verkoop van schilderijen, tekeningen en prenten van Barend Graat in diens huis aan de Leidsegracht.<sup>54</sup>

Uit deze levensbeschrijving komt naar voren, dat Barend Graat als kind al blijk gaf van tekentalent, dat voor zijn oom Hans reden was om hem hierin te ‘begeleiden’. In hoeverre Graat is opgeleid door deze oom is niet duidelijk, maar zijn verblijf aldaar lijkt desondanks wel een goede voedingsbodem te zijn geweest voor zijn ‘beroepskeuze’. Uit het feit dat hij een leerling had, en wellicht al op 22-jarige leeftijd ook een leerling-knecht, is af te leiden, dat hij het in ieder geval tot zelfstandig gevestigd kunstschilder heeft gebracht en dus economisch onafhankelijk was.

Behalve als scheppend kunstenaar is Graat ook betrokken bij andere activiteiten, die met het beroep verbonden waren. Hij verrichtte werkzaamheden als taxateur en bemoeide zich met de oprichting van de Broederschap der Schilderkunst. Daarnaast fungeerde hij als ‘tekenleraar’ op de door hemzelf opgerichte academie. Graat heeft tot op

hoge leeftijd zijn vak uitgeoefend en wilde ook na de boedeloverdracht aan zijn dochter de zeggenschap over zijn werk tot aan zijn dood behouden.

### 3.

## **BAREND GRAAT EN ZIJN SOCIALE OMGEVING**

De kunstenaar was in het zeventiende-eeuwse Nederland een zelfstandig ondernemer, die voor zijn product een afzetmarkt nodig had. In de beschrijving van het leven van een kunstenaar mag zijn klantenkring daarom niet ontbreken, zij het, dat deze voor dit onderzoek wordt verkleind tot personen met wie hij daadwerkelijk een relatie kan hebben gehad. Niettegenstaande het feit dat er tussen de kunstenaar en de koper van zijn werk een goed contact kan bestaan, mogelijk uitmondend in een vorm van sociale omgang, wordt van ‘contact’ eerder uitgegaan bij het opdrachtgeverschap. Een opdrachtgever kan namelijk al tot de sociale kring van de kunstenaar horen en ook in het geval van een nieuwe opdrachtgever kan worden uitgegaan van een langduriger en intensiever contact tussen opdrachtgever en kunstenaar dan tussen koper en kunstenaar.

Het opdrachtgeverschap houdt impliciet een bepaalde maatschappelijk status in en is in feite verdisconteerd in portretten en decoratiestukken, waarbij het in beide typen zowel om wereldlijk als geestelijk opdrachtgeverschap kan gaan. Ter onderscheid van het artistieke netwerk van Graat wordt in de eerste paragraaf een beeld gevormd van zijn maatschappelijke relaties. In een aantal gevallen is de naam van een opdrachtgever via contemporaine documenten en kunsthistorische publicaties overgeleverd. Bij het portret is de opdrachtgever of familie van de opdrachtgever voorgesteld en bij decoratie kan het huis en de huiseigenaar worden aangegeven.

### 3.1

#### **De maatschappelijke contacten**

Van de ‘brave luiden’ onder wie, volgens Houbraken, Graat bekendheid kreeg door zijn huwelijk, kreeg hij opdrachten voor portretten en historiestukken ter decoratie van hun huizen. Zoals reeds vermeld, noemt Houbraken een portret van de vier regenten van het Oudemannenhuis en dat van de zes “overluiden” van het Leertouwersgilde. Huizen die

Graat heeft voorzien van plafond- en schoorsteenstukken, behoorden onder meer toe aan burgemeester Velters en de schepenen Kornelis Kalkoen, Kornelis Broek, Venkel en Meinderd Domp.<sup>55</sup>

Houbraken schrijft verder, dat Graat in verband met de decoratie van het stadhuis een schets heeft gemaakt voor een allegorie op de muur tegenover de Pleitkamer. Hij geeft een uitgebreide beschrijving van deze schets, waarin onder meer de personificaties van de Waarheid, de Tijd, Justitia, maar ook de Goddelijke Wijsheid, Rechtvaardigheid en Genade zijn uitgebeeld. De uitvoering van de schets tot een schilderij heeft om niet nader genoemde reden echter geen doorgang gevonden.<sup>56</sup>

Bredius geeft in *Künstler-Inventare* een opsomming van 26 inventarissen, waarin werken van Graat voorkomen. Bij de werken zijn ook enkele portretten en een decoratieopdracht beschreven: in 1659 het portret van de broer van Hendrick Taeckema, in 1679 “t Conterfeysel van den Overleden” in de inventaris van ene Diederick Heynck, in 1703 zes werken voor het huis van Nicolaes van de Perre en in 1712 “drie portraiten van kinderen” in de inventaris van Joan Deutz.<sup>57</sup>

In twee door Bredius aangehaalde notariële akten aangaande een testamentverklaring uit 1693 worden apart nog enkele portretten genoemd: het portret van de Amsterdamse notaris Gerrit Steeman met “zyn huysvrouw” en het portret van de Amsterdamse koopman Michiel van Santen, ook weer geportretteerd met zijn echtgenote.<sup>58</sup> In de vergelijking van het in de publicatie opgenomen overzicht van inventarissen met werken van Graat en de geschreven aantekeningen in het Bredius-archief van het RKD worden in het archief vier inventarissen meer vermeld. Deze bevatten echter geen portret of decoratiestuk, maar een landschap, bijbelstuk, genrestuk en een schilderij zonder verdere aanduiding.

In 1897 heeft Moes een lijst samengesteld van portretten, die bij negen werken de naam van Graat als maker vermeldt.<sup>59</sup> Zo heeft hij het eerste portret gemaakt van Abraham Ortt – de overige vier zijn van andere kunstenaars –, een portret van de reeds genoemde Amsterdamse pastoor Aegidius Morgatius, en in 1686 het portret van de likeurstoker Lucas Bols met diens vrouw en twee kinderen. Het portret van Abraham Ortt hoort tot het overgeleverde oeuvre van Graat (A19).

De portreticonografische collectie van het RKD, aangeduid als het Iconografisch Bureau, probeert ook gegevens te verzamelen over de voorgestelde figuren. In de database

worden negentien portretten aan Graat toegeschreven, waarvan er tien zijn gemerkt met signatuur of monogram. Bij zes portretten is er informatie over de identiteit van de geportretteerde figuren: een familieportret van de vijf broers Deutz (A5), het dubbelportret van de broertjes St. de Gilles (A21), kinderen van Jan en Cornelia M. de Wael; het familieportret van Johanna, Jan en Jacob van Ghesel, van wie de ouders Jacob en Sara Boddens zijn (B15); het dubbelportret van moeder en kind, respectievelijk Johanna van Teylingen en Maria van den Bergh (A27), met het pendant, voorstellende de echtgenoot c.q. vader, Johannes van den Bergh (B3); het portret van Pieter Scholten, koopman en handelaar in tabak, tevens oppercommissaris “havenen en waalen” en hoofdparticipat West-Indische Compagnie (A29).

De database van het RKD zelf toont een tweetal portretten, dat niet in het digitaal bestand van het Iconografisch Bureau is opgenomen. De hierop voorgestelde figuren zijn Johan en Abraham Ortt, respectievelijk geportretteerd als ‘ruiter te paard’ en ‘rustend tijdens de jacht’ (B5, A19). Het onderzoek naar de identiteit van voorgestelde figuren in de ‘papieren’ reproductie-documentatie van het RKD om daarmee inzicht te verkrijgen op mogelijke relaties van Graat lijkt aanvankelijk hoopvol. Op een van de reproducties van een door Graat in 1658 geschilderd familieportret is met de hand erbij geschreven, dat dit burgemeester Six, zijn echtgenote Margaretha Tulp en hun vier kinderen voorstelt en een andere reproductie vermeldt als titel *Drie heren uit de familie Willink*.

Vanwege de naam Six, die immers als burgemeester werd vermeld, is eerst genealogische informatie gezocht in *De Vroedschap van Amsterdam*.<sup>60</sup> Hieruit blijkt, dat deze in 1691 de functie van burgemeester van Amsterdam vervulde en in het jaar 1655 was getrouwd was met de toen 22-jarige Margaretha Tulp, dochter van Dr. Nicolaes Tulp.<sup>61</sup> Volgens de gegevens op de reproductie heeft Graat het familieportret gemonogrammeerd en gedateerd met het jaar 1658. Uit de gevonden jaartallen blijkt dat het werk niet een familieportret van het gezin Six-Tulp kan zijn. Dit zou namelijk betekenen, dat Margaretha Tulp ten tijde van de portrettering 25 jaar oud was en amper drie jaar getrouwd, waarvan noch de vier volwassen ‘kinderen’ noch de ‘moeder’ op het portret getuigen.<sup>62</sup> Het schilderij bevindt zich in de Royal Collection van het Buckingham Palace in Londen en is daar beschreven als *Portret van een familie (A Family Group)*, waaruit blijkt, dat de identiteit van de voorgestelde personen als onbekend wordt beschouwd (A4).<sup>63</sup>



De familienaam Willink komt in de publicatie van Elias niet voor in het namenregister. Wel wordt de naam vermeld in de recent verschenen publicatie van Dudok van Heel<sup>64</sup>, maar dit betreft personen, die op zijn vroegst pas vanaf 1735 in Amsterdam ten tonele verschijnen.<sup>65</sup> Aangezien het portret gedateerd is in 1696 en reeds drie volwassen mannen toont – het lijkt drie generaties uit te beelden –, komen deze personen met de naam Willink hiervoor niet in aanmerking (A28).

Ofschoon dus niet van alle geportretteerden kan worden achterhaald tot welke rang of stand zij behoorden, maken namen als Ortt en Deutz duidelijk, dat de stedelijke elite van Amsterdam tot de opdrachtgevers van Graat hoorde en werken van hem kocht. Daarnaast hoorde ook de geestelijke stand in de hoedanigheid van de rooms-katholieke kerk tot zijn opdrachtgevers. Hiervan getuigen de al eerder vermelde vier altaarstukken voor enkele schuilkerken en het portret van pastoor Aegidius Morgatius, dat, gezien de datering en de tekst op de prent ervan, naar aanleiding van diens overlijden is gemaakt (D6).<sup>66</sup> Morgatius was de derde pastoor sinds de stichting rond 1628 van schuilkerk 't Boompje aan het Rokin, die in 1670 zorgde voor de tweede uitbreiding van de kerkruimte door middel van de aankoop van een van de buurpanden. De verbouwing vond plaats in 1676.<sup>67</sup>

Ook uit de reeds aangekaarte opdrachten voor taxaties van schilderijen is een bepaalde mate van naamsbekendheid van Barend Graat af te leiden, dat daarmee tegelijkertijd een licht werpt op zijn maatschappelijke netwerk. Graat werkt op dit vlak samen met andere kunstenaars, waardoor het tevens iets zegt over zijn artistieke contacten. Vandaar dat het onderwerp taxaties in de volgende paragraaf nog een keer zal worden aangesneden.

In 1672 brengt Graat als een van de deskundigen advies uit over de schilderijenverzameling van de Keurvorst van Brandenburg Friedrich Wilhelm I. Deze was getrouwd met Louise Henriëtte van Nassau, de dochter van Frederik Hendrik van Oranje. De vorst had in 1671 via de Amsterdamse kunsthandelaar Gerrit van Uylenburgh een aantal Italiaanse schilderijen gekocht, waarvan de echtheid later echter werd betwijfeld.<sup>68</sup>

In september 1678 taxeren Barend Graat en Adriaen Backer de kunstverzameling van Anna Boom, Vrouw van Jaarsveldt, en op 13 mei 1684 taxeert Graat samen met Jan Rosa schilderijen en marmeren beelden van de heer Schorer in het huis 'De sphaera mundi' in Amsterdam.<sup>69</sup> Met Rosa had Graat in 1678 al eens samengewerkt bij de taxatie van 98 schilderijen uit het bezit van Barbara Carel (1611-1678), weduwe van Jeronimus Ranst

(1607-1660), in “de twee Tygers” aan de Oude Schans.<sup>70</sup> Ook de combinatie Rosa en Backer blijkt te zijn voorgekomen en wel in de taxatie van de boedel van Diederick Heynck, waarbij zij het door Graat geschilderde portret van deze man op 18 gulden waardeerden. Ter vergelijking: een “trony van Rembrandt van Ryn” werd getaxeerd op 5 gulden.<sup>71</sup>

Naar aanleiding van de vermelding van namen in verschillende bronnen, zoals de notariële documenten en gedrukte bronnen, en de namen die rechtstreeks zijn verbonden met werken van Graat, is nagegaan, of deze tot een bepaalde maatschappelijke kring hoorden. Hierbij moet worden aangetekend, dat vermelding van namen niet impliceert, dat Graat met deze personen in relatie heeft gestaan of zelfs alleen maar heeft gekend. Dit speelt bijvoorbeeld bij de namen, die in verband met taxaties voorkomen. Graat kan in die gevallen door de erfgenamen als deskundige zijn ingeschakeld, omdat hij kennelijk als zodanig te boek stond. Een onmisbare bron om een deel van de hogere zeventiende-eeuwse maatschappelijke kringen in beeld te krijgen, is de al eerder vermelde publicatie *De Vroedschap van Amsterdam*, met het namenregister als startpunt.<sup>72</sup>

Jeronimus Ranst, wiens collectie, zoals hiervoor reeds vermeld, door Graat later na het overlijden van diens weduwe, Barbara Carel, samen met Rosa werd getaxeerd, was onder meer koopman in Oostindische waren, en financieel zeer bemiddeld. Het huis “in de twee Tygers” was zijn woonhuis en daarbij had hij door de architect Philips Vingboons een landhuis in de Purmer laten bouwen. Verder bekleedde hij de maatschappelijk bestuurlijke functie van regent van het Rasp- en Tuchthuis en was luitenant der Burgerij.<sup>73</sup>

Anna Boom, Vrouw van Jaarsveld, was getrouwd met Pieter van Alteren, Heer van Jaarsveld, afkomstig uit Middelburg. Hij was in 1650 Raad en Advocaat-Fiscaal van de Admiraliteit in Amsterdam en in 1667 ook Hoogheemraad van de Beemster. Om een indruk te geven van de financiële positie van de weduwe Anna Boom: zij werd in 1674, zes jaar na de dood van haar man, aangeslagen voor een vermogen van 283.000 gulden.<sup>74</sup>

De andere taxatie met Rosa in 1684 betref, zoals aangegeven, kunstwerken van ene Schorer. Zandvliet vermeldt Lucas Schorer als een welgesteld koopman, die in of vóór 1681 is gestorven.<sup>75</sup> De taxatie betref in dit geval dus de boedel van Schorer, dat niets zegt over eventuele contacten of mogelijk opdrachtgeverschap tussen Schorer en Graat tijdens het leven van deze koopman.

Over twee namen van de door Houbraken genoemde notabelen wier huizen door Graat zouden zijn verfraaid met schilderijen, Cornelis Calkoen en Velters, is het volgende bekend.<sup>76</sup> Behalve schepen was Cornelis Calkoen ook koopman op Italië en de Levant. Naast de maatschappelijke functie van Commissaris van den Achtsten Penning en Kapitein der Burgerij, was hij kerkmeester van de Eilandsloods en de Nieuwe Walenkapel.<sup>77</sup> Ook hij liet zijn vrouw, die eerder al weduwe was van de in 1691 gestorven Abraham Ortt een vermogen na van “13 à 14 tonnen gouds”. Calkoen woonde op de Keizersgracht.<sup>78</sup> Nader onderzoek ten behoeve van een monografie over Graat zou in het geval Calkoen bijvoorbeeld een deel van een sociaal netwerk zichtbaar kunnen maken, want Graat heeft Abraham Ortt in 1674 geportretteerd in *Portret van Abraham Ortt rustend tijdens de jacht* (A19). De weduwe van Ortt heeft haar nieuwe echtgenoot kennelijk kunnen interesseren voor het werk van Barend Graat.

In de genealogische beschrijving van de naam Velters is op twee momenten inderdaad sprake van het burgemeesterschap. Ene Alexander Velters is in 1707 burgemeester van Amsterdam en een grootvader in ca. 1580 van de stad Veere. Diens zoon, en dus de vader van Alexander, was Abraham Velters, een zeer welgesteld koopman, die in een “fraai gemeubeld huis” aan de Keizersgracht woont met een “uitgezochte verzameling van 42 schilderijen”.<sup>79</sup> Aangezien Houbraken *De Grootte Schouburgh* in de jaren 1718-1721 heeft geschreven, noemt hij het huis waarvoor Graat decoratiewerken heeft vervaardigd, op dat moment het huis van ‘burgemeester Velters’. In feite heeft Graat de werken echter in opdracht van de vader vervaardigd, die in die tijd het pand bewoonde.

De reeds vermelde namen van geportretteerde figuren, die het Iconografisch Bureau geeft bij zes portretten van Graat, zijn eveneens in de voornoemde publicatie van Elias nagegaan. Een ervan is het portret, waarop drie kinderen van de familie Ghesel zijn voorgesteld: Johanna, Jan en Jacob (B15). Gezien de geboortejaren van de door het RKD geleverde iconografische gegevens, 1667, 1669 en 1674 en het sterftejaar 1678 van de jongste, gecombineerd met de voorstelling, zal het portret ongeveer in 1677-1678 zijn vervaardigd. De meisjesnaam van de moeder is Sara Boddens. Volgens Elias hebben Jacob van Ghesel en Sara Boddens echter twee kinderen gekregen, Johanna in 1667 en Jan in 1669. De familiebeschrijving geeft geen verdere aanwijzing, dat het derde geportretteerde kind een neefje zou kunnen zijn. Ghesel is werkzaam in het familiebedrijf van zijn vrouw, een handel in Engelse manufacturen. Ze bewonen een huis aan de Fluwelen Burgwal en

kopen in 1679 een hofstede in het Gein in de buurt van Weesp. In 1682 is Jacob van Ghesel regent van het Aalmoezenierweeshuis.<sup>80</sup>

De geportretteerde Pieter Scholten (A29) is koopman en handelaar in tabak, oppercommissaris “havenen en waalen” en participant van de West Indische Compagnie.<sup>81</sup> De genealogische beschrijving van Elias geeft geen expliciete informatie over Pieter Scholten, maar de naam Pieter is onderdeel van de firmanaam Christiaan & Pieter Scholten. Christiaan Scholten wordt wel beschreven. Hij is “spinder van Inlans tabak en Verginy” en handelaar en reder op West-Indië. Ook hij is oppercommissaris der Walen. Elias noemt Christiaan de “oudste zoon”, maar geeft, in tegenstelling tot andere beschrijvingen, hier alleen impliciet de informatie dat er sprake is van meerdere kinderen van het ouderpaar Scholten-Fockenbergh.<sup>82</sup> Het is, gezien de naam van de firma, aan te nemen, dat Pieter en Christiaan broers waren. Christiaan trouwt in 1684 met Anna, de dochter van Jan Agges, die reder was op de Oost en Noorwegen.<sup>83</sup>

Graat heeft ook genoemde Jan Agges geportretteerd. Dit blijkt uit een van de door Bredius geraadpleegde inventarissen, waarin hij bij de boedel van Jan Agges uit 1702 “’t portrait van den overleedene door Barent Graet” noemt.<sup>84</sup> Ook hier kan nader onderzoek meer informatie opleveren over de wijze waarop opdrachten aan Graat mogelijk tot stand zijn gekomen. Zo kwam bij de inventarisatie van het oeuvre aan het licht, dat de door Bredius vermelde veiling van de boedel van Agges ook voorkomt in de catalogus van Hoet, waarbij als werk van Graat “De Bruyloft van Bacchus en Ariadne, vol Beelden” wordt genoemd.<sup>85</sup> In dezelfde inventarisatie dook bij raadpleging van de website Getty Provenance de naam Anna Agges ook op als eigenaar van een schoorsteenstuk, *Pandora* voorstellend, en geschilderd door Graat. Als echtgenoot wordt echter een andere naam dan Scholten vermeld, dat zou kunnen duiden op een tweede huwelijk.<sup>86</sup>

Abraham en Johan Ortt, behorend bij het ruit- en jachtportret (A19, B5) zijn ook present in *De Vroedschap van Amsterdam*. Abraham en Johan zijn vader en zoon. Abraham (1650-1691) woont op de Herengracht, tussen de Leidsestraat en de Spiegelstraat, en is een bemiddeld man. Zijn vermogen wordt in 1674 geschat op 155.000 gulden, een bedrag waarvoor hij althans in dat jaar wordt aangeslagen. Hij is onder meer commissaris in 1688 en Hoogheemraad van de Beemster. Hij trouwt op 34-jarige leeftijd met Jacoba Bors van Waveren, die zes jaar na zijn dood in 1697 hertrouwt met de al eerder genoemde Cornelis Calkoen.<sup>87</sup>

Johan Ortt (1685-1740) is een van de vijf kinderen uit het eerste huwelijk van Abraham. Johan wordt vermeld als Heer van Nijenrode en Breukelen. Hij woonde op de Keizersgracht, tussen de Utrechtsestraat en de Reguliersgracht, en was tevens eigenaar van het Huis Nijenrode, gelegen aan de Vecht. Hij bekleedde maatschappelijke functies als commissaris, schepen, en kerkmeester van de Eilandsloods.<sup>88</sup> De titel Heer van Nijenrode en Breukelen erfde Johan Ortt van zijn kinderloos gestorven oom, naar wie hij was vernoemd, die hem behalve een aanzienlijk vermogen ook de genoemde heerlijkheid had nagelaten.<sup>89</sup>

De familie Deutz hoorde ook tot de opdrachtgevers van Graat. Het Iconografisch Bureau heeft in dit geval de volledige identiteit van de voorgestelde familie paraat. Het betreft een portret van vijf broers uit de familie Deutz (A5), door Graat geschilderd, gesigneerd en gedateerd in 1658. Jonathan Bikker heeft in zijn artikel over de andere door Michael Sweerts geschilderde portretten van de broers, de familie uitgebreid beschreven.<sup>90</sup> De vijf broers Deutz waren de afstammelingen van Johann Deutz, een succesvol zakenman, die vanuit Keulen naar Amsterdam was verhuisd en met zijn gezin op de Keizersgracht woonde in een huis met de naam 'De Sterre'. Johann Deutz was getrouwd met Elizabeth Coymans en oorspronkelijk telde het gezin acht kinderen, waarvan er drie de volwassen leeftijd echter niet hebben bereikt. Elizabeth Coymans was de dochter van de zeer rijke Balthasar Coymans, die vanwege zijn fortuin veel invloed kon uitoefenen op de stadhouder. Een andere dochter, Maria, was getrouwd met Joan Huydecoper, die tussen 1651 en 1660 burgemeester van Amsterdam was. Vanwege de dood van haar echtgenoot op 58-jarige leeftijd neemt Elisabeth het bedrijf over en voedt alleen haar acht kinderen op. Later stapt haar oudste zoon Jean ook in het bedrijf en heeft daarnaast ook maatschappelijke functies als kapitein in de Amsterdamse burgerwacht en kerkmeester van de Noorderkerk.<sup>91</sup>

Bredius vermeldt in de inventaris van Joan Deutz uit 1712 nog "drie portretten van kinderen door Graet".<sup>92</sup> Of dit drie kinderen zijn op één portret, of ieder kind apart is geportretteerd, is onduidelijk. Ofschoon het overgeleverde oeuvre van Graat wel een portret met drie kinderen bevat, waarvan de identiteit door het Iconografisch Bureau als onbekend is aangegeven, kunnen het vanwege de datering niet de genoemde kinderenportretten van Deutz zijn (A31). Wanneer Graat de gebroeders Deutz in 1658

portretteert, kunnen de heren al geen ‘kinderen’ meer worden genoemd. Graat zou dan zelf nog een kind moeten zijn geweest om hen als kinderen weer te geven.

Samenvattend kan worden gesteld, dat Barend Graat geen onbekende was voor de Amsterdamse elite van zijn tijd. In zijn geval lijkt mij dit belangrijk, omdat hij, in ieder geval voor portret- en decoratieopdrachten, afhankelijk was van de gegoede burgerij. Dat Graat zich onder meer bewoog op deze twee gebieden van de kunstmarkt, is wat de portretten betreft nog zichtbaar aan het overgeleverde oeuvre. Aangezien decoratiewerken door de aard van hun functie onderhevig zijn aan verval of anderszins verdwijnen door bouwkundige ingrepen, worden deze veel minder ‘overgeleverd’ en getuigt alleen de vermelding in tekstuele bronnen van het bestaan ervan, zoals het geval is in *De Grootte Schouburgh* van Houbraken.

## 3.2

### De artistieke contacten

In verschillende publicaties wordt aangegeven, dat Graat en De Lairese elkaar hebben gekend en er ook een vorm van artistieke samenwerking was. Zo beschrijft Timmers in zijn dissertatie over De Lairese Graat als een van de kunstenaars in Amsterdam, met wie De Lairese gedurende zijn verblijf in deze stad, omging.<sup>93</sup> In het biografische naslagwerk van Saur krijgt Graat in deze relatie een tamelijke passieve rol toegedicht. Graat komt namelijk “terecht” in de kring van De Lairese, die zowel “zijn schilderstijl als zijn werkzaamheid heeft beïnvloed”.<sup>94</sup>

Graat wordt met een dergelijke typering naar mijn mening wel onrecht aangedaan. Graat woonde en werkte tenslotte al in Amsterdam, waar de uit Luik afkomstige De Lairese pas later zijn entree maakte. De Lairese (1640-1711) vertrok in 1664 naar Utrecht en kwam door toedoen van de Amsterdamse kunsthandelaar Uylenburgh in Amsterdam terecht, waar hij zich kort daarna definitief heeft gevestigd.<sup>95</sup> Aan Uylenburgh was namelijk een werk van De Lairese te koop aangeboden, waarop deze onmiddellijk grote interesse had voor de kunstenaar. Hij haalde De Lairese naar zijn atelier, waar deze vervolgens ongeveer een half jaar voor hem heeft gewerkt. De relatie tussen Uylenburgh en De Lairese moet kort na 1664 zijn begonnen, want Rembrandt, een andere protegé van Uylenburgh in de jaren dertig en in die tijd getrouwd met diens nicht Saskia Uylenburgh, heeft in 1665 een portret van De Lairese geschilderd.<sup>96</sup> In 1667 heeft De Lairese zich als poorter van de stad Amsterdam ingeschreven.<sup>97</sup>

In de biografische schets van Graat is de door hem gestichte tekenacademie ter sprake gebracht, waarbij in de daaraan refererende publicaties van Van Gool en Knolle in dit opzicht over een samenwerking van Graat en De Lairese werd geschreven.<sup>98</sup> Het is mogelijk, dat de twee kunstenaars hun activiteiten uiteindelijk hebben gebundeld in het door Knolle beschreven initiatief om een zelfstandige studieruimte voor een academie in Amsterdam bij het stadsbestuur te bepleiten. De Lairese was namelijk ook bezig met een vorm van kunstonderwijs, nadat hij vanwege de blindheid die hem rond 1690 trof, zijn beroep als uitvoerend kunstenaar niet meer kon uitoefenen. Hij was zich vervolgens gaan toeleggen op het mondeling overbrengen van zijn kennis in de vorm van colleges in zijn eigen huis, waarbij hij werd geholpen door een van zijn zoons.<sup>99</sup>

In zekere zin was er dus in dezelfde stad, weliswaar in een andere vorm, nog ‘een academie’. De in Luik opgeleide De Lairesse zal geïnteresseerd zijn geweest in het genootschap van Graat, omdat het tekenen naar levend model een typisch ‘academische’ training was. De Lairesse moet zijn stadgenoot, de schilder Bertholet Flémalle hebben bewonderd, die na een verblijf in Italië en Frankrijk in 1646 in Luik met een nieuwe op Italiaanse kunst geënte stijl, vermengd met Franse elementen, was teruggekeerd. De vader van De Lairesse, die hem heeft opgeleid, heeft deze stijl van Flémalle toen nagevolgd, waardoor De Lairesse al vroeg kennismaakte met de academische schilderwijze.<sup>100</sup>

Het initiatief voor het oprichten van het genootschap of de academie, zoals het ook werd genoemd, is in het geval van Graat niet vreemd te noemen. Hij had zich immers bij zijn oom in eerste instantie bekwaamd in het tekenen, voordat hij overging tot het leren schilderen. Dit was overigens toen de gebruikelijke volgorde in het leerproces naar het meesterschap van schilder. Maar Graat is altijd blijven tekenen. Bewijzen van Graats waardering voor de kunst van het tekenen zijn te vinden in de beschrijving van zijn bezittingen, die hij zijn dochter schenkt ter ere van haar huwelijk, waarin naast 59 schilderijen ook 51 boeken en porfolio’s met tekeningen en prenten worden vermeld.<sup>101</sup> Ook de door zijn schoonzoon Matthys Pool vervaardigde gravures naar tekeningen van Graat, die het werk van de beeldhouwer Francis van Bossuit tot onderwerp hebben, getuigen hiervan.<sup>102</sup>

Artistieke connecties zijn ook af te leiden uit de notariële archieven, waaruit Bredius over Graat een aantal documenten bijeen heeft vergaard. Het voorval met Marie Dambrine in 1669 is al in de biografische schets vermeld, omdat het schilderen naar een naakt model licht wierp op de werkwijze van Graat als kunstschilder. Graat werd in deze juridische kwestie samen met de kunstenaar Christiaan Dusart genoemd. De twee worden door de notaris aangeduid als “historieschilders alhier te stede”.<sup>103</sup>

In 1672 verklaarden Anthony de Haes, Gerbrand van den Eeckhout, Mattheus Pellekiem en Barend Graat op verzoek van Dirck van Outshoorn, vrijheer van Westerdycxhoorn, dat zij als goedemannen waren verzocht hun oordeel te geven over de financiële afhandeling van de beschildering van het gehele interieur van diens huis. Kennelijk was er een geschil ontstaan tussen de opdrachtgever en een schilder “hr. Post” aan wie de opdracht was verleend.<sup>104</sup>



In 1677 verklaart Graat, samen met Pieter Storm, op verzoek van Dirk van Cattenburch, dat Isaack Cronenburg nog een schilderij moet leveren in ruil voor tekeningen van Cattenburch.<sup>105</sup> De aard van het geschil toont aan, dat de hierbij vermelde namen aan kunstenaars, of mogelijk ook aan kunsthandelaren, toebehoren. Van deze namen wordt alleen Isaack Cronenburg aangetroffen, zowel als kunstschilder en kunstverzamelaar.<sup>106</sup> In 1689 is Graat samen met De Lairesse ‘goedeman’ in een financieel geschil tussen de schilder Ernst Stuven en Marco Aurelio del Borgo over “huishuur en een geleverde os”.<sup>107</sup> De laatste lijkt een os te hebben geschilderd als betaling in natura voor de huur.

De werkzaamheden van Graat als taxateur van kunstwerken zijn in dit onderzoek inmiddels al twee keer ter sprake gebracht, als onderdeel van de levensbeschrijving in hoofdstuk 2 en in de vorige paragraaf (3.1) om de naamsbekendheid en mogelijke sociale relatie van Graat met bepaalde maatschappelijke kringen te peilen. In deze paragraaf ligt het accent op de collega-kunstenaars met wie Graat dergelijke taxatie-opdrachten uitvoerde, en dit waren, zoals ook al aangegeven, Adriaen Backer en Jan Rosa. Daarnaast is ook de taxatie-opdracht van de schilderijen van de keurvorst Friedrich Wilhelm I vermeld, waarbij niet alleen Graat was betrokken, maar tal van andere collega-kunstenaars, onder wie De Lairesse. Vanwege dit laatste gegeven wordt de kwestie nu uitvoerig belicht.

De Keurvorst wilde een aantal Italiaanse schilderijen retourneren, omdat zijn hofschilder, Hendrik Fromantiou, deze als kopieën had bestempeld.<sup>108</sup> De Keurvorst vond echter wel, dat Fromantiou deze mening diende te toetsen aan het deskundige oordeel van een groep kunstkenneren en kunstenaars over de betreffende schilderijen.<sup>109</sup> De selectie van kunstenaars was natuurlijk van belang en vormde dan ook de oorzaak, dat er uiteindelijk drie ‘groepen’ kunstkenneren de werken beoordeelden. Er was een officieel door de Amsterdamse schepenen samengestelde groep, maar er waren daarnaast ook door Fromantiou en Uylenburgh kunstenaars opgeroepen om een schriftelijke verklaring af te leggen over de kwaliteit van de werken.<sup>110</sup>

Wat De Lairesse en Graat betreft, deze waren wel op dezelfde dag bij de taxatie aanwezig, maar hoorden tot verschillende ‘groepen’. De Lairesse was gekozen door de schepenen en Graat rechtstreeks door Fromantiou. De groep van Fromantiou is zeer negatief over de getoonde werken. Wat de mening van De Lairesse was, wordt door

Lammertse en Van der Veen niet aangegeven, maar in ieder geval wordt zijn naam niet vermeld op de door Uylenburgh opgemaakte akte, waarop onder meer de door de schepenen gekozen kunstenaars staan, die een positief oordeel hadden.<sup>111</sup>

In de aan het begin van deze paragraaf aangehaalde formulering in het naslagwerk van Saur over de relatie van Graat en De Lairesse werd over ‘invloed’ van De Lairesse op Graat geschreven.<sup>112</sup> Hoewel dit aspect wel verband kan houden met ‘artistieke contacten’, is het er niet per se aan gekoppeld. Een kunstenaar zal een andere kunstenaar vaker via diens werken ‘kennen’ dan persoonlijk. Een voorbeeld van een kunstenaar, waarvan een relatie met Graat niet door tekstuele bronnen wordt bevestigd, maar waarbij wel duidelijk is, dat Graat diens werken heeft gezien en hieruit ideeën opdeed voor zijn eigen onderwerpen en de vormgeving ervan, is Gerard ter Borch. Het onderwerp zal, in andere termen, ter sprake komen in het vierde hoofdstuk in samenhang met het oeuvre van Graat.<sup>113</sup> Het artistieke netwerk van Graat strekt zich in dit hoofdstuk dus niet verder uit dan de kunstenaars, die in primaire en secundaire teksten zijn genoemd vanwege bepaalde activiteiten die Graat met hen uitvoerde. Het artistieke web rond Graat zal, in de volgende hoofdstukken, door visuele bronnen, dat wil zeggen het oeuvre van de kunstenaar en werken van tijdgenoten, van de noodzakelijke draden worden voorzien.

