Downloaded from UvA-DARE, the institutional repository of the University of Amsterdam (UvA)
http://dare.uva.nl/document/157799

File ID	157799
Filename	Inleiding

SOURCE (OR PART OF THE FOLLOWING SOURCE):

Type	Dissertation
Title	Schilderen in opdracht : Noord-Nederlandse contracten voor altaarstukken 1485-1570
Author	L.M. Helmus
Faculty	Faculty of Humanities
Year	2010
Pages	463
ISBN	978-90-5983-021-9

FULL BIBLIOGRAPHIC DETAILS:
http://dare.uva.nl/record/325910

Copyright

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other then for strictly personal, individual use.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (http://dare.uva.nl)

Inleiding

Altaarstukken behoorden in de vijftiende en zestiende eeuw tot de meest prestigieuze en kostbare opdrachten van de schilders- en beeldsnijderswerkplaats. Vanwege de grote sommen gelds die ermee waren gemoeid, was het van groot belang dat er afspraken werden gemaakt en dat deze werden vastgelegd in een schriftelijke overeenkomst. Een contract waarin de opdracht tot de vervaardiging van een altaarstuk of een ander kunstwerk op schrift is gesteld, is een belangrijke, zo niet de belangrijkste informatiebron over de ontstaansgeschiedenis van het kunstproduct in kwestie. Het document geeft immers inzicht in tal van praktische zaken die bij de uitvoering van de opdracht van belang waren. Afhankelijk van het gewenste product worden de afmetingen vermeld, het materiaalgebruik, het iconografische programma, de kleuren, de productietijd, de prijs en de voorwaarden van levering, en de juridische gevolgen van contractbreuk. Uit de periode voor de Reformatie zijn meer dan 230 contracten uit de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden bewaard gebleven waarin de voorwaarden rond de aanneming van een kunstproduct zijn vastgelegd. Het zijn overeenkomsten met schilders, beeldsnijders en schrijnwerkers (135), beeldhouwers (43), borduurwerkers (19), geelgieters (14), goud- en zilversmeden (12), verluchters (9) en andere ambachtslieden, die allen tegen stukloon werkten.[1] Het vroegst bewaard gebleven contract dateert uit 1272 en betreft de vervaardiging van een schrijn door twee goudsmeden.[2] Het merendeel van de contracten stamt uit de vijftiende en zestiende eeuw.

Contracten worden al sinds de negentiende eeuw als een belangrijke bron beschouwd en vanaf die tijd dateren dan ook publicaties waarin ze openbaar zijn gemaakt. Het bekendste voorbeeld is nog altijd het artikel van Edward van Even, die in 1898 het contract uit 1464 publiceerde waarin Dirk Bouts (ca. 1410-1475) de opdracht krijgt om voor de kapel van de Broederschap van het Heilig Sacrament in Leuven het beroemde altaarstuk met het Laatste Avondmaal te schilderen.[3] Beroemd, niet alleen vanwege de hoge kwaliteit van het drieluik, maar vooral ook vanwege de innoverende iconografie die,

zoals uit de contracttekst blijkt, tot stand kwam in samenwerking met twee godgeleerden van de Leuvense universiteit.[4] Het oorspronkelijke document is tijdens een brand in het stadhuis in 1914 verloren gegaan, waardoor het belang van de publicatie door Van Even nog is toegenomen.[5] Het overgrote deel van de contracten werd bekend door het onderzoek van negentiende-eeuwse archiefvorsers, naast Van Even onder anderen Edmond de Busscher (Gent) en Alexandre Pinchart (o.a. Doornik).[6] In 1972 en 1977 werd nog een groot aantal toegevoegd door Gustaaf Asaert (Antwerpen) en Jan Crab (Leuven).[7] Naast dergelijke bronnenpublicaties zijn er tal van studies verschenen over de kunstmarkt in de Nederlanden in de vijftiende en zestiende eeuw. Daarin werd niet alleen aandacht geschonken aan de productie voor de open markt, maar juist ook aan de relatie tussen de individuele opdrachtgever en de kunstenaar.[8] Het aannemingscontract is inmiddels meermaals het hoofdonderwerp geweest van studies over altaarstukken, zowel waar het de Duitse, de Italiaanse en de Spaanse als de kunsten uit de Zuidelijke Nederlanden betreft.[9] In al deze studies vormen contracten met schilders en beeldsnijders het uitgangspunt. Contracten voor geschilderde altaarstukken uit de Noordelijke Nederlanden zijn nooit eerder in hun onderlinge samenhang bestudeerd.