#### 4.

### **BAREND GRAAT, ZIJN LEVEN IN BEELDEN: EEN OVERZICHT VAN ZIJN WERKEN IN GENRE, AANTAL, ONDERWERP EN STIJL**

Schilderen en tekenen moeten voor Barend Graat zijn lust en zijn leven zijn geweest, want dit heeft hij tot op hoge leeftijd gedaan. Het bewijs hiervoor wordt geleverd door de dateringen van een aantal werken, waarvan de laatste het jaar 1706 is, drie jaar vóór zijn dood. In dit hoofdstuk zal het oeuvre van Graat, zoals de titel al aangeeft, vanuit verschillende invalshoeken worden beschouwd.

Hoewel het na ruim driehonderd jaar onmogelijk is om een schatting te maken van de productie van Barend Graat, kan er door inventarisaties wel een beeld worden verkregen van een groter aantal werken dan alleen het overgeleverde oeuvre. Deze inventarisatie is in eerste instantie gebaseerd op het visueel overgeleverde oeuvre, beschikbaar via ‘papieren’ en digitale gegevens van het RKD en KHI, en op werken die alleen via tekstuele bronnen bekend zijn. In tweede instantie is het oeuvre – ook visueel – ‘uitgebreid’ door middel van op het internet beschikbare gegevens, zoals veilingcatalogi, die vaak zijn voorzien van een afbeelding van het werk. Binnen het visueel overgeleverde oeuvre is er gekeken naar het aantal werken binnen een genre en hoeveel er daarvan zijn gemerkt of gedateerd. Ook de in de reproductieverzamelingen aan Graat toegeschreven werken zijn in de inventarisatie opgenomen. Aan deze inventarisaties wordt de eerste paragraaf, onderverdeeld in subparagrafen, gewijd, zodat een indruk van het oeuvre van Barend Graat wordt gevestigd.

Het volgen van het oeuvre van een kunstenaar is het equivalent van het nagaan van zijn keuzen. Hij kiest niet alleen voor een genre, een thema, maar ook voor een bepaalde stijl, techniek, materiaal of formaat. Wat hij kiest, kan voortvloeien uit een artistieke behoefte, maar ook pragmatisch worden ingegeven door vraag en aanbod op de markt. De kunstenaars moesten er tenslotte wel van kunnen leven en maar enkelen waren gezegend met een mecenas of beschermheer die een vaste afnemer van hun werk was.

In de tweede paragraaf is daarom het oeuvre op basis van deze keuzen beschouwd. Vanwege de aard van dit onderzoek, een aanzet tot een monografie, zal de beschouwing niet uitputtend zijn. Er is gekeken naar zijn manier van werken, zowel inhoudelijk als

technisch, en naar veranderingen van genre, onderwerp en stijl, gekoppeld aan de mogelijke oorzaken en verklaringen daarvan.

## 4.1

### Inventarisaties

Ter verkrijging van een zo waarheidsgetrouw mogelijk overzicht van het oeuvre en de daarin voorkomende veranderingen is, buiten het gemerkte deel, zoveel mogelijk uitgegaan van de werken, die met een grote mate van zekerheid aan Graat worden toegeschreven. Deze niet gemerkte, maar wel aan Graat toegeschreven werken, zijn onder de noemer ‘toegeschreven werken’ opgenomen in catalogusdeel B van de oeuvrecatalogus. Het aantal toegeschreven werken wordt apart aangegeven bij de inventarisatie van de verschillende genres. Van de toegeschreven werken wordt in enkele gevallen de toeschrijving aan Graat betwijfeld. Deze werken zijn opgenomen in catalogusdeel C.

De eerste inventarisatie van zowel het gemerkte als het toegeschreven deel van het oeuvre is gebaseerd op de reproducties in de verzamelingen van het RKD, het daaronder ressorterende Iconografisch Bureau, en het KHI met de daarop vermelde gegevens, aangevuld met de verkregen informatie via de digitale databases van het RKD en het Iconografisch Bureau. Deze inventarisatie is onderverdeeld in de verschillende genres en wordt in het onderzoek aangeduid als het overgeleverd oeuvre.

Daarnaast is in gedrukte bronnen gezocht naar niet overgeleverde werken, die daarin als werken van Graat worden vermeld en in via het internet toegankelijke multimediale gegevensbestanden, in feite de tweede en derde inventarisatie. Bij multimediale gegevensbestanden moet worden gedacht aan de door het Getty Institute verzamelde en op internet gepubliceerde herkomstgegevens, de onderzoeksresultaten van het door Montias verrichte onderzoek naar de zeventiende-eeuwse kunstmarkt, maar ook aan de door veilinghuizen via het internet gepubliceerde catalogigegevens.<sup>114</sup> Alhoewel uit de laatstgenoemde veilinggegevens ‘nieuwe’ werken zijn toegevoegd aan het oeuvre van Graat, en ook zijn opgenomen in de oeuvrecatalogus, worden deze werken in dit onderzoek opgevat als een uitbreiding van het ‘overgeleverd oeuvre’. Dit, omdat de aanduiding

‘overgeleverd oeuvre’ in de eerste fase van het onderzoek, zoals hiervoor al aangegeven, was gebaseerd op de reproductieverzamelingen van het RKD en KHI.

In de subparagrafen van de inventarisaties worden onderwerpen genoemd, die Barend Graat volgens het visueel overgeleverd oeuvre en volgens tekstuele bronnen heeft geschilderd. In een aantal gevallen zullen de ‘titels’ van de werken in deze paragraaf daarom als thema worden weergegeven en zal er dus ook niet worden verwezen naar afbeeldingen. Wanneer sprake is van thema’s, die overeenkomen met overgeleverde werken van Graat, zal naar de betreffende afbeelding in de oeuvrecatalogus worden verwezen. In enkele gevallen wordt in dit hoofdstuk verwezen naar het werk van een andere kunstenaar, waarvan de afbeelding is opgenomen in ‘overige afbeeldingen’.

## **Inventarisatie op basis van de beschikbare documentatie van het RKD en KHI**

### **Portretten**

In de portretkunst worden verschillende portrettypen onderscheiden: het familieportret, het dubbelportret, het eenfigurige portret en het groepsportret. Barend Graat heeft portretten in elk van deze typen geschilderd, waarbij de voorgestelde personen bijna altijd ‘buiten’ werden vereeuwigd en slechts enkele keren in een interieur. Maar ‘buiten’ is een rekbaar begrip. Het varieert van het stenen terras van een tuin behorend bij een huis, een terras in een parkachtige, wellicht voor publiek toegankelijke, omgeving tot een open landschap.

Wat de portrettypen betreft, zijn er in elk geval 13 familieportretten, 5 dubbelportretten en 9 eenfigurige portretten overgeleverd. Aangezien van sommige werken alleen slechte reproducties beschikbaar zijn, is de locatie van het portret niet altijd goed te zien, maar er zijn slechts 5 tot 7 portretten in een interieur weergegeven. Op grond van het hiervoor gemaakte onderscheid in de verschillende ‘exterieurs’ zijn 11 portretten gelokaliseerd op een terras van een tuin of een huis en 9 portretten in een min of meer open landschap.

Uit het gedateerde deel van de portretten blijkt, dat Graat gedurende zijn hele werkende leven portretten heeft vervaardigd, want de jaartallen liggen tussen het jaar 1657 en 1706. Er zijn in totaal 27 portretten gemerkt, waarvan 9 portretten alleen met het monogram. De signatuur gaat 21 keer vergezeld van een datering, waarbij 15 werken zijn gemaakt vóór 1680 en 6 werken na dit jaar. Dit betekent, dat hij meer portretten heeft

gemaakt in een korter tijdsbestek, want het zijn 15 portretten in 23 jaar tegenover 6 portretten in 26 jaar. Op grond van deze – eerste – inventarisatie kan voorlopig worden vastgesteld, dat hij vanaf 1680 of andere artistieke wegen heeft bewandeld of minder werken heeft geproduceerd.

Het aantal toegeschreven portretten is in totaal 14, waarvan 4 familieportretten, 5 dubbelportretten en 5 eenfigurige portretten. Hiervan is slechts 1 portret in een interieur gesitueerd.

### **Historiestukken**

Barend Graat heeft ook historiestukken op zijn naam staan, waarvan er maar enkele zijn gemerkt en daarvan slechts een paar gedateerd. Evenals bij de portretten wordt hier het gemerkte deel van deze werken geïnventariseerd en de toeschrijvingen apart vermeld. Aan Graat toegeschreven historiestukken komen echter ook nog ter sprake in de inventarisatie van ‘niet overgeleverde werken, vermeld in inventaris, veilingcatalogi en oude literatuur’. Ook in de overzichtsschets van het oeuvre zullen enkele werken worden aangehaald, die weliswaar niet tot de gemerkte werken kunnen worden gerekend, maar erbij horen om de ontwikkeling en de keuzen van Graat te peilen.

### ***Bijbelse historiestukken***

In het overgeleverde oeuvre van Graat bevinden zich weliswaar 4 historiestukken met een bijbels thema, maar 2 werken worden als voorstellingen van *De Verloren Zoon* betiteld, hoewel de voorstelling in feite een willekeurig eigentijds ‘vrolijk gezelschap’ betreft, zonder specifieke verwijzing naar een tekst. Beide werken worden zonder doorslaggevende reden geïnterpreteerd als de scène uit het verhaal van de Verloren Zoon, waarin deze zich overgeeft aan wereldse genoegens als drank en vrouwen. Deze twee Verloren Zoon-werken zullen daarom worden ondergebracht bij de genrestukken.

Twee andere werken hebben als thema *Rebecca en Eliëzer* (A36) en *De engel wijst Hagar de bron* (A46). De eerste is gesigineerd met ‘B.Graat’ en de andere is gemonogrammeerd. Dit betekent, dat in de inventarisatie het aantal bijbelse historiestukken 2 werken bedraagt. Onder de aan Graat toegeschreven historiestukken bevindt zich geen bijbels historiestuk.

### **Mythologische historiestukken**

In totaal zijn er 7 werken met een mythologisch onderwerp, maar in 2 werken daarvan is de historie in feite afwezig. Deze werken betreffen beide het mythologisch thema van de godin Diana. Het ene werk verbeeldt alleen de figuur van Diana en zou daarom ook een ‘portrait historié’ kunnen zijn (A20). Het andere werk (A42) geeft het bad van Diana en haar nimfen weer, hoewel dit nauwelijks als zodanig in de voorstelling wordt ondersteund. Vermoedelijk is dat de reden, dat er op de RKD-reproductie geen onderwerp of thema is vermeld. Attributen als een kroontje in de vorm van een maansikkel of pijlenbundel ontbreken namelijk, maar de aanwezigheid van een cupido-achtig figuurtje, links op de voorgrond van het schilderij, draagt wel bij aan het mythologische karakter van de ‘badende vrouwen’ (A42).

Het onderwerp Diana is in 2 andere werken meer overtuigend verbeeld: een met de voorstelling van *Het Bad van Diana* (A43), met het maankroontje op haar hoofd, en een van *Diana en Endymion* (A44). De 3 andere thema’s zijn *Minerva en Arachne* (A47), *Paris en Oenone* (A30) en een werk dat wordt beschreven als *Bacchus kroont Ariadne* (A41).<sup>115</sup> Van de 7 werken zijn er slechts 2 gedateerd: het ‘portret’ van *Diana* in 1674 en het schilderij met *Paris en Oenone* in 1706. Het laatste jaartal wekt wel wat bevreemding, omdat Graat dan inmiddels de leeftijd van 78 jaar heeft bereikt.

In de reproductiecollectie bevinden zich 3 toegeschreven mythologische historiestukken (B17, B19, B20), waarbij moet worden aangetekend, dat *Herderinnen voor het baden* (B17) in dit onderzoek als een mythologische voorstelling wordt beschouwd. Dit vanwege een cupido-achtig figuur bij de achterste ‘herderin’ in combinatie met de dieren, de naakte figuren en de over de arm gedrapeerde glanzende kledij, dat meer past bij de jachtgodin Diana.

### **Post-klassieke historiestukken**

Het historiestuk *Rinaldo en Armida* (A47) is het enige, althans overgeleverde, werk, dat is gebaseerd op post-klassieke literatuur. Het werk verbeeldt een scène uit het epos van Torquato Tasso over de bevrijding van Jerusalem.

### **Allegorieën**

Barend Graat is door Houbraken in *De Grootte Schouburgh* beschreven als een kunstenaar die naast het vervaardigen van groepsportretten van Amsterdamse notabelen ook hun huizen decoreerde.<sup>116</sup> Welke onderwerpen daar werden verbeeld, wordt helaas niet vermeld. Wel geeft Houbraken op twee andere plaatsen in zijn levensbeschrijving van Graat aan, dat deze ook allegorische werken schilderde. Het betreft het lofdicht op een personificatie van de *Huysbestieringe* en de schets voor de decoratie van het stadhuis met de verbeelding van een *Allegorie op de Rechtspraak*.<sup>117</sup>

Hoewel de bovenstaande besproken werken niet als schilderij bekend zijn, bevinden zich in het overgeleverde oeuvre wel 3 gesigioneerde en gedateerde allegorieën met een ander thema. De *Allegorie op de Vrijheid* is een uit 1667 daterende plafondschildering. In 1685 heeft Graat voor de decoratie van het Oudemannen- en Vrouwengasthuis in Amsterdam de *Allegorie op de Verzorging in het Oudemannen- en Vrouwengasthuis in Amsterdam* vervaardigd en in 1687 de *Allegorie op de Overvloed*.<sup>118</sup> De werken zijn gesigioneerd met 'B.Graat fe'. Tot nu toe zijn alleen van het werk uit 1685 de oorspronkelijke functie en plaats bekend. In de toegeschreven werken is geen allegorie aangetroffen.

### **Genrestukken**

Tot het oeuvre van Graat horen niet alleen portretten en historiestukken, maar ook genrestukken. Evenals bij een aantal portretten speelt het 'buiten' ook in deze werken een belangrijke rol. Ondanks de aanwezigheid in enkele werken van relatief veel 'landschap' en de daardoor minder prominente rol van de figuren worden deze in de documentatie van het RKD en het KHI tot 'genrestuk' gerekend, waarvan er in totaal 7 zijn. Daarvan zijn 3 werken gedateerd met de jaartallen 1648, 1659 en 1660 (A1, A6, A8). Het formaat van twee werken is slechts 20x25 cm en één is op paneel geschilderd. De afmetingen van de andere zijn overigens ook niet erg groot, circa 40x40 tot 50x60 cm. De drie laatstgenoemde werken zijn uiteenlopend van voorstelling: kaartspelers in een landschap, een interieur met enkele personen, die zich vermaken met het plagen van een jong hondje en een elegant gezelschap dat zich vermaakt op de veranda van een buitenhuis.

Verder valt op, dat het onderwerp *Kaartspelende mannen* twee keer is uitgebeeld (A1, A48). Uit de dateringen en het overeenkomstige kleine formaat van de niet gedateerde



werken kan worden geconcludeerd, dat Graat zijn loopbaan is gestart met genrestukken, waarbij hij op het doek veel plaats voor het landschap inruimde. Zoals reeds aangegeven, worden de 2 werken met *De Verloren Zoon* tot de genrestukken gerekend, waardoor het aantal op 9 komt. In de toegeschreven werken bevindt zich 1 genrestuk (B24).

### **Inventarisatie van niet overgeleverde werken vermeld in tekstuele bronnen**

In gedrukte bronnen wordt over werken geschreven, die niet tot het overgeleverde oeuvre horen. Soms betreft het werken, waarvan alleen een beschrijving bestaat, zoals het al genoemde lofdicht in *De Grootte Schouburgh*, maar werken kunnen ook verloren zijn gegaan door bijvoorbeeld brand of oorlogsschade. Ook zijn er werken, waarvan de verblijfplaats op een gegeven moment niet meer bekend is. Daarom wordt deze inventarisatie in een aantal subparagrafen onderscheiden.

Het doel van deze inventarisatie is het verkrijgen van een vollediger inzicht in het mogelijke aantal door Graat geproduceerde werken, de aantallen in de verschillende genres en de gekozen onderwerpen. Het verkrijgen van deze aantallen berust in dit geval echter meer op interpretatie dan inventarisatie, aangezien dezelfde werken verschillend kunnen zijn beschreven of andersom.

Eerst zijn daarom de onderwerpsbeschrijvingen vergeleken met het overgeleverde oeuvre en vervolgens zijn alleen de duidelijk afwijkende onderwerpen bij de geproduceerde werken van Graat opgeteld. Dit betekent, dat bijvoorbeeld onderwerpen als ‘beelden en beesges’ niet zijn meegeteld vanwege de vage omschrijving. Hetzelfde geldt voor portretaanduidingen, aangezien deze mogelijk overlappen met niet-geïdentificeerde portretten in het overgeleverde oeuvre. Een gevolg hiervan is, dat het aantal geproduceerde portretten en genrestukken ten opzichte van de historiestukken mogelijk te laag is geschat, omdat de laatste in hun onderwerpsbeschrijving meestal zijn voorzien van namen uit de betreffende verbeelde historie.

De gedrukte bronnen zijn chronologisch onderzocht, gerekend vanaf de oudste publicatie. Wanneer werken in een publicatie van jongere datum opnieuw zijn vermeld of wanneer de omschrijving mogelijk een al eerder aangetroffen werk betreft, is alleen de eerste meegeteld in de inventarisatie van het geschatte aantal door Graat geproduceerde

werken. Van een aantal publicaties zijn de daarin vermelde omschrijvingen opgenomen in een aparte bijlage (Bijlage 2).

### **Werken vermeld in inventarissen, veilingcatalogi en oude literatuur**

In het overzicht van openbaar verkochte schilderijen, in 1752 en 1770 samengesteld door respectievelijk Gerard Hoet en Pieter Terwesten<sup>119</sup>, komen 24 werken voor van Barend Graat. In Bijlage 2 van dit onderzoek zijn alle in deze catalogus vermelde werken met onderwerpsbeschrijvingen opgenomen. De verkopen waarin werk van Graat wordt vermeld, vonden, op enkele uitzonderingen na, alle plaats in Amsterdam tussen 1686 en 1763. Uit de hier omschreven werken kunnen 9 werken op basis van de reeds vermelde criteria – een grote mate van ‘zekere toeschrijving’ aan Graat en niet overlappend met werken in zijn overgeleverd oeuvre of vermelding ervan in andere tekstuele bronnen – bij het mogelijke oeuvre worden geteld. Het betreft 6 historiestukken, waarvan 2 bijbelse en 4 mythologische taferelen, en 2 eenfiguurige mythologische voorstellingen, die ook een portraiturestorie kunnen zijn. Enkele voorbeelden van de in deze publicatie vermelde voorstellingen, en hier letterlijk overgenomen, zijn *Den Engel bij Abraham en Sara*, *De gewonde Samaritaen*, *Venus en Cupido* en *Latona & c.*<sup>120</sup> Verder is er nog een werk met de omschrijving ‘een land bataille’, dat op grond van deze aanduiding niet in een bepaald genre kan worden ondergebracht.<sup>121</sup>

Houbraken schrijft in zijn levensbeschrijving van Graat wel enkele keren over diens werken, maar geeft daar niet altijd het onderwerp bij. Dit is het geval, wanneer hij vermeldt dat Graat huizen decoreert van belangrijke burgers.<sup>122</sup> Houbraken noemt 2 groepsportretten en een allegorische schets, namelijk de portretten van de regenten van het Oudemannenhuis en de overlieden van het Leertouwersgilde en de schets met de allegorie of personificatie van Justitia voor de decoratie van het stadhuis.<sup>123</sup> Daarnaast worden er in twee gedichten nog 2 werken van Graat geopenbaard: een allegorie of personificatie van de *Huysbestieringe* in het lofdicht van de opdrachtgever D. Schelte en in een gedicht van de dichter Bidlo op een schoorsteenstuk met de verbeelding van *David en Batsheba*.<sup>124</sup> Bij elkaar opgeteld is in deze bron dus sprake van 2 groepsportretten, 2 allegorische werken en 1 bijbels historiestuk.

Bredius maakt melding van 42 werken van Graat, die hij in oude inventarissen tussen 1659 en 1779 heeft aangetroffen, waarvan hij er 38 publiceert in *Künstler-*

*Inventare*.<sup>125</sup> Ook de hierin genoemde werken zijn woordelijk overgenomen in Bijlage 2. Van 7 werken heeft hij namelijk wel een aantekening gemaakt, zo blijkt uit het Bredius-archief in het RKD, maar deze zijn niet in de publicatie verwerkt.<sup>126</sup>

De beschrijvingen van de werken en jaartallen van boedelverkopen in de genoemde publicatie zijn, zoals eerder aangegeven, in dit onderzoek vergeleken met het overzicht van Hoet. Hieruit zijn 16 ‘nieuwe’ werken gedestilleerd, waarmee in dit geval ‘niet eerder aangetroffen onderwerpsbeschrijvingen’ worden bedoeld. Het betreft 2 mythologische werken en 1 bijbels historiestuk, 3 landschappen, 2 genrestukken, 1 familieportret van drie kinderen (dit zouden overigens ook drie aparte portretten kunnen zijn) en 7 decoratiewerken voor één huis, waarvan de thema’s echter onbekend zijn. Voorbeelden van de hier als ‘nieuw’ aangemerkte werken, en wederom letterlijk overgenomen, zijn *’t Lantschap van Meleager*, *Potiphars vrouw tragt Joseph by haer te krygen dog te vergeefs*, *Een garnaelswijffie*, *Een stuck daerin geschildert een groote steene brug en waterpassage* en *Een dagh en een avontstontje*.

De geschreven aantekeningen in het Bredius-archief bevatten, zoals reeds vermeld, 7 werken: 2 portretten, waarvan 1 eenfigurig portret en 1 dubbelportret; 3 beschrijvingen kunnen worden ingedeeld bij historiestukken met een mythologisch thema; er is 1 allegorie en 1 werk dat onder het genre ‘beesten’ zal worden geschaard. Bredius vermeldt de allegorie als *Eene Allegorie op de muziek* en zal daarom vanwege dit ‘nieuwe’ onderwerp worden toegevoegd aan de inventarisatie (zie ook Bijlage 2). De portretten kunnen om dezelfde reden ook worden opgeteld bij het oeuvre van Graat, omdat deze geen eerder vermelde beschrijving vertonen, die overeenkomt met het overgeleverd oeuvre (zie ook Bijlage 2).

Van de 3 mythologische historiestukken heeft één werk een nog niet eerder voorgekomen beschrijving, namelijk *Aeneas vluchtende uit de brand van Troyen*. De andere twee zijn mogelijk overlappend met eerdere beschrijvingen, zoals “Venus avec des amours” en “Een Historieel in de italiaansche stijl”. Dit betekent voor de inventarisatie van het oeuvre van Graat, dat er 1 eenfigurig portret, 1 dubbelportret, 1 mythologisch historiestuk, 1 allegorie en 1 ‘beestenstuk’ bijkomen.

### *De boedel van Barend Graat in Bredius' Künstler-Inventare*

De boedelinventaris van Barend Graat is in oorsprong een geschreven tekstuele bron, die door Bredius in gedrukte vorm is gepubliceerd. Deze inventaris verdient om twee redenen een aparte bespreking. Op de eerste plaats is het bijzonder om kennis te nemen van de bezittingen en documenten van het object van onderzoek, de kunstenaar zelf; dichter bij de bron kun je haast niet komen. Bovendien bevat deze inventaris behalve beschrijvingen van onroerend goed en financiële documenten ook beschrijvingen van een flink aantal tekeningen en schilderijen. Op de tweede plaats vormt deze tekstuele bron een uitzondering op de in dit onderzoek geformuleerde uitgangspunten voor de inventarisatie van de werken van Barend Graat, namelijk het werk is gemerkt of Barend Graat is in contemporaine bronnen vermeld als maker van bepaalde werken.

De boedelbeschrijving, die – zoals eerder al is vermeld – Graat heeft laten opmaken in verband met het huwelijk van zijn dochter met Matthys Pool, bevat onder meer een lijst met “Plaeten, Printen en Teeckeningen” en een lijst met schilderijen. De eerstgenoemde werken zijn gevat in twintig nummers, waarin variërend één of meerdere werken worden beschreven. De lijst met schilderijen bestaat uit negenenvijftig nummers, waarvan er tien meerdere werken aanduiden. Achter de nummers staan de onderwerpsbeschrijvingen, die dan ook tot de historiestukken kunnen worden gerekend, of de aanduiding van een genre, zoals landschap, stillevens of ‘tronies’. Deze lijsten zijn gereproduceerd in de bij dit hoofdstuk gevoegde bijlage.<sup>127</sup> Alle genres zijn vertegenwoordigd, waardoor er inderdaad sprake lijkt van een doorsnede van zijn oeuvre, geproduceerd en bewaard – of mogelijk niet verkoopbaar gebleken – vanaf het begin van zijn werkzame periode. Er wordt bij geen enkel nummer echter een naam van een kunstenaar genoemd.<sup>128</sup> Bij één werk staat wel de naam van Titiaan in de onderwerpsbeschrijving, “Een ditto Tronie van Titiaan” maar naar mijn mening wordt hier mogelijk een soort portret van Titiaan zelf aangegeven.<sup>129</sup>

Het is verleidelijk om er dan vanuit te gaan, dat het om eigen werk van Graat gaat, maar de taxateur kan ook alleen de onderwerpen hebben aangegeven. Aan de andere kant, Graat had ervaring als taxateur en vermoedelijk heeft hij zelf als ‘deskundige’ de boedel beschreven. In dat geval kan hij dan, als maker van de werken die hij beschreef, zichzelf niet meer als zodanig hebben vermeld. Daarentegen is het goed voorstelbaar, dat hij dat als kenner en als taxateur juist wel zou hebben gedaan in het geval van andere kunstenaars.

Ook in de situatie dat een ‘buitenstaander’ de werken heeft beschreven, is het aannemelijk dat Graat er zich mee zou hebben bemoeid.

Op grond van deze argumenten en veronderstellingen is een uitzondering gemaakt op de twee genoemde uitgangspunten voor de inventarisatie, namelijk dat de toeschrijving aan Graat door visuele of eigentijds tekstuele bronnen wordt ondersteund. De boedelbeschrijving is wel eigentijds, maar in dit geval is er geen ‘auteur’ die over een werk schrijft. Wel moet worden aangetekend, dat het feit dat de onderwerpsbeschrijvingen op de boedellijst, op enkele uitzonderingen na, niet overeenkwamen met thema’s van overgeleverde werken, aanvankelijk de conclusie in de weg stond om deze tekstuele bron in deze inventarisatie op te nemen. Het leek in eerste instantie vreemd, dat er zo weinig onderwerpsbeschrijvingen uit de lijst waren terug te vinden in het visueel en tekstueel overgeleverde oeuvre. In het algemeen moet echter, helaas, worden uitgegaan van het verloren gaan of verdwijnen van kunstwerken in een tijdsbestek van ruim drie eeuwen.

Voor de boedelinventaris van Graat worden dezelfde regels gehanteerd voor het vaststellen van de aantallen, namelijk het voorkomen van dubbeltelling door al eerder genoemde thema’s niet mee te rekenen. Binnen deze boedellijst geven echter enkele nummers hetzelfde onderwerp aan, dat in dit geval dus ook op meerdere werken betrekking heeft. Enkele onderwerpsaanduidingen, die eerder vermelde thema’s ‘overlappen’, zijn “Twee stukken synde de Historie van Abraham en Hagar”, “Een dito graeuw sijnde een Silenus sittende op een Esel” en “Diana en Endymion”.<sup>130</sup> Van ‘Abraham en Hagar’ wordt daarom één werk geteld, ‘Diana en Endymion’ vervalt, maar ‘Silenus’ wordt wel meegeteld, omdat het hier een ‘graeuw’ betreft ten opzichte van de ‘gekleurde’ versie in het overgeleverde oeuvre (B19).

Voor deze door interpretatie geschatte berekening van de aantallen betekent dit 21 bijbelse historiestukken, 16 mythologische historiestukken, 1 allegorische voorstelling en 6 genrestukken. Daarnaast zijn er vier genres vertegenwoordigd, die tot nu toe in de andere deelinventarisaties nog niet zijn voorgekomen. Dit betreft 5 voorstellingen met ‘beesten’, 8 landschappen, 3 stilleven en achter drie nummers op de lijst worden in totaal 35 tronies vermeld. Sommige onderwerpsbeschrijvingen, zoals “Twee ditto kleyntjes” zijn echter moeilijk onder te brengen.<sup>131</sup>

### *De ficheverzameling Hofstede de Groot*

Deze fiches bevatten beschrijvingen van kunstwerken die Hofstede de Groot (1863-1930) zelf heeft gezien of die hij heeft beschreven aan de hand van informatie uit catalogi van veilingen, tentoonstellingen en collecties. Dit werk is na zijn dood voortgezet door medewerkers van het RKD, de instelling waaraan Hofstede de Groot deze verzameling heeft nagelaten. Wat het werk van Barend Graat betreft, bevat de verzameling ongeveer 250 fiches met beschrijvingen van zijn werken.

Aangezien deze beschrijvingen zijn overgenomen uit veilingcatalogi of eigen beschrijvingen zijn van Hofstede de Groot, is het aannemelijk dat in een aantal gevallen dezelfde werken worden bedoeld. Daarnaast kunnen dezelfde werken in de loop van de tijd, dat wil zeggen van circa 1700 tot 1950, verschillende keren op veilingen terecht zijn gekomen. Dit betekent, dat een ‘zuivere’ inventarisatie van de werken niet mogelijk is. Anderzijds blijkt een substantieel aantal onderwerpsbeschrijvingen op de fiches voor te komen, die niet in de overige inventarisatiebronnen worden vermeld. Met inachtneming van het criterium om overlapping te vermijden, zijn werken met al eerder vermelde thema’s niet geteld en zijn ook werken met beschrijvingen die mogelijk op al ‘getelde’ werken kunnen slaan, niet meegerekend. De aantallen van de thema’s van de historiestukken, die als ‘nieuw’ worden opgevat, zullen hieronder worden samengevat. In de bijlage van dit hoofdstuk is een selectie van deze beschrijvingen weergegeven.<sup>132</sup>

Inherent aan het historiestuk is, dat de thema’s in veel gevallen van elkaar kunnen worden onderscheiden, onder meer doordat ‘het verhaal’ wordt herkend en er veel eigennamen in voorkomen. Er zijn echter ook een twintigtal fiches, waarop bijvoorbeeld een beschrijving als ‘een historieel’ staat, waardoor deze niet in de inventarisatie kunnen worden opgenomen. De bijbelse historiestukken geven 15 nieuwe onderwerpen te zien, waarmee er 15 werken kunnen worden toegevoegd aan het tot nu toe in kaart gebrachte oeuvre van Graat. Enkele – woordelijk van Hofstede de Groot overgenomen – voorbeelden hiervan zijn *Kain slaat Abel dood*, *Daar de Engel bij Gideon komt* en *'t Doode Livitsche Bijwijf*. Wat de mythologische thema’s betreft, zijn minimaal 16 beschrijvingen niet in andere bronnen vermeld, zoals onder meer *Minerva en Penelope*, *Venus en Cupido wijzend op Jupiter op zijn Zeegewagen* en *Leda met de zwaan*. In de ficheverzameling zijn de allegorieën ondergebracht bij de mythologische historiestukken, waarbij 4 nieuwe thema’s

worden geteld. Een voorbeeld hiervan is *Zinnebeeld op de het bloeien en bouwen van de stad Amsterdam*, waarvan wordt vermeld dat het twee keer ‘een stuk in ’t Grauw’ betreft.

In de beschrijvingen van genrestukken, landschappen en veel portretten echter is dit, op een enkele uitzondering na, niet het geval. ‘Musicerend gezelschap’, ‘herders en herderinnen’, ‘Italiaans landschap met ruïnes’ zijn regelmatig voorkomende woorden in de beschrijving, waardoor hier, weer met enkele uitzonderingen, geen sprake kan zijn van ‘nieuwe’ onderwerpen. Opgemerkt moet worden, dat in de ficheverzameling onder ‘genre’ vooral ‘gezelschappen’ worden gerekend, zoals ‘musicerend’, ‘kaartspelend’, ‘vrolijk’ of ‘galant’, en ook enkele ‘eenlingen’, zoals bijvoorbeeld ‘de luitspeelster’ en ‘een garnalenverkoopster’. In de ficheverzameling is een aantal werken onder de noemer ‘landschappen, stads- en dorpsgezichten (inclusief jacht- en veestukken) verzameld.

Bij de genrestukken, waarin opvallend vaak ‘wordt gemusiceerd’ zijn ten opzichte van de andere bronnen en het overgeleverd oeuvre ongeveer 18 onderwerpsbeschrijvingen ‘nieuw’ te noemen. In de, hier kort aangeduide, categorie landschappen, waarbij ‘herders’ en ‘italiaans’ veel gebruikte termen zijn, kunnen circa 10 beschrijvingen worden onderscheiden. De overige zijn ‘geturfd’ als ‘landschap met dieren’ (10), ‘landschap met figuren’ (11), ‘landschap met gebouwen’ (7) en jachttafereel (5). Onder ‘landschap met figuren’ en ‘jachttafereel’ worden door Hofstede de Groot echter ook werken opgevat, die vermoedelijk in de bijschriften van de reproducties ‘portret van’ zijn genoemd. Ofschoon de geturfdde beschrijvingen niet in de totale inventarisatie worden opgenomen, zijn deze hier wel opgesomd om aan te geven, dat Graat kennelijk veel meer landschappen heeft geschilderd dan uit zijn overgeleverde oeuvre is af te leiden.