Periode en geografische begrenzing

Met een zekere regelmaat laait de discussie op over studies waarin de Noordelijke Nederlanden worden geïsoleerd in een periode waarin deze nog niet gescheiden waren van de Zuidelijke. 'Rijksmuseum was hardleers, is nu Oostindisch doof', kopte het *NRC Handelsblad* van 1 maart 1994. In een bespreking van de tentoonstelling *De dageraad der Gouden Eeuw. Noordnederlandse kunst uit de periode 1580-1620* uit Albert Blankert zijn ergernis over het feit dat het Rijksmuseum weer in de fout is gegaan: het heeft de kunsten uit de Noordelijke Nederlanden geïsoleerd van die van het Zuiden, wat historisch gezien – en dat moesten ze volgens de auteur toch onderhand wel weten – onjuist is.[10] Het was al de derde keer dat het museum publiekelijk op dit punt werd gecorrigeerd, want ook bij de twee eraan voorafgaande tentoonstellingen, *Middeleeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden* (1958) en *Kunst voor de beeldenstorm, Noordnederlandse kunst 1525-1580* (1986), was kritiek geleverd op de uitsluiting van het Zuiden.[11] De zeventien provincies vormden samen de Nederlanden, een gebied dat globaal overeenkomt met het huidige Nederland en België samen. Tijdens de Unie van Utrecht in 1579 ondertekenden een aantal noordelijke gewesten en enkele steden in het Zuiden een overeenkomst waarin afstand werd

genomen van Filips II. Twee jaar later werd de Spaanse koning in het in Den Haag ondertekende 'Plakkaat van Verlatinghe' formeel afgezet. De val van Antwerpen in 1585 luidde de definitieve scheiding in van de Noordelijke en Zuidelijke gewesten. Bij gebrek aan een geschikte nieuwe landsheer ontstond in 1588 de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden. Tot aan het Twaalfjarig Bestand (1609-1621) veranderden de grenzen van het grondgebied bij voortduring en pas bij de Vrede van Münster in 1648 ontstond min of meer de huidige situatie (afb. 1).[12]

Afb. 1) A. Blankert, *De grenzen in de Nederlanden 1572, 1579, 1589 en 1609,* in *The Art Bulletin* 77 (1995), p. 146

Decennia eerder beperkte ook G.J. Hoogewerff zich in *De Noord-Nederlandsche schilderkunst* (1936-1947) tot de Noordelijke provincies.[13] Als historicus realiseerde hij zich terdege dat de Nederlanden tot en met het derde kwart van de zestiende eeuw een politieke entiteit vormden. Hij zag echter niet in waarom hij, net zoals bijvoorbeeld

Afb. 2) Jan de Molder, *Het altaarstuk van het heilig sacrament,* 1513-1514. Eikenhout, 228 x 205 cm. Musée de Cluny, Parijs

de geschiedenis van de Vlaamse schilderkunst, niet ook die van de Noordelijke Nederlanden apart zou kunnen beschrijven. Ook plaatselijke schilderscholen kunnen en worden immers bij voortduring afzonderlijk behandeld.[14] Terwijl Hoogewerff voor zijn opus magnum alle gewesten benoorden de grote rivieren in beschouwing nam, wordt hier min of meer hetzelfde geografisch grondgebied bestudeerd, echter met uitzondering van de noord-oostelijke groep, waarover eenvoudigweg te weinig bekend is. De contracten zijn afkomstig uit Holland (Alkmaar, Amsterdam, Delft, Haarlem en Schoonhoven), Zeeland (Veere), Utrecht (Culemborg) en Gelderland (Nijmegen).

Hoewel *De Noord-Nederlandsche schilderkunst* in de eerste plaats een stijlgeschiedenis is, besteedt Hoogewerff als iconoloog veel aandacht aan de historische context waarin de door hem behandelde kunstwerken zijn ontstaan.[15] Hij geeft informatie over opdrachtsituaties, maar neemt bovendien als eerste een topografisch register op, waarin de contemporaine verblijfplaats van het kunstwerk wordt gegeven en onder de toevoeging 'vroeger aldaar' de oorspronkelijke plaats.[16] Bij het reconstrueren van de lokale schilderscholen neemt hij deze als uitgangspunt om een anonieme schilder te lokaliseren.[17] Een groot aantal schriftelijke bronnen die de basis zijn geweest voor de onderhavige studie, werd door Hoogewerff bijeengebracht. Hoewel in deze studie ook nieuwe archiefdocumenten worden gepubliceerd, is het vergroten van het beschikbare bronnenmateriaal niet het doel geweest. Het streven was erop gericht aan de hand van de bronnen antwoorden te formuleren op essentiële vragen over de schilderijenproductie, en dan vooral de productie van de geschilderde altaarstukken in de Noordelijke Nederlanden in de periode 1485-1570. De negentien Noord-Nederlandse contracten die hierbij het uitgangspunt vormden, zijn in de hoofdstukken 2 en 3 wat juridische vorm en inhoud betreft vergeleken met die uit de Zuidelijke Nederlanden. Uit dit onderzoek bleek dat er vooral in vorm, maar ook in inhoud verschillen zijn.

Omdat Hoogewerff zijn geschiedenis van de schilderkunst begint met een overzicht van de verluchtingskunst en de monumentale schilderkunst, is niet alleen zijn geografische grondgebied groter, maar ook de door hem behandelde periode. Zijn geschiedenis vangt aan in de negende eeuw. Voor een studie naar alleen altaarstukken ligt een tijdsafbakening van 1485-1570 voor de hand. Tot 1450 hebben lokale schilderscholen in de Noordelijke Nederlanden niet of nauwelijks bestaan. Hoewel er enkele exemplaren bekend zijn uit de veertiende en de eerste helft van