Het spreekt voor zich, dat de portretten als genre in deze verzameling het minst ‘telbaar’ zijn, omdat ‘man’, ‘vrouw’ of ‘kind’ in veel beschrijvingen het onderwerp zijn. Daarbij is het aantal portretten in het overgeleverde oeuvre in verhouding vrij groot en kunnen veel beschrijvingen in theorie aan deze werken worden gekoppeld.

**Werken die in de kunsthistorische literatuur nog zijn vermeld, maar nu als ‘verdwenen’ worden beschouwd of waarvan de verblijfplaats niet bekend is**

Moes heeft in zijn ‘portrettengalerij’ bij 10 portretten Graat als portretkunstenaar vermeld, waarvan er 3 met gravure zijn aangeduid.<sup>133</sup> Twee van deze gravures zijn vervaardigd door Matthys Pool, de schoonzoon van Graat, en stellen respectievelijk de beeldhouwer Francis

van Bossuit en Barend Graat zelf voor. Van deze 10 portretten zijn er 2 niet visueel overgeleverd of is in ieder geval de verblijfplaats niet bekend: het betreft een familieportret van Lucas Bols uit 1686 en een portret van Diederick Heynck. Het laatste portret wordt ook door Bredius vermeld in de boedelinventaris van Heynck als “’t Conterfeytsel van den Overleden door B. Graet”.<sup>134</sup>

Al eerder zijn de altaarstukken van Graat genoemd. Hij heeft 4 altaarstukken gemaakt voor drie schuilkerken. Robert Schillemans heeft in 1995 zijn inventarisatie van zeventiende-eeuwse altaarstukken in Amsterdamse staties gepubliceerd<sup>135</sup>, waarin hij deze werken ook heeft opgenomen. Drie altaarstukken zijn door Graat in 1670 vervaardigd: een voor schuilkerk 't Boompje, *Kroning van Maria* en twee voor De Krijtberg, *Drieëenheid met Maria* en *Joseph met Christus*.<sup>136</sup> Het vierde altaarstuk stelt de *Graflegging van Christus* voor, een kopie naar Maerten van Heemskerck (zie voor Van Heemskerck Overige afbeeldingen, afb. 1), dat vermeld wordt in een twintigste-eeuwse kerkinventaris van De Ster, maar inmiddels ook niet meer kan worden getraceerd.<sup>137</sup> Voor de inventarisatie levert het 1 familieportret en 4 bijbelse historiestukken op.

### **Inventarisatie van werken vermeld in via internet toegankelijke gegevensbestanden**

Via het internet is de database van de Getty Provenance<sup>138</sup> geraadpleegd op de index van archivalische documenten. Na vergelijking met de onderwerpsbeschrijvingen van de voorgaande werken werd vastgesteld, dat één thema nog niet eerder was voorgekomen. Het betreft een schoorsteenstuk *Pandora*, dat via deze website wordt vermeld in de boedelinventaris van Anna Agges in 1714 en er is nog een vermelding in het jaar 1763, wel voorzien van een uitgebreide beschrijving van de voorstelling, maar zonder afbeelding. Het werk kon echter in dit onderzoek alsnog worden geïdentificeerd met een schilderij, dat zich kortgeleden in de New Yorkse kunsthandel Jack Kilgore bevond en is opgenomen in de oeuvrecatalogus (B21).<sup>139</sup>

Het door John Michael Montias verrichte onderzoek naar documenten van en over kunstenaars in diverse gemeentelijke archieven, is inmiddels opgeslagen in een database, die – vooralsnog beperkt – toegankelijk is via internet.<sup>140</sup> Behalve dat er enkele nieuwe namen inzake boedelverkoop opduiken met daaraan verbonden ‘contrefeitsels’ van



betrokkenen, worden geen andere genres gevonden en dientengevolge ook geen ‘nieuwe’ werken en thema’s.

Een andere bron via internet zijn de veilingresultaten van veilinghuizen, de zogenaamde ‘auction records’.<sup>141</sup> Hieruit duikt nog een aantal ‘nieuwe’ werken op, die in de betreffende catalogi aan Graat worden toegeschreven, waaronder 4 portretten, 2 bijbelse historiestukken, 3 mythologische historiestukken, 1 geschiedkundig historiestuk en 6 genrestukken. Voorzover deze thema’s waren voorzien van een afbeelding, zijn deze toegevoegd aan de oeuvrecatalogus. Afhankelijk van de bij de data geleverde details over de aanwezigheid van een monogram of signatuur zijn de werken opgenomen in deel A bij de gemerkte werken of deel B bij de toegeschreven werken.

Bij de portretten zijn twee gesigeneerde werken: *Portret van een geleerde, met inktpot en zegel op een tafel* (A32), *Portret van een dame* (A33) en een toegeschreven (dubbel)portret, beschreven als *Voorname dame met heer in een parkachtig landschap* (B6). De onderwerpen van de (afgebeelde) historiestukken zijn *De jachtgodin Diana in een landschap* (A45), *De grootmoedigheid van Scipio* (B23), *Salomon en de koningin van Sheba* (B16), *Mercurius kijkend naar Pandrosus, Herse en Aglauros* (B22) en *Badende vrouwen vergezeld door twee cupido’s bij een meer* (B18). De genrestukken stellen de volgende thema’s voor: *Vrolijk gezelschap met twee musicerende vrouwen in de tuin van een villa* (A51), *Een schaap en twee geiten in een landschap* (A52), *Amoureuus paar, zittend aan een tafel in de tuin van een villa* (B25), *Twee mannen maken twee vrouwen het hof in een interieur* (B26), *Vertrek voor de jacht* (B27), en *Vrolijk gezelschap buiten bij een herberg* (B28).

Er worden drie werken zonder afbeeldingen genoemd bij deze veilingdata. Het betreft een portret met de titel *Portret van een man, zijn hoed liggend op een tafel*, een *Portret van een echtpaar in mythologische kleding* en een opvallend groot bijbels historiestuk, dat als ‘plafondschildering op doek’ is vermeld met de titel *Maria met engelen* (ca. 150 à 200x350 cm). De eerste twee aanduidingen worden niet als nieuwe werken in de inventarisatie opgenomen, omdat deze kunnen overlappen met al in eerdere bronnen meegetelde vermeldingen. De plafondschildering wordt wel als een ‘nieuw’ werk gerekend, omdat de afmetingen niet overeenkomen met het altaarstuk *De kroning van Maria* uit 1670 (283x195 cm). Daarnaast zullen in het laatstgenoemde altaarstuk behalve

engelen ook God of Christus zijn voorgesteld, die niet worden genoemd in de titel op de veilingsite.

In totaal worden bij de gemerkte werken 2 portretten, 1 mythologisch historiestuk en 2 genrestukken toegevoegd; bij de toegeschreven werken 1 portret, 2 bijbelse historiestukken (inclusief de plafondschildering), 2 mythologische historiestukken, 1 geschiedkundig historiestuk en 4 genrestukken.

### **De tekeningen in het oeuvre**

Ondanks het belang van de tekenkunst in het oeuvre van Graat zijn de tekeningen niet apart geïnventariseerd. Enige indruk van de omvang hiervan wordt onder meer zichtbaar in de al eerder beschreven boedelinventaris van Graat (zie ook Bijlage 2).<sup>142</sup> Daarnaast heeft zijn schoonzoon Matthys Pool veel gravures vervaardigd naar tekeningen van zijn schoonvader. Een al eerder vermeld voorbeeld hiervan is het uit 113 platen bestaande boek over de beeldsnijder Francis van Bossuit naar tekeningen van Graat.<sup>143</sup>

Behalve het voorgaande boek vermeldt Hollstein in zijn overzichtswerk bij Matthys Pool, dat deze gravures heeft vervaardigd naar het zelfportret van Graat en naar dertien historiestukken, waarvan zes met een bijbels en zeven met een mythologisch onderwerp.<sup>144</sup> Van de hierin vermelde thema's komen er enkele overeen met thema's in het overgeleverde oeuvre, zoals *Paris en Oenone* en *Diana en Endymion*. De verblijfplaats van deze twee laatstgenoemde tekeningen die mogelijk als studietekening of voorbereidende tekening op de schilderijen hebben gefungeerd, is echter niet bekend.<sup>145</sup>

Enkele andere tekeningen van Graat en prenten naar een tekening of schilderij van zijn hand zijn opgenomen in de reeds genoemde appendix, waarin ter informatie ook het overzicht van Hollstein is opgenomen. In Bijlage 2 biedt de boedel van Graat meer getalsmatige informatie over de tekeningen en prenten.<sup>146</sup>

Alle inventarisaties van werken en onderwerpen tezamen hebben geleid tot een interpretatie van het aantal werken dat Barend Graat, buiten het overgeleverde oeuvre, nog meer heeft vervaardigd. Zoals aangegeven, werd getracht overlapping van werken te vermijden en is er uitgegaan van afgebeelde of in publicaties beschreven werken. Anders

geformuleerd, er moest een identificatie van de werken bestaan in visuele of tekstuele vorm. Met deze criteria wordt het oeuvre van Graat op de hieronder weergegeven aantallen geschat, waarbij de door Graat gemerkte werken zijn aangevuld met de werken, beschreven in gedrukte bronnen en gegevensbestanden.

De in visuele vorm beschikbare toegeschreven werken alsmede de werken in de boedel van Graat worden in een aparte kolom aangegeven, te meer omdat de laatste lijst het oeuvre behoorlijk 'opstuwt'. Ook het aantal werken van de fiches van Hofstede de Groot wordt apart aangegeven, omdat hierbij, zoals vermeld, alleen voor de historiestukken en allegorieën een redelijke schatting van nieuwe thema's, waaronder impliciet nieuwe werken worden verondersteld, kon worden gemaakt. Vanwege het grote aantal thema's, dat onder de noemer genrestuk en landschap in de ficheverzameling voorkwam, is gekozen om de meest authentieke onderwerpsbeschrijvingen in het onderstaand overzicht op te nemen.

	'zekere' werken	toegeschreven	boedel BG	fiches HdG	totaal
<b>portret</b>					
familieportret	15	4			19
groepsportret	2				2
dubbelportret	5	6			11
eenfigurig	12	5			17
<b>historiestuk</b>					
bijbels	10	2	21	15	48
mythologisch	15	5	16	16	52
post-klassiek	1				1
geschiedkundig		1			1
allegorie	6		1	4	11
<b>genrestuk</b>	11	5	6	18	40
<b>landschap</b>	3		8	10	21
<b>decoratiestuk</b>	7				7
<b>stilleven</b>			3		3
<b>tronie/hand</b>			3/35		3
<b>'beesten'</b>	1		5		6

Op grond van deze inventarisaties kan het mogelijk door Graat geproduceerde aantal werken worden uitgebreid tot 242 werken, waarbij de werken die in Graats boedel met ‘handen’ en ‘tronies’ zijn aangeduid, veiligheidshalve voor 3 werken in plaats van 35 worden meegeteld. Ofschoon de inventarisatie van de aantallen werken uit de boedel van Graat en de beschrijvingen voorkomend op de fiches van Hofstede de Groot niet even representatief zijn als bijvoorbeeld de gesigioneerde werken, zijn deze toch in bovenstaand overzicht opgenomen.

Van Hofstede de Groot is echter slechts een percentage van de fiches in de telling meegenomen, namelijk alleen de beschrijvingen, die met zekerheid als ‘nieuw’ onderwerp konden worden aangemerkt. Deze werkwijze is mijns inziens verantwoord, omdat het doel van deze inventarisatie op de eerste plaats is om een overzicht te geven van het mogelijk door Graat vervaardigde oeuvre en daarmee een inzicht in deze kunstenaar en zijn keuzen. Ook al zijn de aantallen van de werken in de diverse genres in de ficheverzameling van Hofstede de Groot, vanwege het criterium van overlapping, dus zo laag mogelijk gehouden, laten ze wel zien, dat Graat veel meer landschappen en genrestukken heeft gemaakt dan uit het overgeleverde oeuvre blijkt.

Ook opvallend aan bovenstaand inventarisatieoverzicht is, dat de eigen boedel van Graat verhoudingsgewijs veel historiestukken bevat. Dit toont aan, dat Graat ‘in zijn winkel’ vooral historiestukken ‘op voorraad’ had en zich daar profileerde als historieschilder. Het portret is meer een kwestie van opdrachtverwerving en opdrachtverlening via mond tot mond reclame en van zorgen voor een goede klantenkring.

Hoewel Graat bijna heel zijn leven portretten heeft vervaardigd, heeft hij dit na 1680 wel minder gedaan. Geconcludeerd kan worden, dat hij meer opdrachten voor historiestukken of meer kopers in zijn ‘winkel’ kreeg, een ontwikkeling die mogelijk met het in 1667 gedateerde allegorische historiestuk *Allegorie op de Vrijheid* in gang werd gezet.

Ook komt door deze inventarisatie aan de oppervlakte, dat Graat niet alleen in zijn boedel een aantal bijbelse historiestukken had, maar ook dat hij daadwerkelijk vier altaarstukken heeft geschilderd, al is er daarvan één een kopie naar Van Heemskerck. Hieruit blijkt ook zijn band met de katholieke kerk en de daaraan verbonden geestelijke opdrachtgevers.

Zowel uit het aantal werken uit de eerste kolom als uit het totale aantal in de vijfde kolom kan worden vastgesteld, dat Graat op de eerste plaats historieschilder was. Wat dat betreft, heeft hij zijn doel om het hoogste niveau in de schilderkunst machtig te worden, zoals het door Houbraken althans wordt beschreven, bereikt.

## 4.2

### Analyse van het oeuvre

De inventarisatie had tot doel het aantal en soort werken van Graat in kaart te brengen en zo een betere schatting van zijn productie te verkrijgen. Om een beeld te krijgen van de kunstenaar Graat wordt nu het oeuvre weer uit elkaar gehaald. Is het mogelijk uit de verkregen aantallen, onderwerpen en dateringen de keuzen van de kunstenaar te deduceren? Met andere woorden, geeft zijn werk veranderingen te zien in genre, onderwerp en stijl, die tenslotte de uiterlijke vorm zijn van het innerlijke proces van kiezen. Daarom zal op grond van de inventarisatie eerst een algemene analyse plaatsvinden, waardoor de contouren van Graat als kunstenaar zich aftekenen.

Ondanks de eerder vermelde weinige secundaire bronnen over Graat zijn er – alles bij elkaar opgeteld – toch nog een aantal zinnen en alinea's over hem of over een werk aangetroffen. Behalve een korte opsomming van genres, enkele titels en een ruwe schets van de stijl van Graat, kant-en-klaar opgediend in de naslagwerken<sup>147</sup>, zijn er ook opmerkingen over zijn oeuvre in andere gedrukte bronnen aangetroffen. Deze zijn verpakt in catalogusbeschrijvingen of in het inleidende essay ervan en in overzichtswerken van de schilderkunst van de Gouden Eeuw. Wanneer namen en werken van andere kunstenaars in deze publicaties verband houden met veranderingen in het werk van Graat, is getracht deze opmerkingen door visuele vergelijking op hun *mérites* te beschouwen. De publicaties waarin opmerkingen in verband met werken van Graat zijn geplaatst, worden vermeld in de oeuvrecatalogus als onderdeel van de literatuurvermelding.

Om een overzicht te krijgen van de veranderingen in het werk van Graat, en daarmee inzicht in de door hem gemaakte keuzen, moet zijn werkwijze worden belicht. De werkwijze is op twee manieren op te vatten, de middelen en de techniek. Met middelen wordt in dit onderzoek de contemporaine praktijk van kopiëren, citeren en ontlenen bedoeld en met techniek de werkmethode. De stijlontwikkeling van Graat is verweven met zijn veranderingen van genre, maar ook worden enkele kenmerken van zijn stijl nog eens op zichzelf beschouwd. Al met al is deze paragraaf opgedeeld in een achttal subparagrafen. Deze tweede analyse betreft meer de ontwikkeling van Graat en de aard en verklaring van de veranderingen. Hiermee worden de contouren ingevuld en komt Graat als kunstenaar 'uit de verf'.

## Algemene analyse van het oeuvre: ‘de contouren van de kunstenaar Graat’

Zoals in de eerste deelinventarisatie van het overgeleverde oeuvre is aangegeven, dat vervolgens is uitgebreid met een aantal werken afkomstig van op internet beschikbare veilinggegevens, bestaat het visueel overgeleverde oeuvre van Graat nu uit 53 gemerkte en 28 toegeschreven werken. Deze werken zijn dan ook afgebeeld in de oeuvrecatalogus. De gemerkte werken zijn te onderscheiden in 28 portretten, waarvan 13 familieportretten, 14 historiestukken inclusief 3 allegorieën, 10 genrestukken en 1 landschap. De vroegst gedateerde portretten zijn van het jaar 1657 en 1658. Dit kan erop duiden, dat de kunstenaar óf niet voor het portretgenre koos óf dat hij nog niet over een klantenkring beschikte, althans niet in de zin van potentiële opdrachtgevers. De laatsten zijn in 1658 kennelijk wel vertegenwoordigd, te zien aan het familieportret van de in Amsterdam in hoog aanzien staande gebroeders Deutz (A5).

In het overgeleverde oeuvre neemt het portret een substantiële plaats in. Dit wordt niet alleen zichtbaar in het aantal portretten in verhouding tot de rest van het overgeleverde oeuvre, maar ook in de twee late dateringen van 1696 en 1706. Deze jaartallen laten zien, dat Graat tot op hoge leeftijd dit genre van de schilderkunst heeft beoefend. In 1696 portretteert hij op 68-jarige leeftijd drie heren uit de familie Willink in een interieur (A28). Het overgeleverde oeuvre van Graat geeft overigens maar enkele werken in een interieur te zien, zoals bijvoorbeeld de portretten *Portret van Pieter Scholten* (A29), *Portret van Carl (Karel?) Graat* (A18), dat vanwege de datering een broer of neef van Barend zou kunnen voorstellen, *Portret van drie heren uit de familie Willink* (A28) en het genrestuk *Het plagen van een jong hondje* (A6).

De genrevoorstellingen zijn het kleinst in aantal in het oeuvre van Graat. Van de tien gemerkte werken zijn er vijf gedateerd, waarvan de laatste met het jaartal 1661 (A9), en daardoor behoren deze tot Graats vroege werken. Behalve de twee mythologische historiestukken *Paris en Oenone* (A30) en *Diana* (A20) heeft Graat de overige historiestukken alleen voorzien van een signatuur of monogram en niet gedateerd. In de mythologische historiestukken toont Graat een voorkeur voor de godin Diana, die hij in vijf werken uitbeeldt. Alhoewel hij de godin in *Diana en Endymion* (A44) gekleed weergeeft, kiest hij de andere keren voor elementen in het verhaal waarin zij naakt kan worden gepresenteerd (A42, A43, A45). Zoals reeds in de inventarisatie is vermeld, is,

ondanks het ontbreken van het attribuut van een kroontje in de vorm van een halve maan op een van de vrouwenhoofden, het andere werk met het onderwerp ‘badende vrouwen’ toch tot de historiestukken gerekend (A42). Naast het motief van badende vrouwen in een landschap, van wie er één is afgebeeld met eenzelfde doek van glanzende stof als in *Het bad van Diana*, was de aanwezigheid van een cupido links in het schilderij hiervoor de beslissende factor.

De drie allegorieën zijn zowel gesigneerd als gedateerd. Het eerste werk *Allegorie op de Vrijheid* dateert uit 1667 en scheelt een kleine twintig jaar met de twee andere, *Allegorie op de Verzorging in het Oude Mannen- en Vrouwengasthuis in Amsterdam* en *Allegorie op de Overvloed*, respectievelijk uit 1685 en 1687 (A14, A24, A26). Niet alleen is er een groot verschil in jaren, maar ook in de wijze van uitbeelden. Het vroege werk vertoont geen overeenkomsten met de twee late werken, die onderling wel dezelfde kenmerken hebben. In de eerste allegorie zijn weinig kleuren gebruikt en daarbij zijn deze ook nog eens licht en koel van toon. In de twee andere werken daarentegen is sprake van meer kleuren, maar ook van warmere tinten zoals rood en bruin. Voor de personificatie van de Vrijheid lijkt een stevige Hollandse deerne model te hebben gestaan, terwijl de twee hoofdpersonages in de allegorische voorstelling van de Verzorging meer op een klassieke Romeinse vrouwenfiguur zijn gebaseerd. Ook de personificatie van de Overvloed is qua kleding en lichaamsbouw een klassieke figuur.

Een opvallend gegeven in het overgeleverde oeuvre is het ontbreken van gemerkte werken tussen 1667 en 1673/1674. Het jaar 1673 is onzeker, omdat het cijfer ‘3’ in de datering van Graat op het portret van Karel Graat ook een ‘8’ kan zijn, volgens de documentatie van het RKD. In 1674 heeft Graat het portret van Abraham Ortt gesigneerd en gedateerd (A19). Dit betekent, dat Graat zijn werken niet heeft gemerkt of dat hij in deze periode geen werken heeft geschilderd, behalve de in de kunsthistorische literatuur vermelde vier altaarstukken in 1670.



## **Analyse van de werkwijze: de contouren ingevuld, de kunstenaar ‘uit de verf’**

### ***De ‘inhoudelijke’ werkwijze: het artistieke middel kopiëren, citeren en ontlenen***

Sommige werken van Graat vertonen duidelijk overeenkomsten met het werk van een andere kunstenaar. Van een ‘duidelijke overeenkomst’ is sprake in het geval er wordt gekopieerd naar een prent of schilderij of wanneer een deel of een motief uit het werk van een andere kunstenaar wordt overgenomen, ‘geciteerd’. Er zijn ook werken van Graat, waarin hij aan andere kunstenaars heeft ontleend. In alle gevallen is het een bewuste handeling van de kunstenaar, waarin hij voor een dergelijk middel heeft gekozen.

Deze middelen zijn alle drie een vorm van het imiteren van andere kunstwerken, dat in het contemporaine leerproces een gangbare praktijk was, aangeduid met de term ‘rapen’. In de zeventiende-eeuwse kunsttheorie van zowel Karel van Mander, Philips Angel, Samuel van Hoogstraten en Arnold Houbraken wordt imitatie en ‘rapen’ gezien als een noodzakelijk onderdeel van het kundonderricht- en leerproces. Er wordt eigenlijk alleen anders gedacht over de mate waarin de imitatie al of niet zichtbaar mag zijn.<sup>148</sup>

Het kopiëren naar een bestaand schilderij of prent kon ook op verzoek van de opdrachtgever plaatsvinden. Dit laatste kan het geval zijn met de reeds genoemde kopie naar *Graflegging van Christus* van Maerten van Heemskerck, dat volgens bronnen als altaarstuk heeft gediend voor schuilkerk De Ster.<sup>149</sup> Een belangrijke functie van een altaarstuk was namelijk het opwekken van devotie bij de gelovige. Wanneer een kunstenaar daarin was geslaagd, was het kopiëren van diens werk voor de pastoor zowel financieel als doelmatig een aantrekkelijke optie. In het geval van grote naamsbekendheid van de betreffende kunstenaar, zoals Maerten van Heemskerck, betekende het nog een extra mogelijkheid voor kerk en pastoor om gelovigen of aspirant-gelovigen aan te trekken.

Opvallend in Graats oeuvre zijn de twee dubbelportretten, waarin hetzelfde paar is voorgesteld in een identieke houding met een klein nuanceverschil in de blikrichting. Alleen de situering is totaal verschillend (B7, B8). Op het ene portret is het paar in een bosachtig landschap voorgesteld, in het andere in een architecturale setting van een gebogen doorkijk naar een terras of tuinhuisachtig gebouw. In deze twee werken citeert Graat ‘uit eigen werk’, waarin hij het wel uitvergroot respectievelijk verkleint. Hoewel de werken, vanwege deze tegenstelling, door mij aanvankelijk als mogelijke pendanten

werden opgevat, moet worden uitgegaan van een repliek, die de kunstenaar bijvoorbeeld op verzoek van een familielid van het geportretteerde echtpaar heeft gemaakt.<sup>150</sup>

Hoewel Graat het middel ontleen niet in de betekenis van ‘ontleende motieven’ heeft toegepast bij het werk van Pieter van Laer, is hij wel aantoonbaar door diens werk geïnspireerd. In verschillende publicaties wordt Graat in het begin van zijn loopbaan als navolger van Pieter van Laer gezien.<sup>151</sup> Pieter van Laer, bijgenaamd ‘Bambocchio’, was een landschapsschilder, die van 1624 tot 1639 in Italië woonde en werkte en daar veel succes had. Aan zijn italianiserende landschappen en stadsgezichten voegde hij de stoffage toe van taferelen met figurengroepen. Het is een eigen inventie, want hij vertaalt de Hollands genrevoorstellingen in de Italiaanse variant en implementeert deze in het landschap. Vanwege de intentie van Graat om naar Italië te reizen, zal hij op de hoogte zijn geweest van de italianisanten en hun werk. De vroegst gedateerde werken laten Graats voorkeur voor het Italiaanse landschap zien, compleet met ruïnes en zonlicht (A1, A2, A3).

Het niet gedateerde werk met het onderwerp van – vermoedelijk – kaartspelende mannen in een landschap ademt dezelfde sfeer als Van Laers *Landschap met morraspelers*<sup>152</sup>, dat wordt gedateerd tussen 1625-1641 (A33, Overige afbeeldingen, afb. 2). In het werk van Graat komt een aantal motieven uit dit werk terug, zoals de geagiteerde man met blote voeten, de rustig toekijkende figuren, de compositie met het gebouw rechts en het panoramische landschap links en het middagzonlicht met een voorbijtrekkende wolkenpartij in de lucht. Graat lijkt echter ‘in te zoomen’ op het onderwerp, waardoor de achtergrond met het landschap en de lucht ten opzichte van de figuren een belangrijkere plaats inneemt. Ook kiest Graat voor de verbeelding van een latere tijdstip op de dag, waardoor er veel meer kleur en tekening is in de lucht en er door het contrast in de verte gebouwen zichtbaar worden.

Een kunstenaar kon ook proberen het werk van de ander, dat hij bewonderde of dat hem inspireerde, te overtreffen, in de wereld van de kunst ‘emuleren’ genoemd. Vasari gebruikte de woorden *emulazione* en *emul* in de context van zijn gedachtegoed, dat competitiedrang de basis van de vooruitgang in de kunst was. Sluijter verwijst tevens naar de hiërarchische driedeling *translatio*, *imitatio*, *aemulatio*, een concept afkomstig uit de zeventiende-eeuwse theorie van de dichtkunst.<sup>153</sup> In de kunsttheorie, die tenslotte gebaseerd is op de theorie van de retorica en de poëzie, wordt dit ‘overtreffen’ ook met de term ‘aemulatio’ aangeduid. De poging om het werk van een andere kunstenaar te

verbeteren, kon voortkomen uit artistieke wedijver, maar had tegelijkertijd de connotatie van economische wedijver. Deze vormen van competitie en de daarmee samenhangende concurrentie vormen overigens de natuurlijke grondslagen van elke markt. Zolang een kunstenaar niet ‘het gat in de markt’ had ontdekt, kon hij zich onderscheiden door reeds bestaande werken of thema’s te ‘verbeteren’. Barend Graat moest nog een plaats op de kunstmarkt zien te veroveren. Naar mijn mening heeft Graat het werk van Pieter van Laer proberen te overtreffen door zijn kwaliteiten als schilder te tonen in het weergeven van het licht, de lucht en de heldere horizon.<sup>154</sup>

### *De technische werkwijze*

Wat zeker bij de werkwijze van Graat hoort, is de voorbereidende figuur- of compositiestudie. In het hoofdstuk met de levensbeschrijving van Graat is zijn interesse in tekensvaardigheid op diverse plaatsen gememoreerd. Eerst in het aanhalen van Wagenaars beeldende beschrijving van de gedrevenheid van de jonge Barend, die, om ’s avonds te kunnen doortekenen, stiekem stompjes kaars uit de Oude Kerk haalt. In die periode woont Barend in bij zijn oom, die hem wel graag wil opleiden, maar niet goedkeurt dat hij daarvoor dure kaarsen gebruikt. De andere keren in Houbrakens vermeldingen, dat Barend tijdens zijn verblijf bij oom Hans overdag in de buitenlucht tekent, en dat hij, op veel latere leeftijd, in zijn eigen woonhuis een tekenschool opricht. Daarnaast blijkt uit de notariële documenten het door Graat beoefende tekenen naar model.

Een aantal studietekeningen is bewaard gebleven, waarvan enkele geschilderde eindversies in het overgeleverde oeuvre nog getuigen: de figuurstudies *Zittende man* in het geschilderde dubbelportret *Portret van een paar in een park* (D3, A7) en *Zittende vrouw*, *Arachne* in het historiestuk *Minerva en Arachne* (D1, A47).<sup>155</sup> Twee compositiestudies vormen, volgens Schatborn, de basis voor respectievelijk een werk met het thema ‘Pandora die uit handen van Zeus de doos met alle kwaden ontvangt’, dat niet als schilderij is overgeleverd, en de wel in het oeuvre aanwezige *Allegorie op de Verzorging in het Oudemannen- en Vrouwengasthuis in Amsterdam* (D2, D4, A24).<sup>156</sup>

## **De veranderingen in genre, onderwerp en stijl**

### ***De vroege jaren***

Zoals reeds vermeld, schrijft Houbraken naar aanleiding van de opleidingsjaren van Graat bij oom Hans, dat Graat er vaak op uit trok om dieren in de wei naar 't leven te tekenen. Deze tekeningen voerde hij dan vervolgens binnenshuis uit met penseel en verf. Na het vertrek bij zijn oom, op ongeveer 22-jarige leeftijd, bleek hij dat zo goed te beheersen, dat zijn werken voor die van Pieter van Laer werden aangezien. Houbraken illustreert dit met een anekdote, dat zelfs een door Graat gesigneerd werk op een veiling als een werk van Van Laer was verkocht. De koper ontdekte naderhand de signatuur "B.Graat fecit" op het doek.<sup>157</sup>

De teneur van Houbrakens beschrijving is positief. Hij lijkt het te beschouwen als een vergissing van de veilingmeester en eervol voor Graat, getuige de zin "met dezen roem hield hij zig niet vernoegt" [...].<sup>158</sup> Hoewel Houbraken de woorden navolgen, ontlene of wedijver niet bezigt, moeten deze werken in ieder geval grote gelijkenis hebben vertoond met die van Pieter van Laer. Zoals hiervoor al is beschreven, laat het overgeleverde oeuvre van Graat qua motieven inderdaad enkele aan Van Laer verwante werken zien (A1, A33). Daarbij is een van deze werken ook gedateerd met het jaar 1648, dat overeen kan komen met Graats vestiging als zelfstandig schilder (A1).<sup>159</sup> Dat Graat naar het werk van Van Laer keek, zal veel te maken hebben gehad met zijn eigen wens om naar Italië te reizen. Hij vertaalde als het ware zijn tekeningen van Hollandse koeien en weiden naar schilderijen die in Italië vervaardigd hadden kunnen zijn. Het door Graat geschilderde landschap, ook wanneer het bijvoorbeeld als achtergrond op een portret fungeert, behoudt in het hele oeuvre zijn mediterrane karakter, alhoewel de ruïnes eruit zijn verdwenen (A22).

### ***De eerste verandering: van kaartspelers naar gezelschappen***

Houbraken vervolgt zijn verhaal over de verwarring van de werken van Pieter van Laer en Barend Graat, dat Graat "zig met dezen roem niet vernoegt, maar bevindende, dat zyne schouders gewigtiger zaken konden torschen, nam 'er proef van". Houbraken citeert hier, zoals hij zelf aangeeft, Franciscus Junius, en schrijft, dat Graat op grond hiervan overgaat op het belangrijkere genre van de historieschilderkunst.<sup>160</sup> Zoals Houbraken het beschrijft,

zou Graat de verwarring hebben beschouwd als bewijs van zijn meesterschap en als legitimatie een stap op de hoogste tree van de ladder voor schilderkunst te zetten. Hoewel enkele van de hiervoor genoemde werken door het motief van kaartspelende mannen als genrestukken kunnen worden bestempeld, zijn de genrestukken, inclusief de twee met het Verloren Zoon-motief, uit de periode 1650-1660 anders van karakter. De Italiaanse sfeer blijft weliswaar aanwezig in het landschap en de architecturale motieven, maar de figuren nemen een grotere plaats in.

De rol van de figuren in historiestukken is belangrijk, want deze moeten de inhoud van een geschreven tekst verbeelden door handelingen, blikken en gebaren. Dit is dan ook een van de redenen waarom het historiestuk door de academie als het hoogst in aanzien staande genre werd gewaardeerd. Maar ook genrewerken moeten iets vertellen, zij het niet uit een boekje. In deze periode worden de figuren in Graats werk belangrijker. Zij zijn geen onderdeel meer van een landschap, maar worden in de vorm van een gezelschap tot het onderwerp van het schilderij gemaakt. Vandaar dat in de titel van deze paragraaf door mij de term ‘gezelschappen’ is gekozen. Graat zet mijns inziens pas later zijn voet op de bovenste tree van het door de academie hoogst gewaardeerde genre in de schilderkunst.