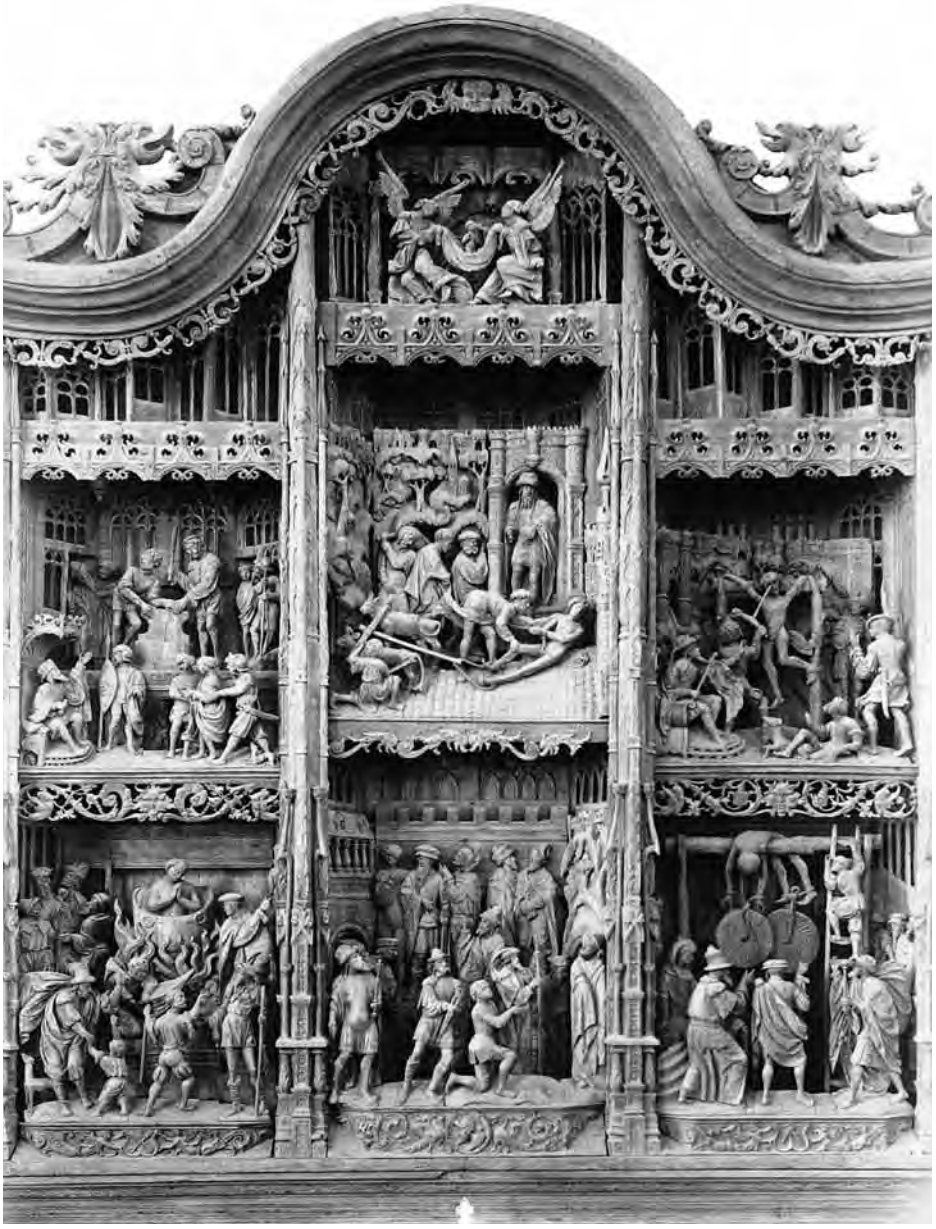
de vijftiende eeuw, komt de productie pas na 1450 enigszins op gang.[18] Het oudste Noord-Nederlandse contract dateert van 1485 en het laatste is van 1570. Het is de periode van de Reformatie die het einde inluidt van de vraag naar altaarstukken in de Noordelijke Nederlanden. Ook Hoogewerff eindigt rond 1570.

Noord- en Zuid-Nederlandse contracten voor altaarstukken

Uit de periode 1430-1570 zijn er 135 Noord- en Zuid-Nederlandse aannemingscontracten met schilders en beeldsnijders bewaard gebleven. Ze gaan over het snijden van koorgestoelten, koorhekken, het snijden en polychromeren van levensgrote beeldengroepen (zoals grafleggingen), grote triomfkruisen en apostelfiguren voor apostelbalken. Dat de meeste (95) gaan over de opdracht tot het snijden, polychromeren of beschilderen van een altaarstuk, geeft al aan dat deze kunstwerken tot de meest gangbare producten van de schilders- en beeldsnijderswerkplaats behoorden. Van deze 95 bevatten 66 contractteksten voldoende informatie om een indruk te krijgen van het altaarstuk dat moest worden geleverd.[19] Het oudste contract dateert van 1430 en het jongste van 1570.