De werken in de genoemde periode 1650-1660 laten voor het eerste figurengroepen van dichtbij zien, waarvan sommige figuren ten voeten uit zijn weergegeven (A2, A8, A9). Dit betekent ook weergave van stoffen, sieraden en gelaatstrekken. In dit verband wordt in de kunsthistorische literatuur Gerard ter Borch genoemd als een andere kunstenaar die door Graat wordt nagevolgd.<sup>161</sup> Graat verplaatst het elegante of vrolijke gezelschap naar buiten, niet helemaal in een landschap, maar naar een binnenplaats of terras. Zo profiteert hij van de mogelijkheid om toch een landschap of gebouwen te schilderen, een genre en motieven waarmee hij al ervaring had opgedaan. Hij heeft, voor zover het overgeleverde oeuvre laat zien, tot dan toe nog geen figuren van dichtbij geschilderd en zeker niet in mooie glanzende stoffen. Een vroeg voorbeeld van deze combinatie is het genrestuk *De Verloren Zoon* uit 1652 (A2). Graat wil zich verder ontwikkelen, maar daarnaast lijkt hij zich ook bewust van het economisch voordeel. Er bevinden zich veel kunstkopers in de klasse van de hoge burgerij, die zich in de elegante gezelschappen herkennen of zich amuseren met de vrolijke variant ervan.

Volgens de datering van de bovengenoemde gezelschapstukken houdt Graat zich vanaf het jaar 1658 meer bezig met het elegante gezelschap, dat overigens ook een vrolijke

connotatie kan hebben, zoals *De Verloren Zoon* uit 1661 laat zien (A9).<sup>162</sup> In het *Elegant gezelschap op een veranda* (A8) uit 1660 plaatst hij een overwegend zittende figurengroep in het midden van de voorstelling. Op de voorgrond worden twee dansende figuren ten voeten uit weergegeven, waarbij Graat, wel weer in navolging van Ter Borch, het accent legt op de stof van de kleding van de vrouw en haar ook grotendeels ‘op de rug gezien’ uitbeeldt. Waar echter bij Ter Borch de figuren – en dientengevolge de kleding – tamelijk statisch worden verbeeld, is bij Graat de interactie en beweging in figuren en kleding zichtbaar.

Gudlaugsson schrijft in zijn monografie van de in Deventer gevestigde Gerard ter Borch, dat verschillende kunstenaars in het westen van het land al snel diens genrevoorstellingen navolgden. Dit was mogelijk, omdat hier veel verzamelaars van kunst woonden met onder meer schilderijen van Ter Borch. In Amsterdam waren dit in eerste instantie Barend Graat en Gerrit van Zijl.<sup>163</sup> Waar Ter Borch echter in zijn werk alleen de hogere standen presenteert, lijkt Graat zich ook bezig te houden met de iets lagere klassen, alhoewel ook weer niet de kaartspelende mannen uit zijn vroege werk.

Een voorbeeld hiervan is het genrestuk *Het plagen van een jong hondje* (A6), dat misschien wel, wat de weergave van stoffen betreft, met Ter Borchs werk heeft te maken, maar waarvan het onderwerp en de figuren niet passen bij diens rijk uitziende elegante gezelschappen. Graat neemt in dit werk de kans waar om zijn vaardigheid te tonen in de stofweergave van de kleding naar Ter Borch, maar hij gebruikt dit element in het nog niet vaak verbeelde thema van het plagen van dieren. Graat wil niet klakkeloos navolgen, maar past het werk van de andere kunstenaar toe in een ander thema, waarbij meer beweging en interactie tussen de figuren is. In die zin is er zelfs misschien wel sprake van het emuleren van het werk van Ter Borch.

### ***Het familieportret: een ander gezelschap in een ander genre***

De vroegst gedateerde portretten beginnen met het jaar 1657 en kunnen worden gerangschikt onder het portrettype familieportret. Uit de inventarisatie is al gebleken, dat het portret het grootste deel van het visueel overgeleverde oeuvre vormt en daarvan heeft Graat het familieportret het meest beoefend. Nu is er wel enige overeenkomst tussen de genrewerken met gezelschappen en het familieportret, want in beide is sprake van een figurengroep. Voor Graat was er nog een overeenkomst, omdat hij zijn geportretteerden

vaak in een landschap of op een terras plaatste, in een tuin of een parkachtig landschap, soms geornamenteerd met klassieke sculpturen.

Door de te portretteren personen ‘buiten’ weer te geven, kon Graat zo nu en dan buiten de vertrouwde hondjes ook andere dieren als bokken, een schaap of paard kwijt (A36, B9, A37). Met het schilderen van landschap, vee, en Italiaans aandoende architectuur – ook al was het in ruïnevorm – had hij tenslotte in zijn vroege werk al ervaring opgedaan, die hij in de door hem gekozen compositie van het familieportret kon toepassen. Kortom, Graat zal het familieportret hebben gezien als een mogelijkheid om zich artistiek te specialiseren en daarmee een marktsegment aan te boren. Dit lijkt al vrij snel te worden bevestigd in de opdracht uit 1658 om de vijf broers Deutz in een gezamenlijk portret te vereeuwigen (A5).

Behalve bij Graat doet zich het hiervoor geschetste ‘uitwisselingsprogramma’ tussen het elegante gezelschap en het familieportret betreft, ook bij andere kunstenaars voor. Gudlaugsson is van mening, dat de oorzaak in het marktmechanisme lag. Behalve dat de vraag naar ‘het gezelschap’ afnam vanwege de snel wisselende mode, waardoor de kleding van deze geschilderde gezelschappen al snel ‘verouderd’ leek en het werk daarmee aan aantrekkingskracht inboette, waren er ook te veel schilders van ‘elegante gezelschappen’, zo stelt hij. Volgens Gudlaugsson schakelden bijvoorbeeld Netscher en Nicolaes Maes in de loop van de jaren 1660 daarom over op portretten, omdat dit financieel gezien meer opleverde. Ook Ter Borch zelf zou zich steeds meer gaan toeleggen op het portret.<sup>164</sup>

De overweging van kunstenaars om uit economische motieven hun werkterrein te verleggen, bevestigt naar mijn mening de hypothese van de overeenkomst tussen het elegante gezelschap en het familieportret. Daarnaast duidt de vroege datering van enkele familieportretten van Graat in 1657 en 1658 op zijn inventie om het familieportret ‘buiten op een terras’ te situeren.

### ***De laatste genrewisseling, maar het portret blijft***

Wat het overgeleverde oeuvre betreft, lijkt Graat meer te hebben gekozen voor het mythologische onderwerp dan voor het bijbelse. Er zijn in ieder geval meer mythologische dan bijbelse historiestukken met zekerheid van Graats hand – met inbegrip van de vier weliswaar niet overgeleverde altaarstukken. Ervan uitgaand, dat altaarstukken in opdracht

werden gegeven met een vastgesteld onderwerp, lijkt Graat zich voor de markt, ‘in zijn winkel’ zagezegd, te hebben geafficheerd als historieschilder van profane onderwerpen. Dit is enerzijds aannemelijk vanwege Houbrakens vermelding, dat Graat al snel na zijn huwelijk met Maria Boom opdrachten voor decoratiewerken in woonhuizen kreeg, waarvan kan worden verondersteld dat het meestal mythologische thema’s of allegorische voorstellingen betrof. Anderzijds wordt zijn keuze voor deze onderwerpen bevestigd door het feit, dat de altaarstukken kennelijk een uitzondering waren, aangezien deze alle vier in één jaar, 1670, zijn vervaardigd.

Opmerkelijk is, dat daarentegen in de boedelbeschrijving van Graat maar liefst 21 sacrale thema’s worden vermeld, zoals het schema aan het eind van de inventarisatieparagraaf laat zien. Ervan uitgaand, dat ‘de winkel’ de plaats is, waar Graat zich als kunstenaar ‘etaleert’ en daarmee zijn artistieke keuze aangeeft, betekent dit dat hij wel historieschilder wil zijn, maar niet alleen gespecialiseerd in mythologie. De keuze van Graat om beide thema’s te willen uitbeelden, komt overigens ook in het aantal mythologische onderwerpsbeschrijvingen op de boedellijst terug, want dit zijn er 19 ten opzichte van de genoemde 21 bijbelse thema’s.

Aan Graats keuze voor onderwerpen uit de mythologie zullen artistieke motieven ten grondslag hebben gelegen. Ten eerste bieden mythologische thema’s vaker de mogelijkheid om naakte figuren te verbeelden en als extra optie is er de vorm van een portrait historié. Zoals reeds eerder vermeld, kan dit mijns inziens het geval zijn met *Diana* (A20). Naakte figuren, voor het merendeel vrouwen, spelen een rol in het oeuvre van Graat. Alhoewel de werken, waarin deze voorkomen door mij tot de historiewerken zijn gerekend, bevinden zij zich wel op het snijvlak van genre- en historiestuk. Het betreft overigens vooral het thema van de godin Diana, waarbij de badscène het weergeven van vrouwelijk naakt legitimeert. (A42, A43).

Een reeds vermeld aan Graat toegeschreven werk, *Herderinnen voor het baden* (B17) laat ook twee naakte vrouwen zien, in gezelschap van een naakt kind en enkele dieren, waaronder een geit met haar jongen en een hond. In de levensbeschrijving van Graat is het naakt poseren door een vrouwelijk model verschillende keren ter sprake gekomen.<sup>165</sup> In de overgeleverde werken is niet per se een naar klassieke maatstaven geïdealiseerde vrouwenfiguur vertegenwoordigd; er is meer sprake van een ‘naar ’t leven’ weergegeven type vrouw met een korte hals, smalle schouders en brede heupen, wellicht



een van de in de notariële documenten genoemde vrouwelijke modellen (A42, de liggende vrouwenfiguur links; A14, de personificatie van de Vrijheid; B20, Venus).<sup>166</sup>

Later in Graats leven is de oprichting van de tekenacademie, die vooral het naar 't leven tekenen van modellen – en dus niet naar sculpturen – als doelstelling had, een bewijs van zijn interesse in het oefenen naar naaktmodel. Anderzijds valt op, dat hij niet iedere mogelijkheid aangrijpt, want in *Diana en Endymion* zijn beide figuren gekleed (A44). Andere kunstenaars, zoals De Lairese, hebben dit onderwerp juist 'naakt' verbeeld (Bijlage 3, 5-5), soms beide figuren, soms alleen Diana of Endymion.

### ***Het classicisme in het werk van Barend Graat***

Graats oeuvre omspannt de hele tweede helft van de zeventiende eeuw en zelfs iets meer dan dat, getuige de vroegste datering 1648 en de laatste 1706. In de eerste jaren verweeft Graat het werk van de italianisanten met zijn eigen werk, waarbij het zuidelijke landschap de boventoon voert, gestoffeerd met kleine figuren als herders en kaartspelende groepjes mannen. Al snel wijzigt Graat deze mix van landschap en genrevoorstelling door de figuren een grotere rol te laten spelen, waarbij het – nog steeds – zuidelijke landschap of architecturale omgeving als achtergrond of locatie van handeling fungeert. Deze optie kan hij zowel vertalen in genrestukken als portretten.

Het aantal figuren wordt weliswaar groter, maar het grootste deel van deze figuren bevindt zich nog op de achtergrond. Wel worden er meer gebaren gemaakt en handelingen gepleegd, soms met een koddige connotatie zoals de reeds genoemde man met de hondjes in *De Verloren Zoon* uit 1661.<sup>167</sup> Gedateerde werken vormen daarvoor het eerste bewijs (*Elegant gezelschap op de veranda*, *'De Verloren Zoon'*, *Familieportret van een voornaam paar met drie kinderen in een parkachtig landschap*, *Portret van Abraham Ortt tijdens de rust in de jachtpartij* (A8, A9, A13, A19), maar aan de hand van de hiervoor opgesomde eigenschappen komen ook enkele niet gedateerde historiestukken in aanmerking, zoals *Rebecca en Eliëzer* en *Bacchanaal. Bacchus kroont Ariadne* (A36, A41). Familieportretten uit deze periode vertonen eveneens deze kenmerken.

In het oeuvre zijn historiestukken vertegenwoordigd, waarin zich een verandering van stijl aftekent die classicistische kenmerken heeft. Vanwege de ontbrekende dateringen op de meeste van deze historiestukken vormen enkele wel gedateerde werken, zoals de drie allegorieën, een ijkpunt, dat in combinatie met stilistische kenmerken de ontwikkeling van

stijl aantoont. De classicistische stijl in Graats werken kan worden verklaard vanuit de opkomst van het classicisme, dat niet alleen is geïntroduceerd door Gerard de Lairesse, maar waarvan deze ook de grootste en meest succesvolle representant was.

Dit door De Lairesse geïntroduceerde classicisme drukt een belangrijke stempel op de kunst van de laatste drie decennia van de zeventiende eeuw. Uit het midden van deze periode stammen ook twee van de drie overgeleverde allegorische werken in het oeuvre van Graat. Het zijn *Allegorie op de Verzorging van het Oudemannen- en vrouwengasthuis in Amsterdam* en *Allegorie op de Overvloed*, door Graat gesigneerd en gedateerd in respectievelijk 1685 en 1687 (A24, A26). De werken vertonen duidelijk classicistische kenmerken: de centrale en symmetrische opbouw van de compositie, de monumentaliteit van de figuren door het lage standpunt, de idealisering van de figuur, de klassieke kledij en architectuur, de rustige blikken en gebaren. Ook enkele andere historiestukken zijn classicistisch te noemen: *Minerva en Arachne*, *Rinaldo en Armida* en het bijbelse historiestuk *De engel wijst Hagar de bron* (A47, A48, A39). De in deze periode gedateerde portretten, zoals bijvoorbeeld *Familieportret voor een classicistisch bouwwerk* (A25), demonstreren eveneens onderdeel te zijn van de contemporaine kunststroming, waarbij deze voorstellingswijze ook de wens van de geportretteerde c.q. opdrachtgever kan zijn geweest.

Dit hoofdstuk samenvattend, kan de schatting van het op de inventarisaties gebaseerde oeuvre van Graat ten opzichte van het overgeleverde werk worden uitgebreid tot 242 werken. Eveneens blijkt uit de inventarisatie, zoals al werd aangegeven, dat Graat zijn doel om historieschilder te worden, heeft bereikt, maar ook dat hij het portretgenre het grootste deel van zijn werkzame periode heeft beoefend. Het feit, dat hij in notariële documenten en andere bronnen 'historieschilder' wordt genoemd en dat hij schilderde naar levend model, een techniek die bijna uitsluitend in het mythologische historiestuk kon worden geïmplementeerd, getuigt echter van zijn artistieke keuze voor het historiestuk.

De geschetste analyse van het visueel overgeleverde oeuvre laat zien, dat Barend Graat artistiek 'om zich heen heeft gekeken', want hij heeft gekopieerd en nagevolgd. De in de kunsthistorische literatuur genoemde kunstenaars Pieter van Laer en Gerard ter Borch, door wie Graat zou zijn geïnspireerd, wordt in dit onderzoek bevestigd. Deze navolging zal ook uit financieel-economische overwegingen zijn voortgekomen, zoals de

overgang van kaartspelers naar het ‘gezelschapsstuk’ laat zien. Graat heeft echter zeker niet slaafs nagevolgd, maar ook eigen vindingen toegevoegd, waarmee hij het werk van de ander, zoals Pieter van Laer en Gerard ter Borch, wilde overtreffen. De genrestukken en portretten vertonen, zoals aangetoond, een zeer eigen karakter.

Graat heeft ook, zowel artistiek als economisch, zijn eigen keuzen gemaakt. Hoewel hij niet de enige was, die families buiten portretteerde, hoorde hij wel bij de eerste kunstenaars die het initiatief daartoe nam. Door zijn technische kwaliteiten, mede gevoed door zijn tekenvaardigheid, kon hij expressiviteit aan de geportretteerde gezichten verlenen. Daarnaast komt deze schildertechnische vaardigheid ook tot uiting in de stofuitdrukking, zowel in portret, genre- en historiestuk.

Een andere artistieke keuze is de stijl van het uitbeelden van naaktfiguren. Hoewel de houding van de figuur wellicht teruggaat op geïdealiseerde figuren, lijken de lichamen ook gebaseerd op eigen waarneming. Dit levert een mengeling op van het in Italiaanse schilderijen en sculptuur verbeelde klassieke rolmodel en het levende voor Graat poserende Hollandse model.

Daarnaast wijkt Graat juist weer af van het naakt weergeven van figuren in de werken, waarvan hier wordt uitgegaan, dat deze in de periode van de classicistische stroming zijn ontstaan, door deze juist ‘aan te kleden’. Wellicht doet hij dit bewust uit markt-economische overwegingen om zich te onderscheiden van zijn tijdgenoten, maar ook artistieke motieven kunnen een rol spelen. Graat vindt ‘zijn naakten’ misschien niet passen in het classicistische model of hij wil zijn eigen ‘natuurlijke’ stijl in dit geval niet ondergeschikt maken aan de ‘geïdealiseerde’ norm.

In het volgende hoofdstuk wordt nader ingegaan op enkele historiestukken van Graat. Deze worden onderling met elkaar vergeleken, maar ook wordt een werk van tijdgenoot De Lairesse in ogenschouw genomen. Onderzocht wordt, of Graat ‘meeloopt’ met De Lairesse of ‘op eigen benen’ blijft staan.

## 5.

### **BAREND GRAAT ALS HISTORIESCHILDER: INVENTOR OF NAVOLGER OF BEIDE?**

In dit hoofdstuk wordt aan de hand van twee casussen een analyse gemaakt van drie werken van Barend Graat en één van Gerard de Laïresse. Er is gekozen voor het genre historiestukken, enerzijds omdat Graat zelf zich profileerde als historieschilder en anderzijds omdat dit onderzoek plaatsvindt tegen het decor van het al aangegeven interdisciplinaire onderzoek naar de Amsterdamse zeventiende-eeuwse historieschilders. Voor de aanzet tot een monografische studie over Barend Graat is het ‘inzoomen’ op enkele werken om twee redenen van belang. Ten eerste leer je de kunstenaar beter kennen door een analyse van zijn werk en ten tweede zijn kwaliteiten als kunstenaar door vergelijking met werken van andere kunstenaars uit zijn tijd. Zo kan worden nagegaan of Graat een keus heeft gemaakt voor een bepaalde stijl of onderwerp en of hij daarin een andere kunstenaar is nagevolgd of dat het een eigen inventie betreft.

Om de ontwikkeling van Graat als kunstenaar te onderzoeken, ligt in de eerste casus het accent op het vergelijken van twee werken van Graat, maar daarnaast wordt gelet op context van tijd en plaats. Er is gekozen voor twee allegorische voorstellingen, de *Allegorie op de Vrijheid* en de *Allegorie op de Verzorging in het Oudemannen- en Vrouwengasthuis in Amsterdam* (5-1, 5-2/A14, A24).<sup>168</sup> Van de historiestukken zijn de drie allegorische voorstellingen namelijk gedateerd, waarbij sprake is van een groot aantal jaren verschil tussen de eerste allegorie uit 1667 en de twee andere uit respectievelijk 1685 en 1687. Niet alleen liggen de jaren van productie ver uit elkaar, maar ook de stijl tussen de vroege allegorie en de late werken is verschillend. Het in 1687 gedateerde werk, de *Allegorie op de Overvloed*, is als vergelijkingsmateriaal minder geschikt, omdat het naar mijn mening een portraït historié kan zijn (5-3/A26). Daarbij zijn de twee andere werken ‘met eigen ogen’ te beschouwen, dat voor een meer evenwichtige vergelijking zorgt.

In de tweede casus wordt de nadruk op de context van tijd en omgeving gelegd door een werk van Graat met een werk van Gerard de Laïresse te vergelijken. Het betreft de door beide kunstenaars geschilderde voorstelling van *Diana en Endymion* (5-4, 5-5/A44). Voor De Laïresse is gekozen, omdat hij vanaf 1667 in Amsterdam woont en werkt

en de meest toonaangevende historieschilder in de laatste drie decennia van de zeventiende eeuw is. De Lairesse heeft uit Luik zijn ‘culturele bagage’ meegenomen, onder meer zijn academische schildertrant. Deze artistieke achtergrond, gecombineerd met thema’s uit de bijbelse en mythologische historie of postklassieke literatuur, karakteriseren zijn stijl, die in de kunstgeschiedenis het Hollands classicisme wordt genoemd.<sup>169</sup> De in de eerste casus onderzochte stijlverandering wordt nu dus vergeleken met de het werk van de kunstenaar, die als belangrijkste vertegenwoordiger van de classicistische stijl in de Nederlanden wordt beschouwd.

De tweede reden is, dat Graat en De Lairesse elkaar ook daadwerkelijk persoonlijk hebben gekend. Zoals al uit de hoofdstukken met de biografische schets en de artistieke contacten van Graat naar voren kwam, kenden zij elkaar in ieder geval ‘beroepsmatig’ vanaf 1675. Beiden hoorden toen immers tot de kunstenaars, die als deskundigen waren opgeroepen in het conflict tussen de kunsthandelaar Uylenburgh en de Keurvorst van Brandenburg. Daarnaast waren zij in 1689 samen goedeman in het financieel conflict tussen de schilders Stuvven en Aurelio del Borgo. Ook is aangegeven, dat beide kunstenaars blijk gaven van hun opvatting, dat tekenvaardigheid de basis vormt voor de schilderkunst. Graat toont het door de oprichting van het tekengenootschap en De Lairesse door de uitgave van *Grondlegghinge der Teekenconst.*

Voor het onderzoek naar de relatie op het artistieke vlak tussen Graat en De Lairesse is het mythologische thema Diana en Endymion geselecteerd, omdat dit, zoals reeds vermeld, zowel door Graat als De Lairesse is verbeeld. De vergelijking wordt echter wel bemoeilijkt, doordat de datering van het werk van Graat niet bekend is. Het schilderij van De Lairesse is in de jaren 1677-1680 tot stand gekomen en, theoretisch gesproken, kunnen beiden door elkaars werk het idee hebben opgevat om het onderwerp te schilderen. In het vorige hoofdstuk is op grond van de enige twee gedateerde historiestukken in het overgeleverde oeuvre, de allegorische werken buiten beschouwing latend, geconcludeerd, dat Graat de meeste historiestukken vanaf ongeveer 1673-1674 heeft vervaardigd. Op grond van het vergelijken van de twee uitbeeldingen wordt onderzocht of er sprake is van het navolgen door Graat van De Lairesse, het zich onderscheiden van hem of wellicht beide.

## 5.1

### *Casus Allegorie op de Vrijheid en Allegorie op de Verzorging in het Oudemannen- en Vrouwengasthuis in Amsterdam*

#### *Allegorie op de Vrijheid*

1667 is het jaartal dat Graat achter zijn naam zet op de *Allegorie op de Vrijheid*. Het werk is een plafondschildering en is als zodanig te zien in een van de stijklkamers in het Drents Museum in Assen. Aangezien deze stijklkamer zich bevindt op een hoger gelegen verdieping van het voormalige Ontvangershuis, waarvan het plafond ongeveer 2,5 m hoog is, ‘hangt’ het werk te laag om het goed te kunnen bekijken en het zo op zijn merites te beoordelen.<sup>170</sup> Het werk is echter ook niet gemaakt voor dit vertrek, maar in 1956 op een veiling aangekocht door de toenmalige directeur van het museum met het specifieke doel enkele stijklkamers in te richten.

‘De Vrijheid’ wordt gepersonifieerd in een levensgrote vrouwenfiguur, die in haar handen de volgende attributen vasthoudt: de lans in haar rechterhand en in haar linkerhand de scepter. Op de lans balanceert een hoed. Bij haar voeten is op een wolk een poes afgebeeld in een voor dit dier kenmerkende houding: liggend met de pootjes voor zich gevouwen en de kop rechtop maakt de poes een evenwichtige en tevreden indruk. Iedereen, die een poes heeft, zal deze ‘poes-pose’ herkennen.

Behalve dit dier bevinden zich in de lucht of op een wolk vier putti, waarvan er twee voorwerpen vasthouden en twee een gebaar maken. Een van de laatstgenoemde putti maakt een wijzend gebaar in de richting van de vrouwenfiguur. Hij ligt op zijn buik op een wolk vlakbij de poes en bevindt zich dus ook onder de figuur van de Vrijheid. De wijzende putto kijkt naar beneden om het oog van de beschouwer te leiden en deze te attenderen op de grootsheid van de Vrijheid. Links van de Vrijheid zweeft een putto met in de rechterhand een zwaard en in de linker een weegschaal met de twee schalen in evenwicht, zij het dat ze ‘op de vlucht’ wat heen en weer wiebelen. Op de wolk erachter zijn twee putti uitgebeeld. De voorste van de twee heeft in zijn hand een lauwerkrans en een staf, waaraan vleugels vastzitten, terwijl de putto erachter een wijzend gebaar maakt in de richting van de vrouwenfiguur om aan te duiden dat de krans voor haar bestemd is.

Graat heeft voor de uitbeelding van de personificatie van de Vrijheid en haar attributen voor een groot deel de voorschriften van Cesare Ripa opgevolgd.<sup>171</sup> Volgens

Ripa is de Vrijheid een vrouw in het wit gekleed, met in de rechterhand een scepter, in de linkerhand een hoed en een kat “staet op de aerde”.<sup>172</sup> Graat veroorlooft zichzelf enige vrijheid door haar bovenkleed lichtblauw weer te geven en hij verwisselt de scepter en de hoed van hand. De scepter duidt, volgens Ripa, het aanzien van de Vrijheid aan en van haar heerschappij, die een onafhankelijk bezit van geest, lichaam en goederen inhoudt.<sup>173</sup> De hoed als symbool van de vrijheid gaat terug op de Romeinse oudheid. De Romeinen schoren de slaven, die zij de vrijheid wilden teruggeven, eerst kaal en zetten hen daarna een hoed op. Dit hoorde tot een ceremonie die zich afspeelde in de tempel van de godin Feronia<sup>174</sup>

De kat is zowel in Ripa's beschrijving als op de bijbehorende afbeelding van de Vrijheid prominent aanwezig (5-6). De kat wordt van de dieren beschouwd als het dier dat het meest op zijn vrijheid is gesteld en ook het meest eronder lijdt om opgesloten te zijn.<sup>175</sup> Zonder raadpleging van Ripa blijkt de allegorie in onze tijd niet te worden begrepen, want in de Drentse inventaris wordt de voorstelling als volgt getypeerd: “De vrijheid geflankeerd door gezelligheid en de handel”, waaraan later in potlood “gerechtigheid” is toegevoegd. De lans in de rechterhand van de Vrijheid op het schilderij van Graat wordt door Ripa niet vermeld als een attribuut, maar in de Nederlandse schilderkunst uit die periode is de hoed vaak afgebeeld op de punt van de lans.

Behalve de attributen van de Vrijheid zijn er, zoals reeds vermeld, ook putti met bepaalde voorwerpen uitgebeeld. Het zwaard en de weegschaal voor ‘gerechtigheid’ en de lauwerkranen als eerbewijs voor de Vrijheid zijn eenduidige symbolen, maar een staf met vleugels heeft meerdere betekenissen. De staf is het vaste attribuut van de god Mercurius, die behalve snelle boodschapper voor de goden ook god van de handel is. Wanneer de figuur Mercurius zelf wordt uitgebeeld, wordt de functie van boodschapper aangeduid door vleugels op zijn hoed of aan zijn voeten. Ook zijn staf is meestal voorzien van vleugels.<sup>176</sup>

In deze allegorie wordt ervan uitgegaan, dat de staf ‘de handel’ symboliseert, die door de Vrijheid weer mogelijk is. In veel zeventiende-eeuwse allegorische voorstellingen over de stad Amsterdam komt Mercurius dikwijls voor, omdat deze stad nu eenmaal een belangrijk handelscentrum van de wereld is (5-7).<sup>177</sup> De personificatie van de Vrijheid en Mercurius als de god van de handel zijn ook uitgebeeld door Gerard de Lairese (5-8). Deze heeft in 1672 in opdracht van de Amsterdamse burgemeester Andries de Graeff een

uit drie delen bestaande plafondschildering gemaakt, *Allegorie van de Eenheid, Handelsvrijheid en Veiligheid*, voor diens woonhuis aan de Herengracht.<sup>178</sup>

Snoep verbindt de iconografie van deze allegorie met de persoon en de activiteiten van de opdrachtgever, burgemeester De Graeff.<sup>179</sup> Hoewel Snoep op basis van de prenten van Jan Glauber naar De Lairese de allegorieën aanduidt met ‘eenheid’, ‘handelsvrijheid’ en ‘veiligheid’, geeft Glauber de personificatie van de ‘handelsvrijheid’ zelf meer conform Ripa’s afbeelding van de ‘Vrijheid’ weer (5-6). Hij geeft haar namelijk alleen een hoed in de linkerhand.

Evenals in de prent van Glauber wordt in de allegorie van De Lairese de personificatie van de Vrijheid nadrukkelijk verbonden met de stad Amsterdam en daarmee met de handelspositie van deze stad. De stad en haar positie wordt in dit middelste plafondstuk uitgebeeld door onder meer het wapen van de stad Amsterdam, de *corona navalis* boven het hoofd van de Vrijheid als symbool van de voor de stad belangrijke scheepvaart en zowel de staf van Mercurius als Mercurius zelf om de daaruit voortvloeiende handel aan te duiden. In Graats allegorie wordt het accent op ‘vrijheid’ gelegd, waarvan ‘gerechtigheid’ en ‘handelsvrijheid’, respectievelijk gesymboliseerd in de putto met weegschalen en de putto met de staf, een gevolg zijn.

Los van de iconografische duiding van de allegorische voorstelling van De Lairese vertoont zijn personificatie van de Vrijheid duidelijk overeenkomst met de Vrijheid van Graat. Beide vrouwenfiguren zetten met één been als het ware een stap vooruit en beide steken triomfantelijk de hand met de scepter omhoog. In tegenstelling tot Graat volgt De Lairese hierin wel Ripa’s aanwijzingen over welke hand de hoed en welke de scepter vasthoudt. Behalve dat de wijze van uitbeelden van de Vrijheid overeenkomt, valt op dat beide vrouwenfiguren met een uitzonderlijk grote linkerarm zijn toebedeeld. Waar Graat deze arm tamelijk lang weergeeft, maakt De Lairese de onderarm dik en zwaar.

Zowel Graat als De Lairese hebben geprobeerd door middel van verkorting het perspectief in de ruimte te verkrijgen. Graat zet deze methode meer in bij het linkerbeen van de Vrijheid door dit been ook dikker weer te geven. De Lairese, die de allegorie vijf jaar na Graat schildert en de figuur van de Vrijheid in het werk van Graat, zoals vermeld, mogelijk als voorbeeld heeft genomen, is er naar mijn mening minder in geslaagd. Hoewel het verkort weergeven impliceert, dat sommige lichaamsdelen verhoudingsgewijs tot de hele figuur langer of dikker moeten worden weergegeven, zijn de genoemde



lichaamsdelen, de onderarm en het onderbeen, bij De Lairesse mijns inziens buiten proportie.

Ofschoon het schilderen voor plafonds in Nederland in de zeventiende eeuw nog slechts een korte bestaansgeschiedenis kent, heeft Graat wellicht een voorbeeld voor de figuur van de Vrijheid gehad. De kunstschilder Jan van Neck heeft namelijk in 1664 een plafondschildering gemaakt voor een woonhuis aan het Singel in Amsterdam, waarop de belangrijkste deugden en ondeugden in allegorische voorstellingen zijn uitgebeeld.<sup>180</sup> De figuur van de personificatie Dapperheid toont in haar houding sterke gelijkenis met de door Graat en De Lairesse geschilderde figuren van de Vrijheid c.q. Handelsvrijheid (5-10). Ook de Dapperheid heeft gespierde armen, vooral de linkerarm, die evenals bij Graat en De Lairesse het grootst is weergegeven.

Aangezien De Lairesse in 1664 nog niet in Amsterdam was gevestigd, wordt in dit onderzoek eerder uitgegaan van de navolging van De Lairesse van Graat, te meer daar het bij Graat ook de personificatie van de Vrijheid betreft. Of Graat de plafondschildering heeft gezien in het pand aan het Singel is niet met zekerheid te zeggen, omdat de opdrachtgever en vermoedelijk toenmalige bewoners onbekend zijn en daarmee ook de eventuele publieke toegankelijkheid.<sup>181</sup> Mogelijk heeft Graat het werk 'in wording' gezien, maar de naam van Jan van Neck is in dit onderzoek niet aangetroffen in documenten of eigentijdse publicaties in relatie tot Barend Graat.

Snoep schrijft in zijn artikel over De Lairesse, dat deze met dit plafondstuk misschien wel als eerste een zoldering met beschilderd doek bespande. Daarnaast gaat de auteur er ook vanuit dat de toegepaste verkortingen in de oorspronkelijke situatie van het woonhuis goed tot hun recht kwamen.<sup>182</sup> Hoewel het laatste aspect in dit onderzoek niet kan worden betwijfeld, worden andere plafondstukken door Snoep er niet bij betrokken, terwijl zowel Jan van Neck als Barend Graat deze techniek al vóór De Lairesse toepaste.

Snoep betreft in zijn artikel niet de mogelijkheid van navolging door De Lairesse, terwijl het overnemen van de 'fout' van de te grote linkerarm in de vrouwenfiguur naar mijn mening hiervoor een aanwijzing is. In *Het Groot Schilderboek* heeft De Lairesse zijn theorie over het schilderen van zolderstukken uiteengezet, maar dat wil niet zeggen dat hij in het begin van zijn werkzame periode ook al over die kennis beschikte.<sup>183</sup> Wel was in 1664 de plafondperspectiefleer van Abraham Bosse verschenen, maar er waren, behalve in het nieuw gebouwde stadhuis, in Amsterdam nog niet veel 'praktijkvoorbeelden' van

plafondschilderingen te zien.<sup>184</sup> Geconcludeerd kan worden, dat Graats *Allegorie op de Vrijheid* tot de eerste ‘lichting’ plafondstukken op doek kan worden gerekend.

Graat heeft, behalve door het vergroot uitbeelden van de dichtstbijzijnde delen van de Vrijheid, de dieptewerking ook verkregen door het gebruik van contourlijnen, overlapping en kleur. Zo geeft hij de contourlijnen van de putto vooraan in het beeldvlak veel scherper weer dan de achterste twee putti op de wolk, waarbij hij vervolgens voor overlapping kiest. Wat kleur betreft, is bijvoorbeeld het wit en grijs van de wolken achter de Vrijheid en de vliegende putto minder tonaal dan de voorste wolk. Het gebruik van heldere kleuren zorgt ervoor, dat elementen als het ware naar voren worden gehaald doordat ze zich ‘afzetten’ tegen de achtergrond. In Graats allegorie is dit het geval bij de Vrijheid, de voorste putto en de lauwerkrans.

Naast de genoemde overeenkomsten in de figuur van de Vrijheid, die, zoals aangegeven, op navolging door De Laresse wijzen, verschilt tegelijkertijd de stijl waarin deze is weergegeven. Hetzelfde geldt ook, zij het in mindere mate, voor de uitbeelding van de putti. De Vrijheid en de putti van De Laresse zijn geïdealiseerd weergegeven in vergelijking met dezelfde figuren van Graat, die naturalistisch zijn uitgebeeld. Graats personificatie van de Vrijheid oogt, ondanks de antiquiserende kleding, als een Hollands model en de kat spant, wat het naturalistisch uitbeelden betreft, de kroon. Behalve de figuur van de Vrijheid vertonen ook de putti naturalistische trekken, waarmee niet hun ronde vormen worden bedoeld, want zo worden ze ook in geïdealiseerde vorm uitgebeeld. De putti van Graat hebben echter niet het erbij horende krullende haar. Daarbij is de voorste putto niet bloot uitgebeeld, maar draagt een bijna als naturalistisch te betitelen ‘luier’.

De Laresse’s Vrijheid is een geïdealiseerde vrouwenfiguur vanwege het ontblote bovenlijf en door de antiquiserende kledij met veel plooiwal, dat met een koord om haar middel is vastgemaakt. Daarbij kiest hij niet voor een kleur, maar schildert de kleding in het wit, zoals Ripa het voorschrijft. De putti van De Laresse hebben de lieflijke kinderhoofdjes met krullen, behorend bij hun standaarduitrusting, en kunnen ten opzichte van de wijzende putto van Graat ook geïdealiseerd worden genoemd. Behalve de haardracht van Graats putti tonen deze ook meer expressie in de gelaatstrekken,

bijvoorbeeld de ondeugend brutale blik van de voorste putto en de twee achterste putti op de wolk lijken zelfs in gesprek met elkaar.

Voor het overige verschillen de werken niet erg van stijl. De leeuw van De Lairesse is door hem natuurgetrouw weergegeven en ook de kleuren van de lucht en de wolken zorgen niet voor een ‘ideale’ blauwe hemel. Waar Graat afwijkt af van Ripa’s voorschrift om de Vrijheid in het wit uit te beelden, volgt De Lairesse dit juist op en kiest daarmee voor een meer geïdealiseerde uitbeelding. Wanneer hij dit niet had gedaan, zou hij zich niet hebben onderscheiden van Graat. Wat de schildertechnische kant van Graats *Allegorie op de Vrijheid* betreft, is het werk in een voor hem kenmerkende gladde techniek geschilderd, want ook andere werken vertonen geen zichtbare penseelstreken.<sup>185</sup>

### ***Allegorie op de Verzorging in het Oudemannen- en Vrouwengasthuis in Amsterdam***

Deze allegorie moet door Barend Graat in opdracht zijn gemaakt voor het tehuis, want het heeft tot 1843 ook daadwerkelijk in het Oudemannen- en Vrouwengasthuis gehangen (5-2/A24).<sup>186</sup> Het tehuis, gesticht in 1548 naar aanleiding van een schenking, bevond zich eerst naast de kapel van de Heilige Stede aan de Kalverstraat en werd in 1601 vanwege de uitbreiding van het Burgerweeshuis verplaatst naar de Oude Zijds Achterburgwal.<sup>187</sup> Nadat het schilderij tot 1885 een van de vertrekken van het nieuwe stadhuis van Amsterdam, het voormalige Prinsenhof aan de Oude Zijds Voorburgwal, heeft opgeluisterd, vervolgens tot 1925 onderdeel van de collectie van het Rijksmuseum was, behoort het werk nu tot die van het Amsterdams Historisch Museum.<sup>188</sup>

Het Amsterdams Historisch Museum heeft het schilderij opgenomen in de digitale presentatie van de collectie via de website van het museum, waarbij de iconografische beschrijving is gebaseerd op de door Albert Blankert samengestelde catalogus.<sup>189</sup> Over de opdracht is niets bekend, maar mogelijk heeft de aanleiding tot de opdracht te maken met de door het Amsterdamse stadsbestuur in 1682 uitgevaardigde nieuwe voorschriften voor de administratie en financiële verantwoording van tehuizen.<sup>190</sup> Van deze allegorische voorstelling is ook een compositietekening van Graat bewaard gebleven (D4).

Centraal in het schilderij zijn drie vrouwenfiguren uitgebeeld, respectievelijk een zittende, een staande en een knielende vrouw. De zittende vrouw symboliseert ‘Oeconomia’ of ‘Huysbestiering’, want zij heeft een passer en een stokje in haar handen en een krans op haar hoofd. Graat volgt nauwkeurig de aanwijzingen van Cesare Ripa, waaraan de

verbeelding van deze personificatie moet voldoen.<sup>191</sup> Volgens Ripa moet Huysbestieringe worden gesierd met een krans van olijftakken en in haar handen een passer en een stokje vasthouden. Ripa licht de betekenis van de attributen als volgt toe. Degene die het ‘huis bestuurt’ moet zorgen voor vrede in het huis, dat wordt aangeduid met het attribuut van de olijftak, en heeft in die hoedanigheid van “Meester” de heerschappij “over syne Dienaers”, dat wordt gesymboliseerd door het attribuut van het stokje. De passer symboliseert, dat men ‘zijn macht en middelen moet meten’ en dat hij in overeenstemming daarmee moet handelen, waarmee vooral de uitgaven worden bedoeld voor het onderhoud van het huisgezin.<sup>192</sup>

De staande vrouw maakt een uitnodigend gebaar naar de knielende vrouw, een van de oude mensen, die om verzorging vragen. Naast de figuur van de Huysbestieringe ligt een roer van een schip, dat volgens Ripa symbool staat voor de zorg en “bestieringe”, die ‘een vader moet hebben over zijn kinderen, zodat zij niet “in de Zee van de kindsche dertelheden” van de weg der deugd afraken’.<sup>193</sup> Blankert gaat ervan uit, dat de man met vleugels, halfzittend op een stenen blok, naast de personificatie van de Huysbestieringe, ‘de Tijd’ voorstelt. Ook van de vrouwenfiguur, die achter Huysbestieringe en naast ‘de Tijd’ staat, veronderstelt Blankert, dat deze met het aspect ‘tijd’ heeft te maken. Dit, vanwege een voorwerp op haar hoofd, dat de auteur identificeert als een zonnewijzer.<sup>194</sup>

Links in het beeldvlak vormen oude mannen en vrouwen een rij om via de gevleugelde figuur bij de Huysbestieringe terecht te komen. Rechts in het beeldvlak, maar veel meer in de achtergrond geplaatst, zijn drie mannen vóór een van de gebouwen uitgebeeld. Zij dragen antiquiserende kleding en bij twee van hen is een lange baard te zien. Vanwege hun positie vóór de gebouwen zijn het waarschijnlijk oude mensen, die al in het gasthuis zijn opgenomen, terwijl de rij links nog om opname verzoekt. Blankert schrijft, dat de twee gevels rechts in het beeldvlak geen natuurgetrouwe uitbeelding van het gasthuis zijn en ook niet wordt herkend als een ander Amsterdams gebouw.<sup>195</sup> De betekenis van deze allegorische voorstelling is, dat mensen, die door de tijd oud en arm zijn geworden, zich wenden tot het Oudemannen- en Vrouwengasthuis. Het beddengoed rechts op de voorgrond en een kan midden op de voorgrond, waarover het gasthuis dankzij de goede ‘Huysbestieringe’ beschikt, bieden dan uitkomst in hun situatie.<sup>196</sup>

De allegorie heeft zowel geïdealiseerde als naturalistische motieven. De personificatie van de Huysbestieringe, de staande vrouwenfiguur, de gevleugelde figuur en

de figuur met de ringzonnepijler op het hoofd zijn geïdealiseerde figuren, omdat deze een eigenschap moeten symboliseren. De oude mensen zijn gedeeltelijk naturalistisch uitgebeeld: zij zijn oud en armoedig gekleed en als zodanig herkenbaar, alleen hun kleding is niet eigentijds. De kan en het beddengoed zijn naturalistisch weergegeven. Dit zijn tenslotte ook de concrete zaken die het gasthuis hen aanbiedt. Ook de architecturale elementen horen tot de geïdealiseerde motieven, aangezien deze door middel van klassiek ogende gebouwtypen het door het gasthuis geboden onderdak voor oude mensen uitbeeldt.

De stijl van het werk is classicistisch te noemen. De classicistische elementen zijn vertegenwoordigd in de klassieke gewaden van de Huysbestiering en de staande vrouwenfiguur. Daarnaast vertegenwoordigt het centrale motief, van de reeds genoemde gebouwtypen, door zijn triomfboogachtige vorm de monumentale bouwkunst van de klassieke oudheid, dat nog wordt versterkt door de met een reliëf gebeeldhouwde marmeren 'tafel', waarop 'de Tijd' zich bevindt.

Niet alleen de genoemde klassieke motieven en elementen, maar ook de compositie kan als classicistisch worden aangemerkt, zowel de compositie in het vlak als in de ruimte. De compositie in het vlak wordt namelijk bepaald door symmetrie, waarbij de wijzende hand van Huysbestiering het middelpunt is. Alle figuren, inclusief de oude mensen, zijn in het schilderij op dezelfde hoogte weergegeven, alsof zij zich op een podium bevinden met als decor de architectuur. De compositie in de diepte is in vijf coulissen opgebouwd: in de voorgrond de centrale groep van drie figuren; 'de Tijd' en de oude vrouw vooraan in de rij; het centrale architectuurmotief van de poort; de 'vaste' bewoners rechts in het beeldvlak en als laatste coulisse de twee gevels aan de rechterzijde. De lucht met wolken vormt ten slotte 'de achterwand van het toneel' om in theatertermen te blijven.

De dieptewerking wordt niet alleen door de bovengenoemde coulissen-opbouw gesuggereerd, maar ook door middel van overlapping en de afwisselende lichte en donkere kleuren. Zo is de kleding van de twee vrouwenfiguren op de voorgrond in heldere kleuren, het centrale bouwwerk in een donkere tint, de twee gevels weer in een lichte toon, waarna het roze en blauw de dieptewerking door het atmosferisch perspectief vervolmaken.

Het verschil in kleuren heeft ook te maken met de suggestie van licht. Het licht valt van rechtsboven in de voorstelling en schijnt vooral op de twee centrale vrouwenfiguren en neemt in zijn lichtbundel de op de tweede belangrijke plaats komende figuren en motieven mee. Dit zijn de geknielde oude vrouw, de figuur met de ringzonnepijler, de Tijd, de

eerste vrouw in de rij wachtende oude mensen, de motieven van het witte beddengoed en de kan met een nadrukkelijke schaduwstreep. Gezien de afmetingen van 92x141 cm en het van rechts binnenvallende licht in het schilderij is het vermoedelijk als schoorsteenstuk vervaardigd. Bij schoorsteenstukken wordt de lichtinval in het schilderij namelijk vaak synchroon gemaakt aan de daglichttoevoer van een raam in de betreffende ruimte (5-11, 5-12).<sup>197</sup>

De personificatie van de Huysbestieringe alleen was niet voldoende voor de allegorische voorstelling, want behalve een goed bestuur moest ook het aspect van een liefdevolle opname in het tehuis worden benadrukt. Het bestuur van dit soort tehuizen in het zeventiende-eeuwse Amsterdam werd gevormd door vertegenwoordigers uit de hogere maatschappelijke klasse, die dit aan hun stand verplicht waren en van wie tevens financiële bijdragen werden verwacht. Het zorgen voor zieken was een van de Zeven Werken van Barmhartigheid en het besturen en zorg dragen voor oude mensen kan hiertoe ook worden gerekend. De staande vrouwenfiguur verbeeldt deze deugd en dat dit ook van belang is, wordt getoond door de olijftakken rond haar hoofd, de klassieke gewaden en de centrale positie in het beeldvlak. Van de driehoekscompositie door de drie vrouwenfiguren, vormt haar hoofd de top, dat nog wordt benadrukt doordat de houding en de blik van de knielende oude vrouw alleen op haar is gericht.

In dit schilderij moest 'het verzorgen' worden verbeeld, een begrip, dat naast het bieden van materiële voorzieningen ook 'liefdevolle aandacht' impliceert. Vandaar dat de staande vrouwenfiguur de enige is, die zich in gelaatsuitdrukking en gebaren onderscheidt door een, weliswaar lichte, vorm van emotie. Waar de Huysbestieringe een enigszins afstandelijk wijzend gebaar maakt en daarmee de staande vrouwenfiguur lijkt te instrueren, maakt deze juist een uitnodigend gebaar naar de arme geknielde vrouw en reikt haar letterlijk de helpende hand. Haar ogen zijn op deze vrouw gericht en er is sprake van een zichtbaar contact tussen deze twee figuren.

## 5.2

### *Casus Diana en Endymion*

#### **Het mythologische verhaal van Diana en Endymion**

Endymion geldt als een zoon of in elk geval afstammeling van Zeus en wordt beschreven als een jonge mooie jager of herder en de geliefde van de godin van de maan, Selene. Selene, met de Latijnse variant Luna, wordt in de mythologie gelijkgesteld met Artemis, die de Latijnse naam Diana draagt. Endymion slaapt de eeuwige slaap en Diana bezoekt hem stiekem in de nacht. Aan de eeuwige slaap van Endymion gaat vooraf, dat de godin haar geliefde iedere avond in slaap kuste. In de mythologie worden twee verklaringen voor de eeuwige slaap van Endymion gegeven. De ene verklaring is, dat Zeus Endymion in deze toestand heeft gebracht, opdat diens schoonheid niet verloren zou gaan. De andere versie is, dat Diana hem vanwege haar keuze voor kuise liefde laat slapen.<sup>198</sup> Vóór de eeuwige slaap van Endymion kuste Diana hem namelijk iedere avond in slaap en, los van welke verklaring ook, is hier het belangrijkste gegeven, dat zij haar minnaar iedere nacht blijft bezoeken.<sup>199</sup>

Moormann en Uitterhoeve schrijven in hun overzichtswerk over het gebruik van mythologische thema's, waaruit ook het hiervoor beschreven verhaal afkomstig is, dat de keuze van kunstenaars voor het uitbeelden van dit thema minder verklaarbaar is dan in de Oudheid. De eeuwig slapende Endymion en de uit de hemel neerdalende Diana werden namelijk onder meer afgebeeld op sarcofagen, waardoor het thema wordt geduid als “de dood als een bevrijding door een godheid van het aardse bestaan”.

De auteurs noemen enkele gedrukte bronnen uit de nieuwe tijd, waarin naast deze betekenis het thema ook symbolisch is voor bijvoorbeeld de kuise liefde of de superioriteit van de liefde voor het goddelijke boven de aardse liefde. Hoewel Moormann en Uitterhoeve aangeven, dat de betekenis in de beeldende kunst moeilijker is vast te stellen, lijkt het hun aannemelijk dat het thema bestemd kon zijn voor het slaapvertrek, waarbij het werk van *De Laisse* als een voorbeeld hiervan wordt genoemd.<sup>200</sup> *De Laisse* heeft het werk namelijk vervaardigd als onderdeel van de decoratie van het slaapkamervertrek van Maria Stuart in het jachtslot te Soestdijk in opdracht van haar echtgenoot, stadhouder Willem III.<sup>201</sup> Het werk van *De Laisse* wordt gedateerd tussen 1677 en 1680, dat gebaseerd zal zijn op het combineren van het huwelijksjaar van het echtpaar in 1677 en de

verbouwing van het buitenverblijf tot jachtslot van 1674-1678.<sup>202</sup> Moormann en Uitterhoeve verklaren de keus voor het thema van Diana in Soestdijk, omdat het verhaal van haar kuisheid zeer passend is voor een pasgetrouwde dame, die Maria Stuart toen was.<sup>203</sup>

Voor het opnemen van het thema Diana en Endymion voor de decoratie van de slaapkamer van Maria Stuart kunnen echter naar mijn mening nog meer verklaringen gelden. Zo is het slaapvertrek onderdeel van het net gebouwde jachtslot en Diana is behalve maangodin ook godin van de jacht. Maar ook alleen het feit dat er motieven als slaap, nacht en maan zijn weergegeven, is al voldoende reden voor toepassing van het thema in een slaapkamer.

### **Over de twee werken**

De werken van De Lairesse en Graat zijn zeer verschillend van elkaar, maar één motief hebben beide gemeen, de grote ronde volle maan. De grote cirkel van de maan neemt in beide werken een flink deel van de bovenste helft van het schilderij in beslag, echter op een verschillende wijze. Onderzocht wordt, wie de vinding van dit motief kan hebben gedaan of dat het motief wellicht al in een beeldtraditie stond.

Het werk van De Lairesse wordt gedateerd tussen 1677-1680, aangezien het gemaakt is voor het jachtslot Soestdijk.<sup>204</sup> Van het werk van Graat is echter geen opdrachtgever bekend en ook niet of het voor een bepaalde plaats is vervaardigd. Dit betekent, dat voor de datering de stijl van het werk een indicatie is en daarnaast getraceerde voorbeelden.

Het zoeken naar de oorsprong van het motief en de inventor ervan heeft tot doel te bepalen hoe Graat als kunstenaar handelt. Maakt hij een eigen keuze in het uitbeelden van het thema, ontleent hij motieven aan het werk van andere kunstenaars of doet hij beide?

### ***Diana en Endymion: Barend Graat en Gerard de Lairesse***

De Lairesse heeft de compositie in de ruimte tot stand gebracht door aan de linkerkant een boom als een repoussoir vóór de cirkel van de maan te plaatsen en aan de rechterkant door overlapping van de wolkenpartijen ervoor te plaatsen (5-5). De compositie is in vijf coulissen opgebouwd, waarbij, vanuit de beschouwer bekeken, de maan en de wolken de achterste coulisse vormen, de donkere boom aan de rechterkant is de vierde en de boom



aan de linkerkant is de derde coulisse. Hoewel Diana en de putto centraal in het beeldvlak staan, vormen zij, ruimtelijk gezien, de tweede coulisse, want de slapende Endymion is op de voorgrond uitgebeeld. Diana wordt begeleid door een gevleugelde putto, die haar wijst op Endymion en een brandende fakkel draagt. Endymion lijkt zich bovenop een berg te bevinden, want de stam van de boom aan de rechterkant steekt af tegen de lucht, waarin zich in de diepte erachter nog andere, lager gelegen bergen met bomen bevinden.

In het werk van Graat wordt de compositie in de ruimte bepaald door de voorgrond met de slapende Endymion, daarachter een korte boomstam met een paar takken, die zich vervolgens aftekent tegen het atmosferisch perspectief van de lucht en het gebergte in de verte (5-4/A44). Het werk is niet opgebouwd in coulissen, zoals bij *De Laiesse*, maar de diepte wordt gesuggereerd door herhaling van het licht van de voorgrond in de horizon. Naast de opbouw met het licht-donkerschema lijkt Graat ook de bedoeling te hebben gehad om door middel van overlapping diepte in het werk te brengen. Ondanks de overlapping van de maan door de godin Diana en de flarden wolken die vóór de maan langs voorbijrijven, maakt het geheel echter meer een reliëfachtige indruk. Diana lijkt deel uit te maken van de maan en beide bevinden zich meer recht boven de boomstam in de middengrond dan er vóór. De maan is een tweedimensionale cirkel in het vlak en geen hemellichaam, dat zich in de ruimte bevindt.

De stijl van *De Laiesse* is ook in dit werk classicistisch te noemen. Niet alleen de reeds genoemde coulissen zijn kenmerken van deze stijl, maar ook hoe de compositie in het vlak is opgevat. Diana neemt als hoofdpersoon de centrale positie in, de putto is vanwege zijn geringe lengte lager afgebeeld aan haar rechterkant. Endymion krijgt als haar belangrijke 'tegenspeler' bijna de hele breedte op de ondergrond toebedeeld doordat hij half liggend, leunend tegen gesteente of een aarden wal, ligt te slapen. Daarnaast is het ook het licht evenwichtig verdeeld, want elk van de drie figuren heeft niet alleen een eigen 'plaats', waarin deze geheel wordt uitgebeeld, maar ook zijn eigen belichting. Het licht valt van linksboven in de voorstelling, waardoor in het geval van Endymion alleen de onderste helft van het lichaam wordt belicht. Zijn hoofd en bovenlijf bevinden zich in de schaduw van de steen of de wal en de wolk van Diana. De maan verlicht de hemel, waardoor een deel van de haar passerende wolken oplicht en de boom zich er zich donker tegen kan afsteken.

In het werk van Graat is, tegengesteld aan dat van De Lairesse, de slapende Endymion het hoofdpersonage, die dan ook van hoofd tot voet wordt ‘belicht’. Diana – en de beschouwer – mag de schone jongeling observeren, maar op afstand, alsof Endymion anders wakker zou worden. Endymion is hier als herder weergegeven, want de staf ligt naast hem op de grond. Vlakbij zijn voeten ligt ook zijn hond te slapen, waardoor het idee wordt versterkt dat de rust niet mag worden verstoord. Ook Endymion is niet naakt weergegeven. Hij draagt een openvallend hemd met hoog opgestroopte mouwen en een kort, om zijn middel geknoopt, kleed. De enkele kledingstukken zorgen er echter wel voor, dat er voldoende zicht is op de schoonheid van Endymion.

De al aangegeven classicistische stijl van De Lairesse’s werk wordt geperfectioneerd door de grotendeels naakte en geïdealiseerd weergegeven personages. Endymion lijkt met zijn gespierde stevige lichaam en het Romeinse profiel van zijn gezicht van een beeld uit de klassieke oudheid te zijn overgenomen. Ook het lichaam en gezicht van Diana stralen klassieke schoonheid uit volgens klassieke proporties geïdealiseerde lichaamsverhoudingen, regelmatige gelaatstrekken en een rechte – klassieke – neus. De putto is zoals een putto hoort te zijn: mollig en een kinderlijk gezicht, omkranst met krullend haar. Er wordt weinig beweging en emotie uitgebeeld. De beweging is vooral in het wijzende gebaar van de putto gelegd, begeleid door de expressie op zijn gezicht, waarmee hij Diana op Endymion attendeert. De liefde van Diana voor Endymion, die ten slotte platonisch is, wordt uitgedrukt door haar op hem gerichte blik en een glimp van een lichte glimlach.

In Graats *Diana en Endymion* zijn de kleding en het gezicht van Diana de enige onderdelen, waarop de term classicisme eventueel kan worden toegepast. Diana heeft de geïdealiseerde kenmerkende rechte neus en zij draagt het haar kenmerkende antiquiserende gewaad, dat schuin over haar bovenlijf valt, waardoor één schouder en borst bloot is.

De werken verschillen nogal van kleur. Waar De Lairesse de hemel in een felblauwe kleur weergeeft, is deze bij Graat voor het grootste deel bijna zwart. De lichaamskleur van de bijna naakt weergegeven figuren bij De Lairesse is wit en roze, als gevolg van het maanlicht. Graat beeldt zijn figuren niet naakt uit, waardoor zij meer kleuren kunnen hebben en hun huidskleur is donkerder, omdat de maan de figuren niet in fel wit licht zet. Wat het kleurgebruik voor de figuren betreft, is het werk van Graat naturalistisch ten opzicht van de ‘stralende’ geïdealiseerde figuren van De Lairesse. Aan de

andere kant doet het donkergeel van de volle maan hier weer afbreuk aan, omdat deze de hemel amper verlicht

De Lairesse houdt het decorum in de gaten door de naaktheid van de figuren te verhullen met stroken stof. Tegelijkertijd kan hij hiermee zijn vaardigheid in de stofuitdrukking tonen door middel van glans en plooiwal. De vleugel van de putto, maar ook diens krullen en niet te vergeten de vlam van de toorts geven De Lairesse nog een extra kans om zijn vaardigheid als schilder te tonen door deze uiteenlopende ‘materialen’ uit te beelden.

### **Het motief van de grote ronde maan**

Zoals vermeld, neemt de maan in beide werken een grote plaats in. De vraag rijst dan, of dit deel uitmaakt van een beeldtraditie of dat het een vinding van een van de twee kunstenaars is. Volgens Moormann en Uiterhoeve zijn er “talrijke geschilderde voorstellingen”, waarvan zij onder meer de werken van Poussin, Rubens, Van Dyck en ook De Lairesse als voorbeeld noemen.<sup>205</sup> Deze voorbeelden zijn ook vermeld in *Barockthemen* van Pigler<sup>206</sup>, maar hieruit blijkt, dat onder de noemer ‘Diana bezoekt de slapende Endymion’ de scène door kunstenaars verschillend is weergegeven. Zo vermeldt Pigler, dat Rubens Endymion niet slapend uitbeeldt (5-13b) en Poussin geeft Endymion knielend voor Diana weer (5-13a).<sup>207</sup>

Van alle uitbeeldingen van dit thema die voor dit onderzoek konden worden achterhaald, toonde in eerste instantie alleen een prent van François Chauveau grote gelijkens met het schilderij van Barend Graat, met name in de combinatie van de maan en de figuur van Diana (5-14).<sup>208</sup> Chauveau heeft in 1676 een Parijse uitgave van de *Metamorfofen* geïllustreerd, die in 1679 opnieuw is uitgegeven in Amsterdam (5-15).<sup>209</sup> Hoewel de afbeelding van Diana en Endymion slechts 5 bij 5 cm meet, vertoont het onmiskenbaar gelijkens met de compositie van Graat, behalve dat de ronde sikkelvormige maan bij Graat is veranderd in een volle maan. Dit betekent, dat Graat in theorie de maan zowel aan Chauveau als aan De Lairesse kan hebben ontleend. Hetzelfde geldt in principe ook voor De Lairesse, hoewel zijn uitbeelding van het thema geen overeenkomst vertoont met de prent van Chauveau.

Voor het antwoord op de vraag wie de navolger van wie kan zijn, is onderzocht of de twee kunstenaars zich eerder met het thema hebben beziggehouden en of het schilderij van Graat kan worden gedateerd. Hoewel Pigler niet het schilderij van Graat vermeldt, noemt hij wel een gravure van Matthys Pool naar een tekening van Graat.<sup>210</sup> Pool heeft ook een aantal tekeningen van Graat gegraveerd en uitgegeven, die deze getekend had naar beeldsnijwerken van Francis van Bossuit.<sup>211</sup> Hoewel het thema Diana en Endymion niet vertegenwoordigd is in het boek, vertoont een andere prent met het thema *De dood van Adonis* wel overeenkomst met het schilderij van Graat voor wat betreft de compositie, de houding van Endymion en de gebaren van Diana (5-16).<sup>212</sup>

In het achterhalen van de werken met het thema *Diana en Endymion* of het hieraan verwante thema *De dood van Endymion* werden in de RKD-database ook twee tekeningen van De Lairese vermeld.<sup>213</sup> De Lairese heeft het thema meerdere keren verbeeld, al wordt over de toeschrijvingen verschillend gedacht. Een van deze twee tekeningen, *Diana en Endymion*, door Annemarie Stefes toegeschreven aan De Lairese en gedateerd rond 1665, heeft De Lairese naar Nicolaes Pietersz. Berchem getekend (5-13e).<sup>214</sup> De tekening is bijna identiek aan de geschilderde voorstelling van De Lairese's *Diana en Endymion*, behalve het formaat van de maan.

Alain Roy heeft in zijn monografie over De Lairese deze tekening naar Berchem niet vermeld, maar hij heeft wel twee andere werken in de catalogus opgenomen, een tekening en een gravure (5-17, 5-18). In de laatstgenoemde tekening legt De Lairese het accent op Endymion, en in het bijzonder op diens grote interesse in de astronomie, waarbij de maan als motief in het geheel niet is afgebeeld. Op de gravure daarentegen neemt een grote volle ronde maan een centrale plaats in. Ryszkiewicz schrijft in een artikel uit 1964, dat de betreffende gravure naar een, inmiddels verdwenen, schilderij van De Lairese is vervaardigd, dat zowel vóór als na het wel overgeleverde schilderij kan worden gedateerd.<sup>215</sup>

De tweede op de RKD-database vermelde tekening verbeeldt het thema *De dood van Endymion* (5-13f). Deze tekening draagt wel de naam van De Lairese, maar Roy verwerpt de toeschrijving.<sup>216</sup> Opmerkelijk is, dat de houding van Endymion, evenals in de reeds genoemde gravure naar Graats tekening van *De dood van Adonis* (5-16), juist in de tekening *De dood van Endymion* het meest overeenkomt met de compositie van Graat. Het lijkt mij overigens niet een tekening van Graat zelf, want behalve dat het thema niet bij

Wurzbach wordt vermeld, is mijns inziens Graats tekenstijl anders. Ook zou hij als ‘beroepstekenaar’ vermoedelijk zijn eigen naam of initialen erop hebben gezet.<sup>217</sup> Hoewel in iets mindere mate, vertoont Endymion in de tekening van De Lairesse naar Berchem (5-13e) in zijn liggende houding ook gelijkenis met Graats Endymion.

Wat de datering betreft, geeft alleen het schilderij van De Lairesse enig houvast, omdat het voor het jachtslot is vervaardigd. Daarnaast is er een vermelding van Von Sandrart, dat hij ‘een’ verbeelding van het thema Diana en Endymion heeft gezien.<sup>218</sup>

Het werk van Graat lijkt een combinatie te zijn van de prent van Chauveau en van een van de twee of van beide tekeningen van De Lairesse (5-13e, 5-13f). Aangezien de prent van Chauveau voor het eerst in Frankrijk in 1676 verscheen en in Amsterdam in 1679, moet ervan worden uitgegaan, dat Graat *Diana en Endymion* vanaf dit jaar heeft kunnen vervaardigen. Naar mijn mening hebben de twee kunstenaars ongeveer in dezelfde periode aan hun schilderij gewerkt, want het werk van Graat is in ieder geval niet op de geschilderde versie van De Lairesse gebaseerd, maar, gegeven de weergegeven figuur van Endymion, mogelijk wel op de aan het schilderij voorafgegane – toegeschreven – tekening naar Berchem of de – afgeschreven – tekening *De dood van Endymion*.

Uit de vorige alinea komt naar voren, dat Graat mogelijk de houding van Endymion heeft ontleend aan een tekening van De Lairesse, maar omgekeerd heeft mijns inziens De Lairesse niet Graats uitbeelding nagevolgd. Hoewel in eerste instantie in dit onderzoek rekening werd gehouden met de mogelijkheid, dat De Lairesse het motief van de grote maan aan Graat had ontleend, is hiervan later afgezien. De reden hiervoor was enerzijds het jaar van uitgave van de prent van Chauveau in 1679, waardoor Graat zijn werk niet vroeger heeft vervaardigd, en anderzijds doordat De Lairesse zich vaker met het thema heeft beziggehouden. De ‘afgeschreven’ tekening buiten beschouwing latend, heeft De Lairesse de tekening naar Berchem, de tekening met het accent op de ‘astronomische’ Endymion, de gravure met de grote maan en de geschilderde –verdwenen – versie hiervan vervaardigd. Hoewel de laatste twee werken niet zijn gedateerd, doet de stijl van het overgeleverde schilderij door de monumentaliteit van de figuren vermoeden, dat dit later is geschilderd. De Lairesse heeft de maan in het overgeleverde schilderij samengesteld uit de gravure en uit de tekening naar Berchem. De grootte van het maanmotief is afkomstig van

de gravure en de vorm van een ronde maan is naar Berchem, alhoewel in de tekening de maansikkel in de ronde maan is getekend.

Hoewel De Lairese zijn theorie pas in 1707 in *Het Groot Schilderboek* heeft gepubliceerd, blijkt ook hieruit dat hij zich heeft verdiept in de historie van Diana en Endymion. Hij gebruikt het verhaal als voorbeeld, hoe grondig een kunstenaar zich op de hoogte moet stellen van een bepaalde historie alvorens deze uit te beelden.<sup>219</sup>

Niet alleen De Lairese heeft zich meerdere malen met het thema beziggehouden, maar ook Graat. Zowel Hollstein als Wurzbach vermelden bij Barend Graat een gravure van Matthys Pool naar een tekening van Graat met het onderwerp Diana en Endymion, maar zonder mogelijke verblijfplaats.<sup>220</sup> De conclusie, dat Graat mogelijk de figuur van Endymion aan De Lairese heeft ontleend en ook het enige aan De Lairese ontleende motief, is daarom hypothetisch. Daarnaast is Graat voor zijn uitbeelding, althans wat betreft de compositie in het vlak en het motief van de maan met Diana, weliswaar uitgegaan van de prent van Chauveau, maar hij heeft het sterk gewijzigd. Graat geeft de maan niet als een sikkelvorm weer, waaruit Diana als het ware naar voren stapt, maar als een volle maan waar Diana, op een wolk, voorlangs drijft. Verder geeft Graat geeft de beschouwer de mogelijkheid om het gezicht van Endymion te aanschouwen, zodat deze zich kan verplaatsen in het verhaal van Diana, die tenslotte ook alleen maar naar Endymion komt kijken.