Van al deze per contract in opdracht gesneden en/of geschilderde altaarstukken worden er nog acht geheel of gedeeltelijk in kerken en musea bewaard. Ze konden worden geïdentificeerd, doordat in de teksten een uitvoerige beschrijving van de voorstellingen is opgenomen. Het zijn in chronologische volgorde het *Sacramentsaltaar* van Dirk Bouts, geschilderd in opdracht van de Sacramentsbroederschap in Leuven (1464, afb. 33), het *Sacramentsaltaar* van Jan de Molder voor de Abdij van Averbode (1513, afb. 2), het gebeeldhouwde altaarstuk van Jehan Mone voor het hoogaltaar van de kapel van Filips de Schone in Brussel (1538, afb. 3), het grote *Laurentiusaltaar* dat Maerten van Heemskerck schilderde voor het hoogaltaar van de Grote Kerk in Alkmaar (1538/1539/1541, afb. 60), het gesneden altaarstuk gewijd aan de heilige Quirinus uit Loenhout van Jan van Velthoven (1545, afb. 4), de twee luiken van het altaarstuk voor het Drapeniersgilde te Haarlem, eveneens van Maerten van Heemskerck (1546, afb. 72-74), het luik met de *Annunciatie* geschilderd door Pieter Pourbus voor het Annunciadenklooster te Brugge (1550, afb. 30), en het *Sacramentsaltaar* van de Culemborgse schilder Jan Deys voor de Sint-Barbarakerk (1570, afb. 83-86).[20] De teksten van de Noord-Nederlandse contracten die leidden tot het ontstaan van het *Laurentiusaltaar* van Maerten van Heemskerck, diens twee luiken van het altaarstuk

Afb. 3) Jehan Mone, *Passieretabel,* 1538-1541. Albast en pleister, 356 x 330 cm. Sint-Michiels- en Sinte-Goedelekathedraal, Brussel



Afb. 4) Jan van Velthoven, *Altaarstuk van de heilige Quirinus*, 1546-1547. Eikenhout, 295 x 245 cm. Sint Petrus- en Pauluskerk (Sint-Quirinuskapel), Loenhout

voor het Drapeniersgilde te Haarlem, en het *Sacramentsaltaar* van Jan Deys worden in extenso behandeld in de hoofdstukken 5 en 6.

Gesneden altaarstukken uit de Noordelijke Nederlanden

Van de 66 bestudeerde contracten gaan twintig alleen over de opdracht tot het beschilderen van het middenluik en/of de zijpanelen van een drie- of veelluik. De contracten die uit de Noordelijke Nederlanden bewaard zijn gebleven, betreffen bijna allemaal opdrachten aan schilders. Slechts drie bevatten opdrachten aan een beeldsnijder of beeldhouwer en dat zijn er te weinig om er algemene uitspraken over te kunnen doen. In de Zuidelijke Nederlanden ligt de verhouding tussen schilders en beeldsnijders heel anders. Hier bevat de helft van de contracten een opdracht aan een schilder en/of polychromeerder en de andere helft aan een beeldsnijder, beeldhouwer of schrijnwerker. De belangrijke, grote beeldsnijcentra in Antwerpen, Leuven en Brussel zijn in de loop der tijd uitvoerig onderzocht en gedocumenteerd. Er is daarentegen zeer weinig bekend over beeldsnijders of centra van beeldsnijkunst in de Noordelijke Nederlanden. Het laatste, nog altijd belangrijkste overzicht van de middeleeuwse beeldsnijkunst uit deze regionen is van de hand van D.P.R.A. Bouvy en dateert uit 1947.[21] Het onderzoek dat sindsdien heeft plaatsgevonden, is samengevat in een artikel van Victor Schmidt uit 1994, dat niet voor niets 'Een beeld van verbrokkeling' heet.[22] Geen enkel compleet gesneden altaarstuk is uit dit gebied bewaard gebleven.[23] De ingekleurde tekening van de Van Beverenkapel in de Grote Kerk in Dordrecht is in dit verband het noemen waard, omdat ze een indruk geeft van de inrichting van het altaar rond 1550 met een gesneden altaarstuk van Jan Terwen (1511-1589) (afb. 5).[24] Overgebleven fragmenten van altaarstukken werden door specialisten als W. Halsema-Kubes en J. Leeuwenberg bestudeerd en geordend naar stijl, plaats en tijd.[25] Ter vergelijking: uit de Zuidelijke Nederlanden zijn nog ruim 300 min of meer complete, gesneden altaarstukken overgebleven.[26]

Het is de vraag of er veel gesneden altaarstukken in de Noordelijke Nederlanden zijn geweest.[27] Het belangrijkste nadeel van snijwerk wordt aan de orde gesteld door de uitvoerders van het testament van Elisabeth van Culemborg. Zij wilden in 1569 een 'plat ende slecht [altaarstuk], sonder gesneden werck, soe als 't gesneden werck altyts stoff is ladende […]'.[28] Het bijvoeglijk naamwoord 'slecht' heeft hier de in onbruik geraakte Middelnederlandse betekenis van vlak, effen of glad.[29] Hoewel

zowel Ludovico Guicciardini (1567) als Georg Braun (1581) properheid als een typisch kenmerk van de Nederlandse volksaard beschouwen, zou het te ver voeren deze vermeende eigenschap als oorzaak voor de schaarste aan snijwerk aan te wijzen.[30] Het geeft echter wel een indicatie van de praktische overwegingen die bij de keuze voor een geschilderd of gesneden altaarstuk een rol kunnen spelen.

Schilderen in opdracht

Schilderen in opdracht. Noord-Nederlandse contracten voor altaarstukken 1485-1570 bestaat uit twee delen. Het eerste, algemene deel gaat in op altaarstukken en contracten met schilders en beeldsnijders uit de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden, het tweede deel is toegespitst op schilderscontracten uit de Noordelijke Nederlanden. Alvorens op de contracten zelf in te gaan, wordt in het eerste hoofdstuk een antwoord gezocht op de vraag in hoeverre het verdedigbaar is een categorie zoals die van het altaarstuk als object van studie te nemen. Zonder informatie over de precieze herkomst is het immers nu niet meer mogelijk om een religieus kunstwerk te duiden als een altaarstuk. Uitgangspunt bij de beantwoording van deze vraag is niet het heden geweest, maar het verleden: werd het altaarstuk in de periode 1485-1570 door opdrachtgevers en anderen als een onderscheiden groep kunstwerken beschouwd en zo ja, waar blijkt dat dan uit. Hiermee hangt samen de kwestie hoe groot de productie van altaarstukken feitelijk is geweest of, anders gezegd, hoe belangrijk dit type kunstwerk is geweest binnen de totale productie van schilders en beeldsnijders uit de Nederlanden.

Het tweede en het derde hoofdstuk van het eerste deel handelen over contracten met schilders en beeldsnijders uit de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden. Ingegaan wordt op de vraag wat een kunstenaarscontract feitelijk is en hoe de opdracht via een contract tot stand kwam. Waaraan moest een contract juridisch voldoen om rechtsgeldig te zijn en welke overwegingen zijn bepalend geweest voor de inhoud ervan. Zo vinden we in alle contracten die op schrift bewaard zijn gebleven de namen van de twee contractspartijen, de opdrachtgever of zijn zaakwaarnemer, en de naam van de ambachtsman die de verantwoording voor de uitvoering van de opdracht op zich neemt, maar die niet per se de uitvoerder hoeft te zijn. Daarnaast komen we in de teksten een scala aan gegevens tegen waarvan de vermelding samenhangt met de fase van het productieproces waarin het altaarstuk zich bevond. Welke gegevens wel en welke niet worden vermeld, blijkt steeds afhankelijk van de aard van de opdracht.

Afb. 5) Geslachtsboek Van Beveren, *De Elisabethkapel of Beverenkapel in de Grote Kerk van Dordrecht,* ca. 1660, bij fol. 46. Particuliere collectie

In kunsthistorisch onderzoek is daar tot nu toe weinig of geen rekening mee gehouden. Om de teksten inhoudelijk op een zinvolle wijze met elkaar te kunnen vergelijken, moet bovendien worden gekeken naar het type altaarstuk dat werd besteld. Het kan gaan om een gesneden en al of niet gepolychromeerd altaarstuk met geschilderde deuren, maar ook om een geheel geschilderd altaarstuk. Het is belangrijk om ze van elkaar te onderscheiden omdat het type altaarstuk van invloed is op de prijs en de productietijd.