Op grond van de hiervoor vermelde gegevens omtrent prent, tekening en schilderij van De Lairese is het werk van Graat gedateerd vanaf het jaar 1679. Om de periode van afbakening te bepalen is de stijl van het werk vergeleken met de enkele wel gedateerde historiestukken. De enige gedateerde historiestukken na 1679 zijn *Allegorie op de Verzorging in het Oudemannen- en Vrouwengasthuis in Amsterdam* uit 1685, *Allegorie op de Overvloed* uit 1687 en *Paris en Oenone* van 1706 (A30). *Paris en Oenone* is vermoedelijk een van zijn laatste werken, omdat Graat dan inmiddels 78 jaar is.

In vergelijking met de twee andere allegorische voorstellingen van 1685 en 1687 is *Diana en Endymion* minder classicistisch van stijl. Dit is vooral goed te zien aan de halfleunende jongensfiguur in de *Allegorie op de Overvloed* uit 1687. Ten opzichte van Endymion is hij breder en gespierder weergegeven, waardoor deze figuur meer

beantwoordt aan het classicistische ideaal van het perfecte lichaam, zoals verbeeld in de klassieke sculpturen.

Eerder is de gravure *De dood van Adonis* van Matthys Pool (5-16) naar een tekening van Graat vermeld in verband met de sterk gelijkende houding van Endymion in het schilderij. Graat heeft deze tekening naar beeldsnijwerk van Francis van Bossuit gemaakt, die vanaf ongeveer 1680 in Amsterdam was gevestigd.<sup>221</sup> Zowel de stijl van de twee hiervoor genoemde allegorieën, maar ook van de tekening *De dood van Adonis* is echter classicistisch. Wanneer Graat de genoemde tekening als uitgangspunt had gebruikt, waarvan Margreet van der Hut in haar artikel uitgaat<sup>222</sup>, zou de stijl van het schilderij *Diana en Endymion* ook classicistisch zijn. Mijns inziens is het schilderij daarom te beschouwen als een overgangswerk van een naturalistische naar een classicistische stijl.

Samenvattend kan worden gesteld, dat uit de eerste casus, waarin de twee allegorische werken van Graat visueel zijn geanalyseerd, een verandering van stijl naar voren komt. In het latere werk neigt hij meer naar idealisering in het weergeven van de figuur en daarnaast vertoont het een aantal kenmerken, dat eveneens typerend is voor de classicistische stijl. Dit betreft motieven als klassieke architectuur en antiquiserende, Romeinse, kleding, maar ook de compositie voldoet aan de academische regels als symmetrie en dieptewerking door middel van coulissen. Toch ruilt hij zijn naturalistische stijl naar mijn mening niet helemaal in voor de geïdealiseerdheid van het classicisme, getuige het zeer realistisch weergegeven beddengoed, dat nu niet bepaald een verheven voorwerp is.

De tweede casus, waarin de twee werken van Graat en De Lairese zijn geanalyseerd, toont ondanks enkele ontleende motieven, toch een eigen artistieke positie. Als historieschilder kiest hij op de eerste plaats voor het uitbeelden op basis van de historie, door onder meer Diana met haar pijlenkoker weer te geven en de herder Endymion te voorzien van zijn herdersstaf en hond. Hij beeldt het thema daardoor op natuurlijke wijze uit in vergelijking met de monumentaliteit en idealisering van De Lairese. Hoewel Graat, zoals het verhaal ook aangeeft, Endymion als een schone jongeling uitbeeldt, blijft het wel een menselijke figuur in tegenstelling tot de 'body builder' van De Lairese, die hiermee het in de klassieke beeldhouwkunst gepresenteerde schoonheidsideaal vormgeeft. De maan is door het grote formaat in feite het minst naturalistisch verbeeld. Het ondersteunt echter wel de historie en zelfs in dubbele zin. De

cirkel van de maan ‘omkranst’ het hoofd van de maangodin Diana en haar bezoek aan Endymion vindt, volgens het verhaal, uitsluitend plaats in de nacht. Zoals reeds aangegeven, heeft Barend Graat het aan Chauveau ontleende motief gewijzigd, waardoor hij een eigen inventie aan de uitbeelding heeft toegevoegd.

Op basis van de in dit hoofdstuk genoemde tekeningen, gravures, gedateerde historiestukken, opdrachtverlening en de stijl van de twee werken wordt in de hierboven beschreven beschouwing van beide werken geconcludeerd, dat deze ongeveer in dezelfde periode zijn vervaardigd. Of de kunstenaars elkaars versie van *Diana en Endymion* nu wel of niet in wording hebben gezien, het illustreert in beide gevallen, dat Graat artistiek onafhankelijk is. Ondanks het overgaan naar een meer classicistische stijl blijft Graat vrij lang, tot de allegorie van 1687, naturalistische stijlelementen toepassen in de uit te beelden historie.

Op grond van de voorgaande analyse kunnen enkele van de overige, niet gedateerde, historiestukken van het overgeleverde oeuvre naar mijn mening worden ingedeeld in werken vóór 1685 en erna. Zo is de stijl van *Minerva en Arachne* en *De engel wijst Hagar de bron* (A47, A46) door de monumentaliteit van de figuren, de centrale of symmetrische opbouw van de compositie en de antiquiserende kleding meer classicistisch te noemen dan bijvoorbeeld *Rebecca en Eliëzer* of *Bacchanaal. Bacchus kroont Ariadne* (A40, A41).

Beide casussen laten hiermee een beeld zien van een zekere mate van artistieke onafhankelijkheid van Graat. Hij wijzigt voor een deel zijn stijl door classicistische elementen, die in die periode meer beantwoordt aan de smaak van de gegoede burgerij. Ook in een ander genre van zijn oeuvre, de portretkunst, is deze ontwikkeling te herkennen, hoewel hierbij de inbreng van de opdrachtgever, te weten deze gegoede burgerij, bepalend zal zijn geweest.

Economische drijfveren zullen dus een rol hebben gespeeld, maar Graat houdt schilderen ‘naar ’t leven’ in ere door figuren en motieven naturalistisch uit te beelden. Daarnaast is Graat historieschilder en kiest hij ervoor het verhaal zo waarheidsgetrouw mogelijk te verbeelden, waardoor naturalistisch weergegeven figuren en motieven in zijn werk aanwezig blijven. Ondanks de aanwezigheid van De Lairesse, zowel fysiek in zijn buurt als virtueel door diens naam als topkunstenaar, kiest Graat zijn eigen artistieke weg.



## 6.

### BESCHOUWING

Aan het begin van de inleiding is de suggestie gedaan om een straat in Amsterdam te vernoemen naar Barend Graat, waarmee een voor ons minder bekende meester wordt geëerd en tegelijkertijd de Amsterdamse zeventiende-eeuwse kunstmarkt in een juist historisch perspectief wordt geplaatst. Aan deze markt werd niet alleen ‘deelgenomen’ door grote namen als Rembrandt en Flinck, maar ook door heel veel andere ‘meesters’ in de schilderkunst, onder wie Barend Graat.

De voorgaande woorden “voor ons minder bekend” en “meesters” heb ik bewust gekozen. Met de eerste zinsnede geef ik aan, dat Barend Graat namelijk in zijn eigen tijd geen onbekende kunstenaar was. Zoals uit het eerste hoofdstuk blijkt, komt de naam van Graat niet alleen voor in enkele eigentijdse gedichten, maar ook op zijn werk is in dichtvorm geschreven, respectievelijk door Jan Vos en Govert Bidlo. Behalve deze eervolle naamsvermelding en lofdichten heeft Houbraken een uitvoerige biografie van Graat geschreven in *De Grootte Schouburgh*, die later ook weer opnieuw is geselecteerd door Campo Weyerman.

Met het tweede woord “meesters” wil ik benadrukken, dat het hier om opgeleide ‘vakmensen’ gaat, die voor ‘het meesterschap’ echter wel over talent en doorzettingsvermogen moesten beschikken. Houbraken beschrijft tamelijk uitgebreid de weg tot het zelfstandig kunstenaarschap van Graat: het verkrijgen van tekenvaardigheid door de natuur en dieren naar het leven weer te geven, het schilderen van landschappen naar andere kunstenaars, zoals Pieter van Laer, maar ook Graats ambitie om uiteindelijk de historieschilderkunst te beoefenen.

De zeventiende-eeuwse kunstenaar was op de zeventiende-eeuwse kunstmarkt met vele anderen, zowel kunstenaars als kopers. Uit de boedelinventarissen van Bredius en de veilingcatalogi van Hoet komt bij mij een beeld op, dat er ook een echte uitwisseling bestond tussen deze twee groepen. De koper op de kunstmarkt was er niet per se op uit om grote namen te verwerven, maar kocht werken van allerlei ‘meesters’. In deze zin gebruikte ik ook de term ‘vakmensen’. Graat – en met hem vele andere kunstenaars – werden beschouwd als ‘mensen die hun vak verstonden’ en mijns inziens was dat alleen al

voldoende reden om hun werk te kopen. Er bestond waardering voor hun werk. Een andere vorm waarin het vakmanschap van de kunstenaars werd aangesproken, waren de taxaties van kunstwerken ingeval van bijvoorbeeld veilingen of boedelverkopen.

De reeds genoemde eervolle vermelding van Graat in het gedicht van Jan Vos ter gelegenheid van de oprichting van de Broederschap der Schilderkunst in 1654 maakt duidelijk, dat Barend Graat, al op jonge leeftijd, betrokken is bij zijn beroepsgroep.<sup>223</sup> Deze houding blijkt eveneens uit de oprichting door Graat van een tekengenootschap in zijn eigen woonhuis, waaraan Houbraken uitdrukkelijk aandacht heeft geschonken. De activiteiten met de Broederschap en de tekenacademie getuigen van Graats betrokkenheid bij zijn beroep als kunstenaar en van de artistieke interesse in zijn *métier*. Daarnaast moet ervan worden uitgegaan, dat bovengenoemde werkzaamheden ook inkomsten opleverden. Barend Graat heeft als zelfstandig kunstenaar met vrouw en twee dochters redelijk in zijn bestaan kunnen voorzien, maar aan zijn boedelbeschrijving is af te lezen, dat hij behalve een huis en – vermoedelijk – zijn eigen werken niet over liquide middelen beschikte.

Zowel uit de hiervoor vermelde oude literatuur als uit archivalische documenten komt Graat naar voren als een ondernemende en assertieve persoonlijkheid, die ook in het dagelijkse bestaan naar buiten trad. Hij wordt opgeroepen als getuige in conflicten tussen collega-kunstenaars en opdrachtgevers, maar ook tussen kunstenaars onderling. Maar hij wordt ook zelf of samen met andere bevriende kunstenaars ‘aangeklaagd’ op zijn gedrag. Dit gedrag is soms kennelijk luidruchtig of brutaal, maar het assertieve heeft een ondernemende kant. Graat ‘organiseert’ modellen om hen naar het leven weer te geven in verband met zijn historieschilderijen, al wordt dit laatste kennelijk door de aanklager of het model in twijfel getrokken.

Graat heeft veel portretten van de Amsterdamse elite geschilderd, waarvan de meeste zijn gesitueerd in de openlucht, dicht bij een landhuis of op het terras daarvan. Aan de namen van de voorgestelde figuren in het overgeleverde oeuvre en aan de manier waarop deze zijn geportretteerd, is af te leiden, dat de hogere burgerij in ieder geval ook deel uitmaakte van zijn klantenkring. Behalve uit de hierboven beschreven ambitie en ondernemingszin blijkt ook uit de geïnventariseerde aantallen en onderwerpen uit het overgeleverd oeuvre, dat zijn hart bij de historieschilderkunst lag.

Uit de analyse van enkele historiestukken van Graat is gebleken, dat hij niet de keuze maakt voor totale overgave aan de classicistische stijl, maar trouw blijft aan het

weergeven 'naar 't leven'. Deze keuze kan zijn gebaseerd op zuiver artistieke gronden, maar ook economisch-financiële motieven kunnen een rol hebben gespeeld. Graat moest zich handhaven op de kunstmarkt en probeerde zich wellicht zo te onderscheiden van De Lairese, die met zijn classicistische werken toch al de positie van 'marktleider' bezette. Graats karaktereigenschappen, ondernemingszin en een actief kunstenaarschap hebben hieraan ongetwijfeld bijgedragen. Barend Graat is een navolger, maar met behoud van eigen vinding en naturalistische stijlmotieven. Hij is zelfstandig meester-schilder, die zijn beroepstrots uitbeeldt in zijn zelfportret, dat op de omslag van dit onderzoek is afgedrukt.

Het mechanisme van de kunstmarkt had een gunstige invloed op de 'werkgelegenheid' voor kunstenaars en daarmee voor de aantrekkelijkheid van het beroep. Wanneer talent zich openbaarde, koos iemand, of werd voor iemand gekozen, het beroep van kunstenaar. De belangrijke havenstad Amsterdam werd het mekka voor de kunsten. Opdrachtgevers, kopers en kunstenaars in alle soorten en maten vonden elkaar op de kunstmarkt, die, als economisch begrip zijnde, bijna een fysieke vorm moet hebben gehad met openbare boedilverkopen, de 'winkel' van de kunstenaar en soms een markt op straat.

Kunsthistorisch gezien, moeten daarom veel meer kunstenaars een plekje krijgen, ook de mindere goden. Vandaar het pleidooi voor een Barend Graatstraat in Amsterdam, waarmee niet alleen een in onze tijd onbekende individuele zeventiende-eeuwse kunstschilder eer wordt bewezen, maar in zijn naam symbolisch ook al die andere kunstzinnige medespelers op de Amsterdamse kunstmarkt. Kunstgeschiedenis is tenslotte geen kunstkritiek en daarbij is kwaliteit pas als zodanig herkenbaar, wanneer het aanbod 'divers' is.

## Noten

<sup>1</sup> Houbraken, A. *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*. II. Deel. Den Haag, 1753, p. 200-208. De titel zal hierna als *De Grootte Schouburgh* worden vermeld. Houbraken beschrijft op deze pagina's de stap van Graat van het landschaps- naar historiestuk als volgt: "met dezen roem hield hy zig niet vermoegt, maar bevindende dat zyne schouders gewigtiger zaken konden torschen [...]"; Bredius-archief RKD, omslag Christiaan Dusart, blad 7. Dit is een kopie van een notarieel protocol uit 1669, waarbij de notaris Graat en Dusart aanduidt als "historieschilders alhier te stede" (zie noot 33 voor de verdere tekst van het document); Bredius, A. *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*. Den Haag, 1917, p. 1321-1323. In de boedelbeschrijving van Graat worden een zestigtal schilderijen vermeld, waarvan de meeste op grond van de beschrijving als historiestukken kunnen worden beschouwd. Hoewel bij deze werken de naam van de maker niet is vermeld, wordt in dit onderzoek ervan uitgegaan dat het eigen werken van Graat betreft, zie verder hoofdstuk 4 van dit onderzoeksverslag.

<sup>2</sup> De stadhouders Frederik Hendrik en Willem III van Oranje Nassau hebben wel paleizen en buitenverblijven gehad, zoals Huis Ten Bosch in Den Haag, het jachtslot Het Loo en Soestdijk, waarvoor grote decoratie-opdrachten zijn verstrekt, respectievelijk rond 1650, 1674 en 1684.

<sup>3</sup> Het onderzoek is onder de naam 'Artistic and economic competition in the Amsterdam art market c. 1630-1690: history painting in Amsterdam in Rembrandt's time' op 1 mei 2007 gestart en zal op 31 december 2011 worden afgesloten. Het onderzoek is ondergebracht bij de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek en zal in dit onderzoeksverslag daarom onder meer met NWO-project worden aangeduid. De onderzoeksleider (in het Engelstalige project 'supervisor' genoemd) is prof.dr. Eric Jan Sluiter, die in zijn functie van hoogleraar Nieuwere Tijd aan het kunsthistorisch instituut van de Universiteit van Amsterdam tevens het schrijven van deze scriptie heeft begeleid.

<sup>4</sup> Bredius, A. *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*. Den Haag, 1917.

<sup>5</sup> Hoet, G. *Catalogus of naamlyst van schilderijen met derzelver pryzen zedert een langen reeks van jaaren zoo in Holland als op andere plaatsen in het openbaar verkogt*. Eerste en tweede deel. Den Haag, 1752. In 1770 is een vervolg op de twee delen uitgegeven door Pieter Terwesten, waarin de werken op de openbare verkopen tussen 1752 en 1763 zijn gepubliceerd: Terwesten, P. *Catalogus of naamlyst van schilderijen met derzelver pryzen zedert den 22. Augusti 1752. tot den 21. November 1768*. Den Haag, 1770.

<sup>6</sup> Dit bleek onder meer uit de emails, die ik naar verschillende musea heb gestuurd met het verzoek om een afbeelding en eventuele overige beschikbare documentatie van het betreffende werk.

<sup>7</sup> Houbraken 1753, p. 200-208.

<sup>8</sup> De naam Schelte staat niet in de door Bredius opgestelde lijst van inventarissen, waarin werken van Graat voorkomen. Ook in de publicatie *De Vroedschap van Amsterdam* van Elias is deze naam niet aangetroffen (Elias, J.E. *De Vroedschap van Amsterdam 1578-1795*. Haarlem, 1903).

<sup>9</sup> Behalve dichter was Bidlo(o) ook hoogleraar Genees- en Ontleedkunde aan de universiteit van Leiden. Hij leefde van 1649-1713. De afdeling Bijzondere Collecties van de bibliotheek van de Universiteit van Amsterdam bezit een prent van Bidlo van de hand van Gerard de Laresse, met een vierregelig gedicht van Jan Six.

<sup>10</sup> Houbraken 1753, p. 205-206. De gedichten, zoals deze in *De Grootte Schouburgh* staan afgedrukt, zijn als citaat opgenomen in Bijlage 1.

<sup>11</sup> Weyerman, Jacob Campo. *De Levens-beschrijvingen der Nederlandsche konst-schilders en konst-schilderessen*. Den Haag, 1729, p. 254-260.

<sup>12</sup> Hofstede de Groot, C. *Arnold Houbraken und seine "Grootte Schouburgh"*. Den Haag, 1893, p. 446. Het deel van het gedicht, zoals afgedrukt in *Arnold Houbraken und seine "Grootte Schouburgh"*, is als citaat opgenomen in Bijlage 1. Hofstede de Groot, die in dit boek kritisch de bronnen van Houbraken onder de loep neemt, schrijft, dat Houbraken in *De Grootte Schouburgh* wel vermeldt, dat Joost van den Vondel een gedicht heeft gemaakt ter gelegenheid van deze oprichting, maar dat hij geen acht slaat op het gedicht van Jan Vos. Deze dichter werd, volgens Hofstede de Groot, door Houbraken beschouwd als iemand, die lofdichten tegen betaling verrichtte en meer door het geld dan door het onderwerp werd geïnspireerd. Hofstede de Groot citeert een deel van dit gedicht, omdat hij het kunsthistorisch interessant vindt vanwege de daarin voorkomende namen van kunstenaars. In het gedicht van Vondel worden namelijk geen namen genoemd. Op p. 428 verwijst Hofstede de Groot naar de levensbeschrijving van Barend Graat, waarin door Houbraken specifiek is vermeld, dat Graat nooit iets heeft gedaan om "Vossegunst" te verkrijgen. In noot 1 licht de auteur Houbrakens term toe en verwijst hiervoor ook naar de dissertatie over Jan Vos door J.A. Worp uit

---

1879. Het woord ‘Vossegunst’ wordt door Houbraken op p. 203 van *De Groote Schouburgh* gehanteerd. Voor uitgebreide behandeling van het gelegenheidsgedicht bij de oprichting van de Broederschap, verwijs ik hierbij naar: Weber, G. *Der Lobtopos des ‘lebenden’ Bildes. Jan Vos und sein “Zeege der Schilderkunst” von 1654*. Hildesheim, 1991. Het gedicht is in deze publicatie in zijn geheel afgedrukt op p. 255-267.

<sup>13</sup> Hoet 1752 en Bredius 1917. In verband met de inventarisatie in hoofdstuk 4 zijn de betreffende citaten en gekopieerde pagina’s als Bijlage 2 toegevoegd.

<sup>14</sup> Het betreft de volgende publicaties (zie voor de volledige titelbeschrijving ‘Geraadpleegde bronnen’) in alfabetische volgorde: Bénézit; Immerzeel, jr.; Jacobs, P.M.J.E.; zie Meissner, G. voor Saur; Thieme-Becker; Turner, Jane; Waller, F.G.; Wurzbach, A. von. Het lexicon, dat formeel door Saur is uitgegeven, maar meestal met deze naam wordt aangeduid, wordt verder in dit onderzoek dan ook als zodanig vermeld.

<sup>15</sup> Wagenaar. *J. Amsterdam in zijne opkomst, aanwas, geschiedenissen, voorregten, koophandel, gebouwen, kerkenstaat, schoulen, schutterye, gilden en regeeringe*. Derde stuk. Amsterdam, 1767. Heruitgave Alphen a/d Rijn, 1971/1972, p. 261.

<sup>16</sup> Houbraken 1753, p. 205.

<sup>17</sup> Bredius 1917, p. 1319-1325.

<sup>18</sup> Houbraken 1753, p. 201.

<sup>19</sup> Houbraken 1753, p. 201. Houbraken vermeldt geen achternaam.

<sup>20</sup> Houbraken 1753, p. 201-202.

<sup>21</sup> Wagenaar 1765, p. 261.

<sup>22</sup> Bredius 1917, p. 1325.

<sup>23</sup> Bredius 1917, p. 1325.

<sup>24</sup> Bredius 1917, p. 1326. Het staat als volgt vermeld: “Barent Graet, wohnhaft in Amsterdam, majorenn., bezeugt, dass er in seinem Dienst und bei der Arbeit habe (als Schüler) den Jeronimus van Uffelen, der ihm gegenüber hiezu verpflichtet ist und gehalten, damit noch einige Zeit fortzufahren.”

<sup>25</sup> Bredius 1917, p. 1326.

<sup>26</sup> Houbraken 1753, p. 204.

<sup>27</sup> Houbraken 1753, p. 204; Jedding, H. *Der Tiermaler Joh. Heinr. Roos (1631-1685)*. Strasbourg, 1955, p. 10-11. Jedding vermoedt dat hij dit kort voor zijn dood als gevolg van een brand in 1685 heeft gestuurd. Volgens deze auteur is Barend Graat een van de drie kunstenaars, waar Roos in de leer is geweest. De andere twee waren Karel Dujardin en Nicolaas Berchem, beiden dier- en landschapsschilders. Aangezien Roos rond 1651-begin 1652 uit Nederland is vertrokken en Graat zich, volgens Jedding, na 1650 het meest met portretkunst heeft beziggehouden, gaat de auteur ervan uit dat Roos bij hem vooral ervaring in het schilderen van mensen heeft opgedaan. De aanleiding voor Roos om bij Graat te werken, lijkt mij, zal echter diens kundigheid in het schilderen van dieren zijn geweest, waarin Roos zich kennelijk wilde specialiseren.

<sup>28</sup> Bredius 1917, p. 1326; Bredius-archief RKD, omslag Graat, blad 5. Bredius schrijft hier o.a. de datum van ondertrouw “13 Maart 1660” en als bron ‘Puiboek 24’. Op dit blad staat ook een notitie, gedateerd 10 oktober 1668, waaruit ik aanvankelijk had opgemaakt dat Graat op die datum was getrouwd met Maria. Bij nader inzien is de aantekening wellicht te cryptisch om dit zo te stellen. Bredius schreef het als volgt op: “Barend Graet, v Amst. Schilder p. als x Maria Booms wed Jan van Bellen in leven hoedenmaker”. In dit onderzoek zal Graat als katholiek worden beschouwd (zie pagina 18). Volgens het Stadsarchief Amsterdam was het gebruikelijk dat degenen die niet tot de contra-remonstrantse kerk behoorden, hun voorgenomen huwelijk alleen op de pui van het stadhuis aankondigden, aangezien er officieel geen kerkelijk huwelijk kon plaatsvinden. Wanneer er geen bezwaar tegen het voornemen werd aangetekend, gold de aangekondigde ‘ondertrouw’ als ‘wettig’: <https://stadsarchief.amsterdam.nl/archieven/archiefbank/overzicht/5001>.

<sup>29</sup> Houbraken 1753, p. 203. Houbraken noemt de namen van burgemeester Velters en de schepenen Korn. Kalkoen, Korn. Broek, Venkel en Meinderd Domp. Deze namen worden nader onderzocht in hoofdstuk 3 van dit onderzoek. Op p. 203 wordt een portret van de vier regenten van het Oudemannenhuis en een portret van de zes “overluiden” van het Leertouwersgilde genoemd.

<sup>30</sup> Houbraken 1753, p. 202-203.

<sup>31</sup> Bredius 1917, p. 1327; Bredius-archief RKD, omslag Graat, blad 4. Wat het woord ‘voocht’ betreft, dit komt terug in Bredius’ vermelding van een document uit januari 1670, waarin Barend Graat en Christiaan van Anraet als voogd van de kinderen van de overleden apotheker Hendrick van Indyck worden vermeld: zie Bredius 1917, p. 1328.

<sup>32</sup> Houbraken 1753, p. 203.

<sup>33</sup> Bredius-archief RKD, omslag Christiaan Dusart, blad 7. Dit blad betreft een kopie van de notariële akte d.d. 19-6-1669, ondertekend door notaris Bary. Vanwege de slechte staat van de kopie heb ik de oorspronkelijke akte in het Stadsarchief Amsterdam opgezocht. De film, waarop deze documenten ter

---

raadpleging zijn vastgelegd, was echter eveneens onleesbaar vanwege de te grote beschadigingen aan de documenten (Stadsarchief Amsterdam, toegangsnr. 70/165, filmnr. 1787). Vandaar hierbij mijn poging om de tekst van het protocol zo volledig mogelijk weer te geven, waarbij de drie punten gelden voor ‘onleesbaar’: “Op den 19 Juni 1669 compareerden voor my Pr. De Bary Sr. Christiaen Dusart out omtrent 1/50 jaaren en Barent Graet out omtrent xl jaaren vernoemd historieschilders alhier te stede, ende hebben ... ten verzoecke van Sr. Abraham de le Saulx getuygt hoe waer is dat sy getuygen respectiv een jaar en dry herwaerts elck van henlyuden attestanten separaat niet onderscheyde maar veele maelen, hen hebben bedient nae de gelegenheit en het subject van hun historie daer naeckte beelden in quaemen van de persoone van Marike ofte Marie Dambrine. Ende dat sy deselven Marie Dambrine (moghe nae gissinge omtrent twintigh of weynigh meer jaeren out) gansch naeckt hebbe geconterfeyt na een in zoodanich postuer als hun subject en historie requireeren en noodich hadt om een silveren ducaton daeghs. Volgh voorsz Graet alleen daerby dat de ... Marie Dambrine onderscheyde ... hem uyt haer eygen motif en ongevraegt wel heeft verhaelt dat manspersoonen met haer vleechlycke conversatie hadden gehad. Ende dat sy diverse personen selfs by naam en toenaam ... daer jonge borsten van de voornaemste van dese stadt onder waeren, en verclaert sy attestanten te samen wel en assureant te weesen dat tselve vroumens genoemt was Marie Dambrine. Alles oprecht gedaen binnen deze stad ... ..(volgens nieuwe rekening?) den XIXen Juni XVI negen en zestich.” Met de volgende namen eronder: Christiaen Dusart, Barendt Graat, Johannes Nisinck, Jan Volgers ... de Bary. Not.; Moes, E.W. *Iconographia Batava. Beredeneerde lijst van geschilderde en gebeeldhouwde portretten van Noord-Nederlanders in vorige eeuwen*. Deel 1. Amsterdam, 1897, p. 218. Bij de vermelding van een portret van Marike Dambrine staat geen maker vermeld. Wel staat erbij, dat Dusart en Graat in 1669 hebben verklaard, dat zij haar dikwijls “gansch naeckt hebben geconterfeyt”, waarbij wordt verwezen naar een artikel in “Oud-Holland II, p. 97, 98”. (Dit blijkt het volgende artikel te zijn: Roever, N. de. ‘Rembrandt. Bijdragen tot de geschiedenis van zijn laatste levensjaren’, *Oud-Holland 2* (1884), p. 97-98. Roever heeft de tekst ook niet helemaal kunnen ontcijferen en citeert hier niet het hele document.

<sup>34</sup> Bredius 1917, p. 1328; Bredius-archief RKD, omslag Graat, blad 4.

<sup>35</sup> Over de associatie met onzedelijkheid in het geval van het schilderen naar een vrouwelijk naaktmodel is onder meer geschreven door Volkert Manuth “‘As stark naked as one could possibly be painted...’: the reputation of the nude female model in the age of Rembrandt” in: Williams, J.L. e.a. *Rembrandt’s Women*. Edinburgh, 2001, p. 47-53.

<sup>36</sup> Obreen, D.O. *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*. Deel 5. Rotterdam, 1882-1883, p. 13.

<sup>37</sup> Bredius 1917, p. 1327.

<sup>38</sup> In hoofdstuk 3 komt deze activiteit terug in het kader van de maatschappelijke contacten.

<sup>39</sup> Lammertse, F., J. van der Veen. *Uylenburgh & Zoon. Kunst en commercie van Rembrandt tot De Lairesse. 1625-1675*. Zwolle, 2006, p. 82-85. Aangezien als deskundige in deze zaak ook veel andere kunstenaars zijn ingeschakeld, komt het onderwerp in hoofdstuk 3, in de paragraaf over de artistieke contacten van Graat, uitvoerig aan de orde.

<sup>40</sup> Bredius 1917, p. 1328.

<sup>41</sup> Bredius 1917, p. 1328.

<sup>42</sup> Stadsarchief Amsterdam, Begraafregister. Maria Graat was geregistreerd onder haar meisjesnaam Booms in het boek Bonum-Boon, 1651-1700, 2702. Het toegangsnummer, waarnaar in dit boekje werd verwezen, is 1057/38 verso. N.K. (Nieuwe Kerk). Zij werd hier als volgt vermeld: (vr. v) Graet Barent.

<sup>43</sup> Stadsarchief Amsterdam, Begraafregister, onder verwijzing naar toegangsnummer 1057/47 verso.

<sup>44</sup> Bredius 1917, p. 1329.

<sup>45</sup> De vermelding bleek bij raadpleging van de aantekeningen van Bredius in het Bredius-archief van het RKD extra vreemd, omdat hij daar noteerde: “Maria Graat, weduwe, bezitster van een koffiehuis. Sterft begin 1711. In goeden doen, veel geld en obligatien. Zal voor haren vader nog wel goed gezorgd hebben.” Hier wordt door hem Maria Graat als de dochter van Graat aangeduid.

<sup>46</sup> Stadsarchief Amsterdam, Notariële archieven, archief notaris S. Wijmer, inv.nr. 196/4848-4849, filmnr. 6025/6311.

<sup>47</sup> <https://stadsarchief.amsterdam.nl/archieven/archiefbank/indexen/doopregisters>, trefwoord Graat, geraadpleegd op 12-8-2009. Bij ‘Graat’ staan onder anderen ‘Graat Bernardus’ als vader, met op dezelfde regel, als moeder ‘Booms Maria’ vermeld. Bij beide namen wordt vervolgens zichtbaar gemaakt, dat het ‘kind’ ‘Catharina’ betreft met de gegevens over de datum, godsdienst en kerk. De erbij vermelde bron in het doopregister is ‘316, p. 125’.

<sup>48</sup> De altaarstukken worden in de volgende gedrukte bronnen vermeld: Wagenaar 1765. p. 211. Wagenaar schrijft “enige fraaije schilderstukken van Graat, van Cuychem en andere meesters”; Eck, X. van. ‘The artist’s religion: paintings commissioned for clandestine Catholic churches in the northern Netherlands,

1600-1800'. *Simiolus*, vol. 27 (1999), nr. 1/2: p. 87; Hout, G. van den R. Schillemans. *Putti en Cherubijntjes*. Haarlem/Amsterdam, 1995, p. 59-61, 69.; Eck, X. van. *Clandestine Splendor*. Zwolle, 2008, p. 131; Eck, X. van. 'De jezuiten en het wervende wisselaltaarstuk'. *De zeventiende eeuw*, jrg. 14 (1998), nr. 1, p. 85; Grosshans, M.R. *Maerten van Heemskerck*. Berlin, 1980, p. 169. Als persoon wordt Graat als katholiek beschreven in: Hoogewerff, G.J. *De bentvueghels*. Den Haag, 1952, p. 15. De auteur noemt Graat hier een "geloofsgenoot en geestverwant" van Michiel Sweerts; Swillens, P.T.A. 'Roomsch-Katholieke Kunstenaars in de 17de Eeuw', *Katholiek Cultureel Tijdschrift* 1, deel II (1945-1946), p. 418.

<sup>49</sup> <https://stadsarchief.amsterdam.nl/archieven/archiefbank/overzicht/433.nl.html> . Geraadpleegd 4-7-2009.

<sup>50</sup> Saur 2008, p. 480. Deze jaartallen zijn in de oude bronnen niet terug te vinden. Vermoedelijk wordt hier een ruwe schatting gemaakt, vandaar ca. 1690-1695, door vijftien jaren terug te tellen vanaf het sterfjaar 1708 van Graat. Deze vijftien jaren worden door Houbraken genoemd, zoals in de lopende tekst zal worden beschreven.

<sup>51</sup> Houbraken 1753, p. 203. Naar aanleiding van deze vermelding door Houbraken is nagegaan, of deze tekenacademie of genootschap in andere publicaties ter sprake is gebracht. Knolle, P. 'De Amsterdamse stadstekenacademie, een 18<sup>de</sup>-eeuwse 'oefenschool' voor modeltekenaars.' *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1979*. Deel 30. Haarlem, 1980. In zijn artikel over de Amsterdamse tekenacademie beschrijft Knolle, in algemene termen, de academie ook als een genootschap van circa twintig kunstenaars, dat het tekenen naar levend model beoefende en zo het artistieke niveau trachtte te verhogen. De eerste academie ontstond in Den Haag in 1682 naar het model van de Parijse Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Er werd enkele dagen per week gedoceerd. Daarna werden er in verschillende plaatsen in Nederland, onder meer in Dordrecht, Haarlem, Groningen, Middelburg, academies in genootschapsvorm gesticht. Voor deze academies golden meerdere benamingen. Voor alleen al de Amsterdamse academie rouleerden de termen academie, tekenschool, collegie, maatschappij en societijt, waarbij de laatste twee ook het genootschapskarakter ervan aanduiden. De auteur noemt Barend Graat en Gerard de Lairese als initiatiefnemers om rond 1700 een studieruimte te bewerkstelligen. (p. 1-2). Van een door Knolle bestemde samenwerking wordt overigens ook al door Johan van Gool als zodanig melding gemaakt: Gool, J. van. *De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen*. Den Haag, 1751, p. 172-173. Van Gool schetst het voorval, dat een plaat van Wandelaar door de batailleschilder Huchtenburg was geweigerd vanwege de slechte kwaliteit van de tekening. Van Gool wijt dit aan het feit, dat er in Amsterdam na het verdwijnen van de academie van De Lairese en Barend Graat al vele jaren niet naar 't leven kon worden getekend en het de kunstenaars zo aan tekensvaardigheid ontbrak.

<sup>52</sup> Pool, Matthys. *Beeldsnijders Kunst-kabinet door den vermaarden Beeldsnyder Francis van Bossuit in yvoor gesneden en geboetseert, in 't koper gebracht naar de teekeningen van Barent Graat door Mattys Pool*, Amsterdam, 1727. Dit boek bevindt zich in de collectie van het Rijksmuseum. Het is opgedragen aan Teronino Tonnemans, die twee beelden van Francis van Bossuit in bezit had. Francis van Bossuit was een beeldsnijder, die met het materiaal ivoor werkte, in 1635 in Brussel was geboren en gestorven in Amsterdam in 1692.

<sup>53</sup> Bredius 1917, p. 1323. (Zie ook Bijlage 2 voor de pagina's met de boedelbeschrijving van Graat).

<sup>54</sup> Bredius 1917, p. 1329; Bredius-archief RKD, omslag Graat, p. 1. In deze handgeschreven notitie lijkt de krant een van de kranten in Den Haag te zijn en is de verkoop op 1 oktober.

<sup>55</sup> Houbraken 1753, p. 203.

<sup>56</sup> Houbraken 1753, p. 206-207.

<sup>57</sup> Bredius 1917, p. 1330-1331.

<sup>58</sup> Bredius 1917, p. 1329.

<sup>59</sup> Moes, H.W. *Iconographia Batava. Beredeneerde lijst van geschilderde en gebeeldhouwde portretten van Noord-Nederlanders in vorige eeuwen*. Deel 1. Amsterdam, 1897. Om inzicht in het maatschappelijk netwerk te verkrijgen, worden de namen van 'bevriende' geportretteerden, zoals bijvoorbeeld C. Graet, hier overgeslagen.

<sup>60</sup> Elias, J.E. *De Vroedschap van Amsterdam 1578-1795*. Haarlem, 1903.

<sup>61</sup> Elias 1903, p. 585. Wellicht ten overvloede: Nicolaes Tulp is de chirurg, die door Rembrandt in *De anatomische les* is weergegeven. De hier bedoelde Jan Six (1618-1700), want de voornaam Jan wordt tot op heden al generaties lang in deze familie aan de oudste zoon overgedragen, is door Rembrandt in ca. 1654 geportretteerd.

<sup>62</sup> Ook Margaretha Tulp is geportretteerd, namelijk in 1655 door Govert Flinck. Met de portretten van Jan Six en van Margaretha Tulp voorhanden, zou van het familieportret in elk geval kunnen worden vastgesteld of het de familie Six-Tulp voorstelt en of in dat geval mogelijkkerwijs de datering verkeerd is gelezen.

<sup>63</sup> <http://www.royalcollection.org.uk>

<sup>64</sup> Dudok van Heel, S.A.C. *Van Amsterdamse burgers tot Europese aristocraten*. Den Haag, 2008.

<sup>65</sup> Dudok van Heel 2008, p. 619 en 913.

<sup>66</sup> Twee identieke prenten bevinden zich in het Stadsarchief Amsterdam en zijn in gedigitaliseerde vorm te zien op de beeldbank van het archief (<http://beeldbank.amsterdam.nl/>). Onderaan de prent staat een geschreven nagedachtenis in het Latijn en Nederlands. Het Nederlandse deel is in dichtvorm en gaat als volgt: “Ziet hier MORGATIUS, die als een Kruysheld streyde / en op het pad der deugd zijn Kruysgemeente weyde / in schaduw van de BOOM wiens takken wijd verspreit / in tweemaal dertien jaer door hem zijn uitgebreit. / Hij was vol deugd, geleert, welspreekende en schrande: / vier gaven ongemeen en zelden bij malkander.” Naar aanleiding van deze prent heb ik contact opgenomen met de parochie van de Franciscanen in Amsterdam-west, Na de sloop van de voormalige schuilkerk 't Boompje is er een nieuwe kerk gebouwd in dit deel van de stad. Zie ook noot 136.

<sup>67</sup> <https://stadsarchief.amsterdam.nl>, toegangsnr. 433. Geraadpleegd 4-7-2009.

<sup>68</sup> Lammertse/Van der Veen 2006, p. 82-85. Zoals ook reeds is vermeld in noot 39, wordt deze taxatie i.v.m. een groep hierbij betrokken andere kunstenaars, in het volgende hoofdstuk bij de paragraaf ‘artistieke contacten’ beschreven.

<sup>69</sup> Bredius 1917, p. 1328; Bredius-archief RKD, omslag Graat, p. 2.

<sup>70</sup> Bok, M.J., Dudok van Heel, S. ‘The Mysterious Landscape Painter Govert Janszn called Mijnheer (1577-c.1619)’ in: Golahny, A., M.M. Mochizuki en L. Vergara. *In His Milieu. Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*. Amsterdam, 2006, p. 96. In de appendix behorend bij dit artikel zijn alle inventarissen vermeld, waarin een schilderij van deze kunstenaar werd aangetroffen. Bij deze taxatie van 98 schilderijen werden de namen van Barend Graat en Jan Rosa vermeld.

<sup>71</sup> Bredius 1917, p. 1330.

<sup>72</sup> Elias 1903. Behalve de reeds vermelde publicatie van Dudok van Heel uit 2008, die naast Elias ook de ‘elite’ in beeld brengt, zijn in 2006 de ‘rijke’ personen uit de zeventiende eeuw in een overzichtswerk bijeengebracht in: Zandvliet, K. *De 250 rijksten van de Gouden Eeuw. Kapitaal, macht, familie en levensstijl*. Amsterdam, 2006.

<sup>73</sup> Elias 1903, p. 542. Naar aanleiding van de functie van regent ben ik nagegaan, of er een groepsportret van het bestuur van het tehuis bestond en door wie dit dan zou zijn gemaakt. Het is tenslotte mogelijk, dat de eigenaar van het werk van een bepaalde kunstenaar in zijn functie als bestuurder diegene zou voordragen. In het artikel ‘Verbeelde rekenschap. Documenten op Amsterdamse regentenstukken’ zijn enkele regentenstukken afgebeeld. Hieruit blijkt, dat er in 1618 door Cornelis van der Voort al een portret van de regenten van het Rasphuis was geschilderd en er dus al in was voorzien. (zie Ketelaar, E. ‘Verbeelde rekenschap. Documenten op Amsterdamse regentenstukken’. *Amstelodamum* (2008) 95 3/4, p. 49.

<sup>74</sup> Elias 1903, p. 433; Zandvliet 2006, p. 286.

<sup>75</sup> Zandvliet 2006, p. 217.

<sup>76</sup> Elias 1903, p. 654 en p. 668-669. Opmerkelijk is, dat in de fischeverzameling van Hofstede de Groot (zie hoofdstuk 4 en Bijlage 2) een veiling in Amsterdam wordt vermeld, gehouden op 24-2-1863, waarin “twee plafonds met allegorische voorstellingen” van Graat worden genoemd, die afkomstig zijn van “R. Veltens”. De hierbij beschreven formaten van de werken ‘1 el 82 d x 2 el’ en ‘1 el 22 d x 2 el’ komen overigens niet overeen met de plafondschildering *De allegorie van de Vrijheid* in het overgeleverde oeuvre. Hoewel ‘Veltens’ niet ‘Velters’ is, is het goed voorstelbaar, dat hier door eventuele verkeerd lezen of overnemen van Hofstede de Groot, dezelfde familie wordt bedoeld, zoals door Houbraken is vermeld.

<sup>77</sup> In *De Vroedschap van Amsterdam* zijn zeventiende-eeuwse maatschappelijke en kerkelijke functies in de contemporaine terminologie weergegeven. Daarbij bestaan deze instituties niet meer. In dit onderzoek voert het te ver om alle in die tijd bestaande kerken en overheidscommissie toe te lichten. Op basis van de gevonden digitale informatie van het Stadsarchief probeer ik hier enkele begrippen toe te lichten, zoals ik deze heb geïnterpreteerd. (geraadpleegd 13-8-2009). De term ‘achtsten’ of bijvoorbeeld ‘twintigsten’ penning is een soort belastingheffing op bijvoorbeeld onroerend goed, waarvan het Stadsarchief Amsterdam de boekhoudings- en taxatierapporten bezit. De betreffende ‘Commissie’ had een besturende en controlerende functie in de vaststelling van de hoogte en de inning (<https://stadsarchief.amsterdam.nl>, inventarisnr. 5044); een ‘oppercommissaris der Walen’ of ‘haavenen en waalen’ heeft te maken met het opstellen van reglementen en het toezicht daarvan ten behoeve van de schepen, hun ligplaats aan de wal, de veiligheid enz. (<https://stadsarchief.amsterdam.nl> toegangsnr. 502); naar aanleiding van de ‘Eilandsloods’ las ik bij de Waalsch Hervormde gemeente, die deel uitmaakte van de toegestane kerk, dat deze in Amsterdam onder andere in de ‘Westerkerkloods’ was gevestigd. Hieruit begrijp ik dat ‘loods’ wellicht op tijdelijke huisvesting van de kerken duidt (idem, toegangsnr. 201).

<sup>78</sup> Elias 1903, p. 654.



<sup>79</sup> Elias 1903, p. 668-669; Zandvliet 2006, p. 66.

<sup>80</sup> Elias 1903, p. 792. Ook bij deze regent is nagegaan, of er een groepsportret of andere kunstwerken betreffende het Aalmoezeniershuis waren vervaardigd, waarin hij voor Graat een rol zou kunnen hebben gespeeld. Via de digitale collectie op de website van het Amsterdams Historisch Museum zijn hiervan verschillende voorbeelden te zien (<http://www.ahm.nl/schilderijen>). Zo is er een serie van vijf schilderijen, gemaakt door een onbekende kunstenaar tussen 1625-1630, waarin de regenten tijdens 'het doen van hun goede werken' zijn geportretteerd. Daarnaast zijn er wel groepsportretten van regenten te zien, maar deze zijn pas in latere tijd vervaardigd, zoals onder andere in 1729 een groepsportret door Cornelis Troost. Er was dus kennelijk in de periode van zijn regentschap geen aanleiding tot een opdracht voor een kunstwerk, aan welke kunstenaar dan ook.

<sup>81</sup> <http://ib.rkd.nl>

<sup>82</sup> Elias 1903, p. 859.

<sup>83</sup> Elias 1903, p. 859.

<sup>84</sup> Bredius 1917, p. 1331.

<sup>85</sup> Zie Bijlage 2 en ook hoofdstuk 4 van dit onderzoek.

<sup>86</sup> [www.getty.edu/research/conducting\\_research/provenance\\_index/](http://www.getty.edu/research/conducting_research/provenance_index/). Zie ook hoofdstuk 4.

<sup>87</sup> Elias 1903, p. 997.

<sup>88</sup> Elias 1903, p. 997-998.

<sup>89</sup> Elias 1903, p. 999, voetnoot h.

<sup>90</sup> Bikker, J. 'The Deutz brothers, Italian paintings and Michiel Sweerts : new information from Elisabeth Coymans's *Journal*'. *Simiolus* 26 (1998), p. 277-311.

<sup>91</sup> Bikker 1998, p. 279-280. Voor een uitgebreide genealogie van Elisabeth Coymans en de broers Deutz en hun echtgenoten verwijs ik hierbij naar dit artikel, waarbij de auteur in de noten nog eens tal van aan het onderwerp verwante bronnen vermeldt. Een korte levensbeschrijving van de broers is onderdeel van de beschrijving van het familieportret van de gebroeders Deutz in de werkencatalogus behorend bij dit onderzoek.

<sup>92</sup> Bredius 1917, p. 1313.

<sup>93</sup> Timmers, J.J.M. *Gérard Lairesse*. [diss.] Amsterdam, 1942, p. 13.

<sup>94</sup> Saur 2008, p. 480.

<sup>95</sup> Vries, L. de. *Gerard de Lairesse. An Artist between Stage and Studio*. Amsterdam, 1998, p. 4.

<sup>96</sup> Lammertse/Veen 2006, p. 15.

<sup>97</sup> De Vries 1998, p. 5.

<sup>98</sup> Zie noot 56, waarin deze publicaties zijn vermeld.

<sup>99</sup> Roy, A. *Gérard de Lairesse (1640-1711)*. Parijs, 1992, p. 54. Deze colleges vormen de basis van de later gepubliceerde kunsttheoretische werken van Lairesse, die onder andere met de hulp van zijn zoons Abraham en Jan tot stand zijn gekomen. In 1701 verscheen *Grondlegginge der Teekenkunst*, in 1707 gevolgd door *Groot Schilderboek* (Roy 1992, p. 55).

<sup>100</sup> Roy 1992, p. 42-44. Roy schrijft, dat De Lairesse in ieder geval een deel van zijn opleiding van zijn vader heeft gehad. Op basis van de door hem aangehaalde publicaties van de contemporaine schrijvers Arnold Houbraken en Joachim von Sandrart en het in 1867 verschenen *Les hommes illustres de la nation liègoise* van Louis Abry schrijft Roy dat hierin niet over een leerlingenschap bij Flémalle wordt geschreven. Het vermoeden is, dat De Lairesse tijdens de vaak langdurige afwezigheid van zijn vader door diens werkzaamheden buiten Luik, zichzelf als het ware opleidde en mogelijk de succesvolle Flémalle als rolmodel zag. Daarnaast is De Lairesse in deze periode ook 'opgevoed' door zijn oudere broers Ernest, Jacques en Jean.

<sup>101</sup> Bredius 1917, p. 1323 en Bijlage 2. Na de beschrijvingen van 59 schilderijen in de lijst bezittingen volgen de nummers 60 en 61 met de tekeningen en prenten. De door Bredius overgenomen tekst uit de notariële akte luidt: "Verders Teekeningen en Printen, te weten: (als nr. 60) 51 boecken en portofolies met Teeckeningen en printen soo Hollantse, Franse als Italiaense. (als nr. 61) Drie groote Teeckeningen."

<sup>102</sup> zie noot 52.

<sup>103</sup> Bredius-archief RKD, omslag Christiaan Dusart, blad 7., Zie noot 33.

<sup>104</sup> Bredius-archief RKD, omslag Eeckhout, blad 10. De met de hand geschreven aantekening van Bredius is slecht leesbaar, maar geprobeerd is het hier zo precies mogelijk weer te geven (drie puntjes in de tekst geven onleesbare woorden aan): "12 september 1672 compareerden de heren Anthony de Haes, Gerbrand van den Eeckhout, Barent Graat en Mattheus Pellekiem, die ten verzoeke...personale... van Dirck van Outshoorn, vrijheer van Westerdycxhoorn, hebben – verklaard – dat zij .....als goede mannen zijn verzocht om seeckere verschillen tusschen den requirant en hr. Post over het beschilderen, vergulden leveren van het gout,

arbeysloon van het gesejide schilderen, van de camers, cabenetten, garderobes, alcovens en galderies van des voorn. Heer requirants huysen, zoo oude als nieuwe, staande op de Heerengracht ontstaan, aff te doen – soo ist. ... (dat Post boven de reeds ontvangen f 1460,- nog f 350,- zal hebben, en dan wèl betaald zal zijn. Not. C. van Poelenburgh, Amsterdam. Get. Antony de Haas/Gerbrand van den Eeckhout/ Mattheus Pellekiem/Barendt Graat.” In het lexicon van Thieme-Becker wordt bij de naam ‘Post’ onder andere Jan (Johan) Post vermeld, zijnde schilder en architect, met de jaartallen 1639-1685/1693 (zie Thieme-Becker. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Leipzig, 1921, p. 297). In een later stadium van het onderzoek, het deel, waarin de allegorische werken worden vergeleken (zie hoofdstuk 5) passeerde de naam van Johan Post nog eens via mijn computerbeeldscherm als mogelijke maker van het schoorsteenstuk *Practica* uit 1662-1664 (zie <http://website.rkd.nl/Databases/RKDImages> nr. 4053).

<sup>105</sup> Bredius 1917, p. 1328;

<sup>106</sup> Thieme-Becker 1913, p. 162 als Isaack Croonenbergh,. Deze schilder verbleef van 1670-1678 in Amsterdam en had daar, samen met zijn zuster, een kunsthandel.

<sup>107</sup> Bredius-archief RKD, omslag Ernst Stuvén, blad 8. Hierbij de zo precies mogelijke weergegeven aantekening van Bredius, inclusief de door hem geplaatste punten: “12 januari 1689. Gerard de Lairese en Barent Graat, konstschilders, wonende binnen dese stadt...vertellen dat de zaak tusschen Ernst Stuve en Marco Aurelio del Borgo, 22 dec. 1688 op de extraord. Rolle gedecerneert...door die heeren aan hun oordeel was onderworpen – zij hadden de Heeren gehoord: de rekeningen waren: die van Stuvén f 361- 10 st en die van Del Borgo f 334,- over huishuur en een geleverde os – Eerst zeggen de schilders, dat eenige documenten niet behoorlijk gezegeled waren volgens de nieuwe ordonnantie....Dan: dat Ernst Stuvén f 50,- op zijn rekening moet laten vallen; en dus f 22-10 st. aan Del Borgo betalen. Not. P. Padthuysen, Amsterdam. Gerard de Lairese/Barendt Graat.”

<sup>108</sup> Lammertse/Veen 2006, p. 82.

<sup>109</sup> Lammertse/Veen 2006, p. 83.

<sup>110</sup> Lammertse/Veen 2006, p. 84-85.

<sup>111</sup> Lammertse/Veen 2006, p. 85.

<sup>112</sup> Saur 2008, p. 480.

<sup>113</sup> Met ‘in andere termen’ zal het woord invloed worden vervangen door bijvoorbeeld het begrip ‘keuze’ van de kunstenaar. Kunsthistoricus E.J. Sluijter, de onderzoeksleider van het al eerder genoemde interdisciplinaire onderzoek, is tegenstander van het gebruik van het woord invloed, omdat het passiviteit bij de kunstenaar veronderstelt. Bij ‘keuze’ wordt uitgegaan van de maker. Deze kan bewust een keuze maken om een motief of de stijl uit een werk van een andere kunstenaar over te nemen, maar het gebeurt ook onbewust doordat de kunstenaar zich om een of andere reden tot het werk voelt aangetrokken. Hoe het ook zij, in beide gevallen wordt er vanuit de ‘makende’ kunstenaar geredeneerd en bij ‘invloed’ vanuit een andere kunstenaar. In een onderzoek naar een kunstenaar en zijn werk moet dus vanuit die betreffende kunstenaar worden geredeneerd en niet vanuit de kunstenaar die wellicht op de een of andere manier wordt nagevolgd.

<sup>114</sup> [www.artprice.com](http://www.artprice.com) :voor deze website is een ‘inlogcode’ vereist, die op basis van een lidmaatschap wordt verstrekt. De ‘auction records’ betreffende Graat zijn voor mij door een bevriende abonnee van deze veilingwebsite ‘gedownload’; [www.getty.edu/research/conducting\\_research/provenance\\_index/](http://www.getty.edu/research/conducting_research/provenance_index/) : het Paul Getty Institute heeft een database gemaakt, waarin op naam van een kunstenaar kan worden gezocht. Vervolgens kan dan worden gezocht naar historische veilinggegevens of naar documenten in archieven betreffende die kunstenaar; de Montias-database is vooralsnog beperkt toegankelijk via het Kunsthistorisch Instituut, UvA, dat in verband met het NWO-project Amsterdamse historiekunstenaars in de tijd van Rembrandt over de internetkoppeling beschikt.

<sup>115</sup> Het schilderij behoort tot de collectie van het Musée d’ Art et d’ Histoire in Genève en is daar onder de titel *Bacchanale. Bacchus couronnant Ariane* in de identificatiegegevens opgenomen.

<sup>116</sup> Houbraken 1753, p. 203.

<sup>117</sup> Houbraken 1753, p. 205-207. Zie voor de gedichten Bijlage 1.

<sup>118</sup> In de ficheverzameling Hofstede de Groot (zie hoofdstuk 4 en Bijlage 2) wordt behalve deze allegorie nog een personificatie van ‘de Overvloed’ beschreven. Dit betreft echter een jonge vrouw met cupido’s die bloemen en vruchten aandragen. Volgens de gegevens op de fiche is het een plafondschildering, op doek geschilderd, met de formaten 190 x 370 cm.

<sup>119</sup> Hoet, G. *Catalogus of naamlyst van schilderijen met derzelver pryzen zedert een langen reeks van jaaren zoo in Holland als op andere plaatzen in het openbaar verkogt*. Eerste en tweede deel. Den Haag, 1752. In 1770 is een vervolg op de twee delen uitgegeven door Pieter Terwesten, waarin de werken op de openbare

---

verkopen tussen 1752 en 1763 zijn gepubliceerd: Terwesten, P. *Catalogus of naamlyst van schilderijen met derzelver pryzen zedert den 22. Augusti 1752. tot den 21. November 1768*. Den Haag, 1770.

<sup>120</sup> Naar aanleiding van de vermelding van *Latona & c.* bleek in de Getty Provenance data (zie paragraaf *Werken vermeld in via het internet toegankelijke gegevensbestanden* van dit hoofdstuk) dit werk ook te worden vermeld. Het werk behoorde tot de boedel van Petronella de la Court, een naam die ik op een ander moment opnieuw ben tegengekomen. Naar aanleiding van de door Graat vervaardigde tekeningen naar werken van de beeldsnijder Francis van Bossuit, die door de schoonzoon van Graat, Matthys Pool zijn gegraveerd en uitgegeven (*Beeldsnyders Kunst-kabinet door den vermaarden Beeldsnyder Francis van Bossuit in yvoor gesneeden en geboetseert, in 't koper gebragt naar de teekeningen van Barent Graat door Mattys Pool, 1727*), zocht ik informatie over deze beeldsnijder. In een artikel over Francis van Bossuit en zijn werk (Scholten, F. 'Een ijvoren Mars van Francis, de beeldsnijder Van Bossuit en de familie De la Court', *Bulletin van het Rijksmuseum* 47 (1999), p. 26-43) kwam naar voren, dat de kunstverzameling van de weduwe Petronella Oortmans-de la Court een tiental beeldjes van Van Bossuit bevatte (p. 30). Petronella de la Court bezat, volgens de Getty Provenance, drie werken van Graat. Theoretisch is het mogelijk, dat zij Graat gelegenheid heeft gegeven in haar huis de beeldjes van Van Bossuit te tekenen. Dit is een van de voorbeelden, die ik op enkele plaatsen in dit onderzoeksverslag aangeef, dat in een gericht onderzoek naar het netwerk van Graat – dat buiten het doel van deze aanzet tot een monografie ligt – een van 'de draden van het web' kan zijn.

<sup>121</sup> zie Bijlage 2, p. 115, waarin de 'nieuwe' werken zijn aangegeven met '\*\*'.

<sup>122</sup> Houbraken 1753, p. 203.

<sup>123</sup> Houbraken 1753, p. 206.

<sup>124</sup> Houbraken 1753, p. 205-206. Voor de gedichten, zie Bijlage 1.

<sup>125</sup> Bredius 1917, p. 1330-1332. De werken zijn eveneens in Bijlage 2 van dit onderzoek opgenomen.

<sup>126</sup> Bredius-archief RKD, omslag Graat, blad 1, 5, 8 en 'zie-omslag' Den Haag en Delft, blad 14.

<sup>127</sup> Bredius 1917, p. 1321-1323. Deze pagina's zijn gescand en opgenomen in Bijlage 2 van dit onderzoek.

<sup>128</sup> Ook Bredius gaat er overigens vanuit, dat het om eigen werk van Graat gaat. In Bijlage 2, p. 121 is in een voetnoot (nr. 2) door Bredius aangegeven, dat hij dit baseert op "doorhalingen" in het originele document.

<sup>129</sup> zie Bijlage 2, p. 121, nr. 20.

<sup>130</sup> Bredius 1917, p. 1321-1322.

<sup>131</sup> zie Bijlage 2, p. 123, nr. 59.

<sup>132</sup> In Bijlage 2 is een aantal beschrijvingen van de historiestukken, waaronder in de verzameling bijbelse, mythologische en allegorische voorstellingen worden gerekend, en enkele onderwerpen van de genrestukken en landschappen, geselecteerd en weergegeven. Behalve dat het arbeidsintensief is en buiten het gestelde onderzoeksdoel van een aanzet tot een monografie valt, is het in het kader van de aankomende digitale beschikbaarheid van de van de ficherzameling ook weinig zinvol om alle fiches 'over te typen' en op te nemen.

<sup>133</sup> Moes 1897 en 1905. Bij de volgende nummers is dit geval: in deel I de nummers 835, 952, 1959, 2165, 2695, 2896 en 3499; in deel II de nummers 5163, 5610 en 5614. De drie gravures betreffen de nummers 952, 2896, 5163, waarvan de eerste twee door Matthys Pool zijn gedaan.

<sup>134</sup> Bredius 1917, p. 1330. Zie ook Bijlage 2 van dit onderzoek.

<sup>135</sup> Hout, G. van den, R. Schillemans. *Putti en Cherubijntjes. Het religieuze werk van Jacob de Wit (1695-1754)*. Haarlem/Amsterdam, 1995.

<sup>136</sup> Van den Hout/ Schillemans 1995, p. 60. Bij het verlaten van de kerk door de Franciscanen in 1911 is het schilderij *Kroning van Maria* ter veiling gebracht, maar niet verkocht. De verblijfplaats is sindsdien onbekend. Naar aanleiding van de overige altaarstukken uit het bezit van de Krijtberg van de kunstenaars P.N. Bosch, Erasmus II Quellinus, Jan Cossiers en Jacob Jordaens schrijft de auteur in een noot op p. 72, dat de verblijfplaats van de werken van Graat en Bosch niet bekend is. De verblijfplaats van de werken van Cossiers, Jordaens en Quellinus is wel bekend. Deze bevinden zich in verschillende museumcollecties. Naar aanleiding van het in Moes genoemde portret van pastoor Aegidius Mortius van schuilkerk 't Boompje vroeg ik mij af, of er een geschilderd dan wel getekend portret nog zou bestaan. Daarnaast verbaasde ik mij ook over de 'verdwijning' van het altaarstuk *Kroning van Maria*, mede vanwege het formaat. Na telefonisch contact met de parochiecoördinator, Joris van Gerwen, heeft deze mij op 2-7-2009 per mail zijn – voorlopige – bevindingen meegedeeld. Hij verwees mij naar het Stadsarchief Amsterdam, waarvan ik al wist dat hierin in ieder geval de prent van het portret van pastoor Morgatius was, om daar de inventaris van de parochie van Franciscus van Assisië te onderzoeken. Daarnaast meldde hij, dat het portret niet op "onze" inventarislijst van kerkelijk kunstbezit voorkwam en gaf aan dat het werk "bij een van de vermengingen en scheidings der archieven beland is bij de parochie Mozes en Aaron, of bij de Franciscaanse orde". Hij zou een en ander

---

blijven onderzoeken, maar tot heden (12-8-2009) nog niets vernomen. Vanwege de aard van dit onderzoek om een monografische aanzet van Barend Graat tot stand te brengen, wordt dit arbeidsintensieve en tijdrovende onderzoek naar een mogelijk niet bestaand portret en een ‘verdwenen’ altaarstuk niet verder voortgezet.

<sup>137</sup> Van den Hout/ Schillemans 1995, p. 69. De auteur verwijst voor het bestaan van deze kopie naar een kerkinventaris en in een noot op p. 73 naar de publicatie Grosshans, R. *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*. Berlin, 1980. De verblijfplaats komt echter niet ter sprake. In het reeds eerder genoemde artikel van Xander van Eck in *Simiolus* 1999 wordt op p. 87 de huidige verblijfplaats als onbekend beschouwd. Nader onderzoek in de publicatie van Grosshans gaf wel literatuurwijzingen, maar omdat deze in de bibliotheekcatalogus van de UvA geen traceerbare locatie aangaven, heb ik bij de in de catalogus genoemde eigenaar, de Paters Augustijnen in Amsterdam, geïnformeerd. De zoektocht naar Graats *Graflegging van Christus*, die volgens Grosshans van de door hem genoemde kopieën het meest op het werk van Maerten van Heemskerck (zie Overige afbeeldingen, afb. 1) leek, heeft een lange telefonische rondgang veroorzaakt, maar helaas zonder ontdekking van de verblijfplaats van het schilderij. Er zou sprake zijn van een bruikleen aan de Sint Bavokerk in Haarlem. De zoektocht bij verschillende Augustijnse parochies, het Provinciaal van de Augustijnen in Utrecht, de Sint Bavokerk in Haarlem bracht wel de informatie van het verzoek van de bruikleen, maar noch het antwoord daarop noch het schilderij zelf. Inmiddels bleek ik te zijn uitgekomen bij dezelfde kerk als de in de vorige noot genoemde Franciscanen, want drie parochies, waaronder de genoemde Franciscanen en de Augustijnen, zijn onder de mijns inziens toepasselijke naam ‘De Drieëenheid’ ‘gefuseerd’.

<sup>138</sup> [www.getty.edu/research/conducting\\_research/provenance\\_index/](http://www.getty.edu/research/conducting_research/provenance_index/). (12-3-09 geraadpleegd).

<sup>139</sup> Naar aanleiding van de hier overgenomen beschrijving uit de Getty Provenance database kan een schilderij met dit onderwerp, waarvan tot nu toe werd aangenomen, dat het door Lairese was vervaardigd, met enige zekerheid aan Graat worden toegeschreven. Het schilderij bevindt zich nu echter in een onbekende particuliere collectie, zodat het op dit moment niet kan worden geverifieerd door middel van mogelijk aanwezige signatuur of datering. Tot voor kort bevond het werk zich in de kunsthandel Jack Kilgore in New York. Tijdens een bespreking van dit onderzoek herinnerde professor Sluijter zich namelijk een vraag van deze kunsthandelaar over een soortgelijke verbeelding van Pandora, waarvan hij tevens een afbeelding bezat. Deze afbeelding komt geheel overeen met de beschrijving in de Getty Provenance. Deze beschrijving is in een later stadium in het onderzoek ook in de ficheverzameling Hofstede de Groot aangetroffen. Het werk wordt toegevoegd aan de categorie ‘toegeschreven werken’ in de oeuvrecatalogus (B21).

<sup>140</sup> Zie noot 126.

<sup>141</sup> Zie noot 126.

<sup>142</sup> Bredius 1917, p. 1320.

<sup>143</sup> Dit boek bevindt zich in de collectie van het Rijksmuseum. Het is door Matthys Pool opgedragen aan Teronino Tonnemans, die twee beelden van Francis van Bossuit in bezit heeft, en uitgegeven in Amsterdam op 22-9-1692. Francis van Bossuit was een beeldsnijder, die met het materiaal ivoor werkte, en, volgens de titelpagina, in 1635 in Brussel was gevestigd.

<sup>144</sup> Hollstein, F.W.H. *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*. Volume VIII. Amsterdam, 1949, p. 164. (Zie appendix D tekeningen en prenten).

<sup>145</sup> In verband met de casus *Diana en Endymion*, onderwerp van hoofdstuk 5, heb ik in de collectie tekeningen van Graat en de prenten naar zijn werk, gemaakt door Matthys Pool, van het Rijksprentenkabinet met name gezocht naar de tekening *Diana en Endymion*. Vervolgens is de door Hollstein vermelde literatuur geraadpleegd, waarin echter geen verblijfplaats werd vermeld.

<sup>146</sup> Ter informatie dient namelijk het deel uit de boedellijst, dat de tekeningen, platen en prenten betreft.

<sup>147</sup> In noot 1 van hoofdstuk 2 zijn de naslagwerken vermeld. De meest uitgebreide en recente lemma over Barend Graat zijn te lezen in Saur 2008, p. 480-481 en Wurzbach 1906, p. 610-611.

<sup>148</sup> Sluijter, E.J. *Rembrandt and the Female Nude*. Amsterdam, 2006, p. 252-255. De auteur wijdt in dit boek een speciaal hoofdstuk onder de titel ‘Imitation, Artistic Competition, and ‘Rapen’ aan het imiteren als een eigentijds verantwoord artistiek middel.

<sup>149</sup> zie noot 48.

<sup>150</sup> Deze suggestie is gedaan door professor Eric Jan Sluijter in zijn hoedanigheid van scriptiebegeleider.

<sup>151</sup> Behalve in verschillende naslagwerken ook in Bernt, W. *Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*. München, 1948, p. 71.

<sup>152</sup> Of ‘morra’ een kaart- of een dobbelspel is, heb ik opgezocht in verschillende historische woordenboeken, maar niet gevonden. Wat Graat betreft, ben ik ook de volgende twee termen tegengekomen. In de boedelbeschrijving van Herman Becker wordt een werk van Graat “Een Alemourspel van Barent Graet”

---

vermeld (in de bijlage van het artikel: Postma, H.J. 'De Amsterdamse verzamelaar Herman Becker (ca. 1617-1678); Nieuwe gegevens over een geldschietter van Rembrandt', *Oud Holland* 102 (1988), p. 17). Bredius, die in 1910 een artikel over Herman Becker schreef, vermeldde het werk als "een à l'amour-spel van Barent Graet?" (Bredius, A. 'Rembrandtiana', *Oud-Holland* 28 (1910), p. 199).

<sup>153</sup> Sluijter 2006, p. 253.

<sup>154</sup> Het thema van kaartspelende mannen is door Graat twee keer uitgebeeld. Het andere werk is een gemonogrammeerd en met 1648 gedateerd paneel (A1).

<sup>155</sup> Turner, J. *The Dictionary of Art*. London, 1996, p. 262. Hierin wordt onder meer verwezen naar de tentoonstellingscatalogus Schatborn, P. *Figuurstudies. Nederlandse tekeningen uit de 17<sup>de</sup> eeuw*. [cat.tent.] Den Haag, 1981, p. 96-97, 137. Op p. 96 en 97 staan de tekeningen en schilderijen afgebeeld. Een tekening in rood krijt, *Lot met zijn dochters*, wordt vermeld in de publicatie Wurzbach, A. von. *Niederländisches Künstler-Lexikon*. Wien/Leipzig, 1906, p. 610-611.

<sup>156</sup> Schatborn 1981, p. 137. Schatborn verwijst voor de afbeelding naar de volgende tentoonstellingscatalogus: Frerichs, L.C.J et al. *De verzameling van H. van Leeuwen*. Amsterdam, 1975.

<sup>157</sup> Houbraken 1753, p. 202.

<sup>158</sup> Houbraken 1753, p. 202.

<sup>159</sup> Bredius vermeldt namelijk een document uit 1645, dat betrekking heeft op de periode bij oom Hans en waarin hij negentien jaren oud wordt genoemd.

<sup>160</sup> Houbraken 1753, p. 202. Het citaat van Junius is cursief gedrukt met tussen haakjes diens naam eraan toegevoegd: "Dus plachten vernuftige Konstenaars (zeit F. Junius) hunne krachten voorzigtelyk t'overwegen, of zy namentlyk machtig genoeg waren, om uit te voeren 't geen zy ter hand namen, agtervolgens den raad van Horatius, welke zeit: Laat ook uwe schouders van langer had beproeven, wat ze magtig zyn te dragen of niet." Het deel van de zin 'den raad van Horatius, welke zeit' is romein gedrukt net als 'zeit F. Junius'.

<sup>161</sup> Gudlaugsson, S.J. *Geraert Ter Borch*. Den Haag, 1959, p. 105.

<sup>162</sup> Het betreffende werk is een van de weinige werken die ik met eigen ogen heb kunnen zien. Het hoort tot de collectie Rijksmuseum Amsterdam, maar was vanwege een tentoonstelling in bruikleen gegeven aan het Rijksmuseum Twenthe, alwaar het werk inmiddels in het depot was opgeslagen. Samen met de conservator van het museum, Paul Knolle, die zo vriendelijk was mij op dit 'werkbezoek' d.d. 3-6-2009 te begeleiden, heb ik het werk in het depot van dichtbij kunnen beschouwen. De kleding en de stoffen van de twee vrouwen op de voorgrond zijn elegant te noemen, terwijl de voorstelling meer het karakter heeft van een 'vrolijk gezelschap' dan van een 'elegante gezelschap'. Het 'vrolijke' aan dit gezelschap bleek links in het beeldvlak nog een echt vrolijke noot te bevatten: de figuur links die zijn rechterarm in de lucht houdt, houdt iets in zijn hand, waarmee hij de hondjes lokt om over de stok in zijn andere hand te springen.

<sup>163</sup> Gudlaugsson 1959, p. 105.

<sup>164</sup> Gudlaugsson 1959, p. 136.

<sup>165</sup> Bredius 1917, p. 1328. (Zie ook noot 39 en 113).

<sup>166</sup> Sluijter 2006, p. 276. Deze lichamelijke kenmerken worden door de auteur genoemd in hoofdstuk X van dit boek, waarin hij het ontstaan en de ontwikkeling van het vrouwelijk naakt 'naar 't leven' tegenover het klassieke ideaal onderzoekt ('Prints and Related Drawings: Modeling the Nude', p. 267-278).

<sup>167</sup> zie noot 162.

<sup>168</sup> Bij dit vijfde hoofdstuk is ter bevordering van de leesbaarheid een aparte beeldbijlage gemaakt, Bijlage 3, opgenomen in het deel 'Beeld'. De bijlage bevat alle relevante afbeeldingen, waarnaar in dit hoofdstuk wordt verwezen. Deze afbeeldingen zijn genummerd als 5-1, 5-2 enzovoorts. Wanneer een werk tot het overgeleverde oeuvre van Barend Graat behoort, wordt ook het nummer vermeld, waaronder dit in het catalogusdeel is opgenomen.

<sup>169</sup> Blankert, A. e.a. *Hollands Classicisme in de zeventiende-eeuwse schilderkunst*. [cat.tent.] Rotterdam, 1999, p. 15. Blankert beschrijft op deze pagina het classicisme in de zeventiende eeuw in Nederland als: "een kunst die als Italiaans-achtig bedoeld is, maar zij blijft altijd als Hollands herkenbaar".

<sup>170</sup> Het museum in Assen is gevestigd in het voormalige gouvernementsgebouw. De stijklkamers zijn bedoeld om het Ontvangershuis, dat deel uitmaakt van het gebouw, in zijn contemporaine context te tonen met behulp van meubels en schilderijen. De *Allegorie van de Vrijheid* is uitsluitend ten behoeve van de inrichting van deze kamers op een Amsterdamse veiling in 1956 door de toenmalige directeur aangeschaft. Wat dat betreft, is het werk in dit geval letterlijk als 'decoratiestuk' verworven om de kamer 'aan te kleden' en daarbij zal de prijs van 110 gulden ook een belangrijke rol hebben gespeeld. Inmiddels is in 1988 de verzekeringswaarde op 25.000 gulden gesteld. Deze gegevens staan vermeld op het inventarisdocument van

het schilderij. De conservator van het Drents Museum, Jan Jaap Heij, is zo vriendelijk geweest op mijn verzoek om informatie in te gaan, hoewel hij aangaf niet veel te kunnen toevoegen aan de identificatiegegevens die ik al had. Toch was de mondelinge toelichting over de aanleiding om het werk te verwerven en de kopie van het document met gegevens over prijs, conditie en voorstelling van het werk voor mijn onderzoek belangrijk, te meer daar deze werd gegeven met het zicht van onderaf op deze vroegst gedateerde allegorische voorstelling van Graat.

<sup>171</sup> Pers, D.P. *Iconologia of Uijtbeeldinghe des Verstants van Cesare Ripa van Perugien*. Amsterdam, 1644.

<sup>172</sup> Pers-Ripa 1644, p. 173.

<sup>173</sup> Pers-Ripa 1644, p. 173. De letterlijke tekst op deze pagina is: “De Scepter bediet het aensien of ontsagh van de Vryheyt en van de Heerschappie, die zy van haer selve houd: Wesende de Vryheyt een volkomene of vrye besittinge van ’t gemoed, van ’t lichaam en van goederen, die door verscheyden manieren, ten goed werden beweeght. Het gemoed door de genaede Godes, het lichaam door de kracht desselven, en de goederen met voorsichtigheyt en wijsheyt.”

<sup>174</sup> Pers-Ripa 1644, p. 174.

<sup>175</sup> Pers-Ripa 1644, p. 174. Volgens Ripa was de kat afgebeeld op de vaandels van onder meer de Bourgondiërs en de Swaben, die, zoals Metodius Macrobius verhaalt, daarmee benadrukten, dat zij net zo min als een kat ‘het opgesloten zijn’ oftewel de slavernij zouden kunnen verdragen.

<sup>176</sup> Moormann, E.M., W. Uitterhoeve. *Van Achilles tot Zeus*. Nijmegen, 1987, p. 134. In deze publicatie wordt in de lemmata uitgegaan van de Griekse benaming van de goden. Hermes is de Griekse variant van de Latijnse Mercurius. Hij is een zoon van Zeus en een halfbroer van Apollo. Als peuter doodt hij al een schildpad en maakt uit het schild een lier. Hij steelt dan ook al vijftig koeien van Apollo. Apollo spoort zijn kleine halfbroertje op, die zich samen met de koeien in een grot ophoudt. Om het goed te maken, geeft Hermes/Mercurius de lier aan Apollo, die op zijn beurt de magische, met twee slangen omringde staf geeft, het vaste attribuut van Mercurius. Naar aanleiding van het stelen van de koeien is Mercurius ook de god van de handel geworden. Het stelen van vee was namelijk niet verkeerd, maar stond eerder in aanzien als bewijs van slimheid en moed. De handel staat voor snelle, steelse en voordelige handelingen. Vandaar dat Mercurius in de rol van boodschapper de snelheid symboliseert, omdat hij als peuter al snel en vroegrijp was en het stelen van de koeien de tot eigen voordeel strekkende handelwijze oftewel de winst makende handel vertegenwoordigt.

<sup>177</sup> Jager, A. ‘Als koningin op de troon. De verheerlijking van de Amsterdamse zeevaart’, *Amstelodamum* 95, 3/4 (2008), pp. 67-80. Wat de zeventiende eeuw betreft, noem ik hierbij de *Allegorie op de Amsterdamse Admiraliteit* van Ferdinand Bol uit 1661-1662 (p. 69) en *De Amsterdamse Stedemaagd ontvangt de hulde van Oost en West* door Gerard de Laresse uit ca. 1675 (p. 71) (5-7 in Bijlage 3 van dit onderzoek). Ook het driedelige plafondduk van De Laresse, waarop in dit onderzoek nog wordt ingegaan, laat naast de personificatie van de Vrijheid de figuur van Mercurius zien, waardoor het werk ook wordt geïnterpreteerd en beschreven als ‘de allegorie van de Handelsvrijheid’ (5-8 in Bijlage 3).

<sup>178</sup> Roy 1992, p. 246-247. Op deze pagina’s staan de drie onderdelen van de plafondschildering afgebeeld, maar voor dit onderzoek is alleen het middelste doek relevant (5-8).

<sup>179</sup> Roy 1992, p. 247. Het betreffende artikel is: Snoep, D.P. ‘Gerard Laresse als plafond- en kamerschilder’, *Bulletin van het Rijksmuseum* 18, 4 (1970), pp. 159-217. Snoep schrijft op p. 165, dat de plafondschildering onder andere als ‘allegorie op de vrede’ is geïnterpreteerd, waardoor het zeer geschikt werd bevonden voor het plafond van het Vredespaleis in Den Haag. Het jaar 1672, waarin de opdracht tot stand kwam, was voor de opdrachtgever echter verre van ‘vrede’. Burgemeester De Graeff werd als voorman van een groep Amsterdamse burgemeesters en regenten in dit jaar opzijgeschoven vanwege hun voorkeur voor de politiek van de raadpensionaris Johan de Witt versus het herstel van het stadhouderschap. Volgens Snoep geven de in 1702 uitgegeven prenten naar de plafonddukken door Jan Glauber de juiste iconografische sleutel, want het zou gaan om ‘de eendracht’, ‘de vrijheid’ en ‘de veiligheid’. Ook Snoep, net als Roy, die vier allegorieën noemt, maakt het er mijns inziens niet duidelijk op, want meteen in de zin na het noemen van de iconografische verklaring, schrijft hij over “de Handelsvrijheid” op het middendoek. Dit doet hij overigens op grond van de onder de prenten gedrukte namen van de personificaties “La Concorde”, “La Liberté du Commerce” en “La Seüreté” (p. 166).

<sup>180</sup> Via <http://website.rkd.nl>, database ‘images’ en trefwoord Jan van Neck is het cassettenplafond afgebeeld, waaronder ook elke cassette afzonderlijk met de daarin uitgebeelde allegorische voorstelling. Jan van Neck is geboren in 1634/1635 in Naarden en gestorven in Amsterdam in 1714. Voor dit hoofdstuk is alleen de deugd ‘Dapperheid’ relevant (5-10 in Bijlage 3 van dit onderzoek).

<sup>181</sup> Met dank aan Cocky van Bavel, die in het studiejaar 2008-2009 in het kader van de werkgroep Amsterdamse historieschilders historiestukken van Jan van Neck heeft geïnventariseerd.

<sup>182</sup> Snoep 1970, p. 160-161.

<sup>183</sup> Lairese, G. de. *Het Groot Schilderboek. Tweede Deel*. Amsterdam, 1707, p. 155. Op deze pagina begint het negende hoofdstuk, getiteld 'Middelen om alle zwaare Bouwgevaarten, Beelden, Boomen, als anders, na het leven, in hunne volkomene en natuurlyke verkorting, te tekenen', waarin de volgende passage staat: "Na veele moeite te vergeefs, en veel wroetens onnuttelyk aangewend te hebben, om na het leven alles te mogen tekenen, heb ik eindelyk dit volgende middel ontdekt, 't geen my ruim de schade, door het vergeefs blokken, vergoed heeft."

<sup>184</sup> Snoep 1970, p. 161/214. De auteur beschrijft hier, dat Lairese voor zijn theorie gebruikt heeft gemaakt van de in 1664 gepubliceerde theorie van Bosse: Bosse, A. *Algemeen middel tot de Practyck der Doorzigt-kunde op Tafereelen, of Regel-lose buytengedaenten*. Amsterdam, 1664. Wat de voorbeelden in de praktijk betreft, zijn er rond 1656-1657 na de bouwkundige oplevering van het Amsterdamse stadhuis de eerste plafondschilderingen aangebracht, die ook publiekelijk toegankelijk waren.

<sup>185</sup> De glatte techniek heb ik zelf in twee werken kunnen waarnemen. Het betreft het schilderij *De Verloren Zoon* uit 1661 en het ongedateerde *Familiegroep in een landschap*. Er zijn helaas maar enkele werken van Graat te beschouwen, aangezien er veel in particulier bezit zijn of in depots van buitenlandse musea zijn opgeborgen. De twee hier genoemde werken horen tot de collectie van het Rijksmuseum Amsterdam, maar zijn ook in depots opgeslagen. *De Verloren Zoon* bleek zelfs vanwege een bruikleen in het depot van het Rijksmuseum Twenthe in Enschede te zijn (zie hiervoor noot 162). Het genoemde familieportret bevond zich in het depot van het Rijksmuseum in Lelystad, waarbij ook de deskundige en hartelijke medewerking van de verschillende beheerders het tot een leerzaam en aangenaam bezoek heeft gemaakt. Het Rijksmuseum heeft nog twee andere werken van Graat in de collectie, maar ook deze werken waren 'niet in huis'. Het ene werk is de voorstelling van *De Verloren Zoon* uit 1652, dat in bruikleen is gegeven aan de Nederlandse ambassade in Brussel, het andere betreft *Gezelschap in een tuin* uit 1661, dat tentoongesteld is in het filiaal van het Rijksmuseum in Schiphol.

<sup>186</sup> Middelkoop, N. e.a. *De Oude Meesters van de stad Amsterdam. Schilderijen tot 1800*. Bussum, 2008, p. 29. In 1842 wordt het Oudemannen- en Vrouwengasthuis opgeheven, waarna de kunstverzameling geleidelijk aan is overgebracht naar het stadhuis. In het stadhuis bestond namelijk al een 'kunst- en rariteitenkabinet', dat een afgeleide was van het oorspronkelijk in 1797 genomen initiatief van de koopman Willem van der Vuurst om een museum voor schilderijen en kunstvoorwerpen op te richten (p. 24). Zie voor verdere informatie over de totstandkoming van de collectie van het Amsterdams Historisch Museum deze publicatie.

<sup>187</sup> <https://stadsarchief.amsterdam.nl/archieven/archiefbank/overzicht/369.nl.html> : geraadpleegd op 5-8-2009. In de informatie van deze website wordt ten onrechte vermeld, dat het tehuis is verplaatst naar de Oude Zijds Voorburgwal. Zie o.a. Scheltema, P. *Aemstel's Oudheid of Gedenkwaardigheden van Amsterdam*. Deel 6. Amsterdam, 1872, p. 27; <http://www.bma.amsterdam.nl/monumenten/beschrijvingen/oudemanhuispoort>.

<sup>188</sup> <http://website.rkd.nl/Databases/RKDimages> , geraadpleegd 15-3-2009. Bij het 'kunstwerknummer 3919' wordt onder meer deze informatie gegeven.

<sup>189</sup> <http://www.ahm.nl/schilderijen>: Blankert, A. *Amsterdams Historisch Museum. Schilderijen daterend van voor 1800. Voorlopige catalogus*. [cat.mus.] Amsterdam, 1975-1979, p. 126-127.

<sup>190</sup> Deze mogelijkheid kwam bij mij op bij het lezen van het artikel van Eric Ketelaar over weergegeven documenten op regentenstukken: Ketelaar, E. 'Verbeelde rekenschap. Documenten op Amsterdamse regentenstukken', *Amstelodamum* 95 (2008), pp. 49-66. Op p. 60 en 61 schrijft hij, dat er na 1680 veel minder groepsportretten van regenten zijn gemaakt dan ervoor. Dit zou te maken hebben met het imago van de regent, dat een goed bestuur en financieel beleid van nature bij het regentschap hoorde. Na de door de overheid geformuleerde voorschriften representeert het regentenportret dit imago niet meer, want door de voorschriften en regels kan dit werk ook door boekhouders en bedienden worden gedaan. Daarom zou het naar mijn mening mogelijk zijn, dat de regenten van het Oudemannen- en Vrouwengasthuis hebben gekozen voor de allegorie met de personificatie van de Huysbestiering om op een andere wijze hun goede bestuur van het tehuis te demonstreren.

<sup>191</sup> Blankert 1975-1979, p. 126-127. Blankert citeert in de catalogustekst de in 1644 uitgegeven Nederlandse vertaling van Cesare Ripa (Pers, D.P. *Iconologia of Uijtbeeldinghe des Verstants van Cesare Ripa van Perugien*. Amsterdam, 1644, p. 211-212).

<sup>192</sup> Blankert 1975-1979, p. 126-127; Pers/Ripa 1644, p. 211-212.

<sup>193</sup> Blankert 1975-1979, p. 126-127.; Pers/Ripa 1644, p. 211-212.

<sup>194</sup> Blankert 1975-1979, p. 127. Naar aanleiding van het vraagteken, dat Blankert in de catalogus tussen haakjes achter 'zonnwijzer' zet en naar aanleiding van de term 'planetarium' zoals het object in de korte

beschrijving bij het schilderij op de website wordt genoemd, heeft professor Eric Jan Sluijter opgemerkt, dat het voorwerp met de term 'ringzonnwijzer' of 'astronomische ring' wordt aangeduid.

<sup>195</sup> <http://www.ahm.nl/schilderijen> respectievelijk Blankert 1975-1979, p. 127.

<sup>196</sup> Blankert 1975-1979, p. 127.

<sup>197</sup> <http://website.rkd.nl>, trefwoord schoorsteenstuk. In de voormalige regentenkamer van de Academie van Bouwkunst in Amsterdam valt het licht van rechts op het schoorsteenstuk met het groepsportret en van voren op de drie allegorieën, dat overeenkomt met de ramen tegenover de allegorische werken (5-11). In het schoorsteenstuk in het woonhuisinterieur valt het licht van de linkerkant in het schilderij, waar vermoedelijk ook een raam zit, aangezien op de afbeelding een stuk van de dichte wand rechts is te zien (5-12).

<sup>198</sup> Moormann/Uitterhoeve 1987, p. 89. Volgens deze auteurs worden in de oorspronkelijk teksten van Apollodoros en Pausanias, twee schrijvers uit de Griekse oudheid, verschillende verklaringen voor de eeuwige slaap gegeven. Endymion, die overigens wel zijn ogen in deze eeuwige slaap open kan hebben en dus Diana kan zien, zou aan Zeus of aan Diana om de eeuwige slaap hebben gevraagd om zijn schoonheid niet kwijt te raken. De andere verklaring is, dat Diana hem laat slapen, zodat zij ondanks haar kuisheid toch een soort liefdesrelatie met Endymion kan hebben.; Reid, J.D. *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300-1990*. Oxford, 1993, p. 215-216, p. 373 en p. 984 (respectievelijk de lemmata Artemis, Endymion en Selene). Bij de afzonderlijke lemmata staat een aantal klassieke bronnen genoemd, waarin deze figuren figureren, waaronder Pausanias en Apollodoros, maar ook Hyginus en de dichter Hesiodos.; "Der neuen Pauly": *Enzyklopädie der Antike*. Stuttgart, 1997, p. 55-59, p. 522-525, p. 1027 (respectievelijk de lemmata Artemis, Diana en Endymion). In laatstgenoemde encyclopedie worden de klassieke bronnen, per fragment, moment in het verhaal of in de verschillende versies vermeld, waaronder ook hier Pausanias, Apollodoros, Hesiodos, maar ook Theocritus en Sappho. Ervan uitgaand, dat Moormann en Uitterhoeve het voorwerk voor hun overzicht hebben gedaan, zijn de laatste twee encyclopedische werken volledigheidshalve hier genoemd. Naar aanleiding van het onderzoek van het schilderij van De Lairese in deze casus schrijft De Lairese zelf over de bronnen als volgt: Gerard de Lairese. *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam, 1707, p. 128: 'Al het geene ik van *Diana en Endymion*, bij de Dichters beschreeven, kan naspeuren, vind ik dat zy eenigszins in 't verhaalen dezer Fabel verscheelen...'. Op dezelfde pagina: "Pausanias zegt, dat zy noch verder als het kussen gingen; en dat Endymion vijftig Dochters by de Maan geteeld heeft." In de volgende alinea noemt De Lairese de schrijver Plinius: "Plinius getuigt mede, dat Endymion de eerste van allen op de bewegingen der Maan gelet heeft, en haaren aart en hoedanigheid onderzocht; waarom 'er dan word voorgegeven, dat zy op hem verliefde." Op p. 129 schrijft hij, dat net als Plinius, "Alexander Aphroditus schrijft dergelyks in zyne Zinnebeelden". Op dezelfde pagina noemt hij Seneca: "Andere zeggen, dat hy geen geringe Harder was, geelyk Seneca in zijn Treurspel van Hyppolitus mede getuigt " Ten slotte meldt hij in de volgende alinea: "De geleerde P.Gautruche melt 'er dit van [...]". Uit deze vermeldingen van De Lairese blijkt, dat er inderdaad meerdere klassieke bronnen met het verhaal voorhanden waren en rouleerden, en dat deze ook werden geraadpleegd.

<sup>199</sup> <http://www.rijksmuseum.nl>. Het schilderij van Lairese bevindt zich in de collectie van het Rijksmuseum Amsterdam en het is ook opgenomen in de digitale collectie van het museum, voorzien van deze informatie (geraadpleegd d.d. 11-7-2009).

<sup>200</sup> Moormann/ Uitterhoeve 1987, p. 89.

<sup>201</sup> <http://www.rijksmuseum.nl>, volgens de beschrijving bij het schilderij heeft Lairese het tussen 1677-1680 geschilderd.

<sup>202</sup> Willem III heeft de in 1674 door hem gekochte hofstede laten verbouwen tot een jachtslot, dat in 1678 gereed was. Op 4 november 1677 is Mary II van Engeland getrouwd met Willem III. Men heeft de datering van de vervaardiging van het schilderij dus gebaseerd op de huwelijksdatum en het einde van de verbouwing, waarbij rekening is gehouden met een periode van twee jaar voor het interieur.

<sup>203</sup> Moormann/ Uitterhoeve 1987, p. 89.

<sup>204</sup> <http://www.rijksmuseum.nl>: Het schilderij is in de collectie van het Rijksmuseum Amsterdam, dat als datering vermeldt 1677-1678; Roy 1992, p. 297. De auteur dateert het schilderij ongeveer tussen 1678-1682.

<sup>205</sup> Moormann/Uitterhoeve 1987, p. 89.

<sup>206</sup> Pigler, A. *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Band II. Budapest, 1974.

<sup>207</sup> Pigler 1974, p. 163-164. Het zoeken naar een beeldtraditie van een grote maan in het thema Diana en Endymion is voor dit onderzoek enigszins beperkt tot contemporaine kunstenaars, van wie het werk door Graat of Lairese zou kunnen zijn 'gezien'. Wat Pigler betreft, is onder meer naar de uitbeeldingen van Poussin, Rubens, Frans de Neve, Govert Flinck en Tempesta gekeken (de afbeeldingen, die met betrekking tot het thema via de verwijzingen in Pigler op internet zijn gevonden, zijn in Bijlage 3 gegroepeerd onder



afbeeldingsnummer 5-13. Zie voor de vindplaats de Afbeeldingenlijst). <http://website.rkd.nl>: het thema van Diana en Endymion levert in de digitale database van het RKD als titeltrefwoord zeventien hits op, waaronder ook enkele met het thema 'Venus en Adonis', aangezien deze onderwerpen in veilingcatalogi kennelijk door elkaar zijn gebruikt. Verder vallen er onder dit aantal ook werken, die pas na de periode van De Lairese en Graat zijn vervaardigd en dus niet van toepassing zijn. Behalve het werk van Graat en De Lairese worden er vijf werken met het thema, vermeld, die contemporain zijn of vóór Graat en De Lairese zijn vervaardigd, namelijk een kopie naar het schilderij van De Lairese, een tekening van Cornelis Wtewael (5-13c in Bijlage 3), een kopie naar een werk van Frans Floris I (5-13d in Bijlage 3), een onderdeel van het kunstkastje van het atelier Frans Francken II, een tekening van Lairese naar Nicolaes Berchem (5-13e). Het trefwoord 'Endymion' levert nog een subthema 'de dood van Endymion' op met een tekening, die was toegeschreven aan Lairese (5-13f in Bijlage 3). Deze tekening wordt door Alain Roy inmiddels niet langer aan De Lairese toegeschreven, zoals verder in dit hoofdstuk nog aan de orde zal komen.

<sup>208</sup> <http://www.textesrares.com/grav/grav00.php>: geraadpleegd 20-8-2009. Op zoek naar de mythe over Endymion en Diana met het thema als trefwoord en daarnaast ook Metamorfofen als trefwoord kwam ik op deze website terecht, waarop de hier bijgevoegde afbeelding ook te zien is. De Franse kunstenaar Chauveau (1613-1676) is onder andere graveur, die veel boekillustraties heeft vervaardigd.

<sup>209</sup> *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*. Paris, 1676; *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*. Amsterdam, 1679. Deze uitgaven zijn vermeld in twee publicaties over 'Ovidius-illustraties', te weten: Boschloo, A.W.A. e.a. *Ovidius herschapen. Geïllustreerde uitgaven van de Metamorfofen in de Nederlanden uit de zestiende zeventiende en achttiende eeuw*. [cat.tent.] Den Haag, 1980; Henkel, M.D. 'Nederlandsche Ovidius-Illustraties van de 15de tot de 18de eeuw', *Oud-Holland* 39 (1921), pp.149-187.

<sup>210</sup> Pigler 1974, p. 164. Ook Wurzbach 1906 vermeldt de tekening, maar hoewel een aantal prenten van Pool zich in de collectie van het Rijksmuseum bevinden, is deze daar niet getraceerd.

<sup>211</sup> Pool, Matthys. *Beeldsnijders Kunst-kabinet door den vermaarden Beeldsnijder Francis van Bossuit in yvoor gesneden en geboetseert, in 't koper gebracht naar de teekeningen van Barent Graat door Mattys Pool*, Amsterdam, 1727.

<sup>212</sup> In een recent verschenen artikel in *Delineavit et Sculpsit* schrijft Margreet van der Hut op p. 39 onder meer, de tekening (prent) als uitgangspunt voor het schilderij te beschouwen. Zij maakt echter geen melding van het feit, dat Graat het thema zelf ook heeft getekend. (Hut, M. van der. 'Tekeningen van Barend Graat naar de sculpturen van Francis van Bossuit', *Delineavit et Sculpsit* nr. 32 (2009), pp. 37-41.)

<sup>213</sup> zie noot 208.

<sup>214</sup> Annemarie Stefes, die een monografie over Nicolaes Berchem voorbereidt, schrijft in een artikel in 2002 de tekening toe aan Lairese (zie Stefes, A. 'Berchem und Lairese – zwei neu entdeckte Zeichnungen als mögliches Bindeglied'. *Delineavit et Sculpsit* nr. 25 (2002), pp. 17-25. Stefes gaat ervan uit, dat Lairese de tekening vlak na zijn vestiging in Amsterdam, rond 1665-1667 heeft gekopieerd van een tekening, die Berchem rond 1650 heeft gemaakt. Zij baseert de toeschrijving op de vergelijking van deze tekening – en ook een andere door De Lairese naar Berchem gekopieerde tekening *Venus en Adonis* – met twee tekeningen van Berchem, namelijk *Venus en Adonis* en *Paulus und Barnabas in Lystra*. In de kopieën verraadt zich de hand van de kopiist, zo stelt zij op p. 18, door de zwakke contourlijnen en de meerdere malen 'nagetrokken' letters van de signatuur van Berchem. De eigenhandige tekening *Diana en Endymion* van Berchem is niet bewaard gebleven. Stefes vermoedt, dat Berchem het thema van Diana en Endymion en een andere tekening met het onderwerp Venus en Adonis voor Amalia van Solms heeft vervaardigd. Roy maakt geen vermelding van deze tekening in zijn monografie over Lairese. Vermoedelijk kende hij het bestaan ervan niet, omdat het de signatuur van Nicolaes Berchem draagt.

<sup>215</sup> Ryszkiewicz, A. "'Selene und Endymion'" von Gerard de Lairese', *Oud-Holland* 79, 4 (1964), pp. 230-235, p. 232. Bij het artikel is een foto afgebeeld van het schilderij, dat in 1944 tijdens de opstand in Warschau vernietigd is (5-19). Het schilderij is volledig gesigneerd, maar niet gedateerd. In de door Roy geschreven monografie wordt bij de gravure wel verwezen naar het artikel van Ryszkiewicz, maar het schilderij wordt, volgens mij, in het boek niet ter sprake gebracht. (In de tentoonstellingscatalogus *God en de Goden*, waarin het schilderij van De Lairese is opgenomen, bleek Ryszkiewicz' interpretatie ook te zijn vermeld: Blankert, A. e.a. *God en de Goden* [cat.tent.] Den Haag, 1981, cat.nr. 68).

<sup>216</sup> Alain Roy, de auteur van de in 1992 gepubliceerde monografie over Gerard de Lairese, verwerpt de toeschrijving aan Lairese op grond van de stijl (zie Roy 1992, p.530 onder nr. D.R. (dessins rejetés) 181 is de tekening door Roy ingedeeld bij 'tekeningen van middelmatige kwaliteit en/of zonder enige betrekking met de stijl van Lairese ("dessins de qualité médiocre et/ou sans aucun rapport avec le style de Lairese").

<sup>217</sup> In het door Wurzbach verstrekte overzicht van de tekeningen van Graat wordt dit thema niet vermeld (Wurzbach 1906, p. 611). Zie ook Appendix D voor tekeningen of prenten naar tekeningen van Graat.

---

<sup>218</sup> Roy 1992, p. 477. Roy is ervan overtuigd, dat de gravure van *Selene en Endymion* van Lairesse (5-18) vervaardigd is vóór het schilderij, omdat Von Sandrart in een uitgave van 1683 dit werk aanhaalt met de woorden “Endymion a Diana ad Lunae visitatus”. Benieuwd naar dit citaat en of het mogelijk onderdeel was van meer informatie, is door mij dit boek geraadpleegd (Sandrart, J. von. *Academia nobilissimae artis pictoriae*. Neurenberg, 1683, p. 389. Het citaat bleek niet exact te zijn overgenomen, want ‘a’ is ‘à’ en achter ‘Lunae’ staat het woord ‘lumen’. Het betekent dus meer ‘het licht van de maan’ dan alleen ‘de maan’. Aangezien alleen het woord ‘Lunae’ door mij meer werd geassocieerd met de ‘fysieke’ maan – en daardoor met het object van vergelijking van dit onderzoek – kan Roy’s citaat theoretisch voor mij nu ook op andere werken van De Lairesse met dit onderwerp betrekking hebben, zoals de tekening of de gravure.

<sup>219</sup> Lairesse, G. de. *Het Groot Schilderboek. Eerste Deel*. Amsterdam, 1707, p. 128-131.

<sup>220</sup> Hollstein 1949, p. 164; Wurzbach 1906, p. 611. De meeste prenten van Matthys Pool en enkele tekeningen van Barend Graat bevinden zich in de collectie van het Rijksmuseum Amsterdam, maar het onderwerp Diana en Endymion is hier niet aangetroffen.

<sup>221</sup> Scholten 1999, p. 32. Bij het in dit artikel afgebeelde ivoren reliëf staat in het bijschrift, dat het ‘Venus en Adonis’ betreft en wordt het beeldje gedateerd tussen 1682-1692. Dit geeft aan, dat de beelden pas enkele jaren na de vestiging van de beeldsnijder in Amsterdam zijn vervaardigd, waarna Graat deze heeft kunnen tekenen.

<sup>222</sup> zie noot 213.

<sup>223</sup> Zowel over de rol van Graat betreffende de vernieuwing van het gilde, over zijn optreden als taxateur en over de door hem opgerichte tekenacademie heb ik in enkele publicaties over het gilde in Amsterdam gezocht naar verwijzingen naar de naam Graat. Behalve dat Graat niet is vermeld, is het onderwerp over het gilde te specifiek om in het kader van dit onderzoek erbij te betrekken. De geraadpleegde publicaties zijn: Hoogewerff, G.J. *De geschiedenis van de St. Lucasgilden in Nederland*. Amsterdam, 1947; Eeghen, I.H. van. ‘Het Amsterdamse Sint Lucasgilde in de 17de eeuw’ (overdruk) in: *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum* 61 (1969), pp. 65-102.