Het tweede deel spitst zich toe op de geschilderde altaarstukken uit de Noordelijke Nederlanden waarvan de opdracht bekend is. In drie hoofdstukken wordt een aantal specifieke opdrachtsituaties behandeld waarvan de contractteksten bewaard zijn gebleven. In chronologische volgorde worden eerst de vroegste contracten behandeld uit het einde van de vijftiende eeuw, vervolgens de opdrachtteksten die van Jan van Scorel en Maerten van Heemskerck bekend zijn, en ten slotte, in het laatste hoofdstuk, de opdrachten voor een viertal geschilderde drieluiken uit de laatste dertien jaar van de behandelde periode. Het hoofdstuk over Scorel en Van Heemskerck fungeert hierbij als scharnierpunt. De terugkeer van Jan van Scorel uit Italië in 1524 wordt algemeen beschouwd als het keerpunt in de schilderkunst benoorden de grote rivieren. Het jaar markeerde dan ook het eindpunt van de tentoonstelling *Middeleeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden* in 1958 en het beginpunt van *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580* in 1986. Gezocht wordt naar een antwoord op de vraag in hoeverre Scorel, en in zijn kielzog Maerten van Heemskerck, in opdrachtsituaties en in het bijzonder in contracten naar voren komen als schilders die niet alleen in stilistisch opzicht iets nieuws brengen, maar die zich ook wat hun positie betreft hebben losgemaakt uit de middeleeuwse, ambachtelijke situatie. Gaandeweg zal duidelijk worden dat uit vergelijking met de contracten uit het einde van de vijftiende eeuw blijkt dat de houding van beide kunstenaars ten opzichte van hun opdrachtgevers veelzeggend is voor het nieuwe tijdperk van de renaissance kunstenaar.

Noten bij: Inleiding

1 Zie voor contracten met goud- en zilversmeden o.a. Helmus 1990a. In 1992 vond onder mijn leiding een doctoraalwerkgroep plaats bij de vakgroep kunstgeschiedenis van de Universiteit van Amsterdam, waarin door studenten onderzoek werd gedaan naar contracten met goud- en zilversmeden, schilders, beeldsnijders en borduurwerkers.
2 Het contract van 18 september 1272 omvat de opdracht aan Nikolaus van Douai en Jakob van Nivelles voor de vervaardiging van een schrijn van de heilige Gertrudis te Nijvel. De twee goudsmeden werkten 26 jaar aan de bestelling en werden betaald per verwerkte Mark zilver. Zie Braun 1926. Het vroegste contract uit de Noordelijke Nederlanden dateert uit 1400. De kerkmeesters van de Sint-Bavokerk in Haarlem gaven in dat jaar de opdracht aan steenhouwer Meester Jelijs om een altaar te maken. Weissman 1915, p. 66.
3 Van Even 1898.
4 Bijlage 4, pp. 350-403, nr. 9. Zie Leuven 1998, cat. nr. 23, pp. 341-342, over de iconografie pp. 35-69, over het perspectief pp. 71-95 en over de restauratie pp. 303-317.
5 Zie Smeyers in Leuven 1998, p. 57 (noot 6).
6 Zie o.a. De Busscher 1859a, 1859b, Van Even 1867 en Pinchart 1860.
7 Asaert 1972 en Crab 1977.
8 Zie bijvoorbeeld Bruyn 1966, Campbell 1976, Jacobs 1986, pp. 1-47, Jacobs 1989, Ewing 1990, Périer-d'Ieteren 1990, Wilson 1990a en 1990b, Montias 1993, Jacobs 1994, Jacobs 1998, Martens 2005 en Martens en Peeters 2006.
9 Over Duitstalige contracten zie Huth 1981 (1923[1]), Baxandall 1980, pp. 62-63, en Weilandt 1993, pp. 311-315; over Spaanse zie Berg Sobré 1989; over Italiaanse zie Lehmkuhl-Lerner 1936, Wackernagel 1938, Chambers 1970, Baxandall 1976 (1972[1]), pp. 1-27, Glasser 1977, Baxandall 1986, pp. 9-38, Londen 1991, pp. 128-135 (hierin worden ook enkele Zuid-Nederlandse contracten behandeld), Büscher 2002 en O'Malley 2005. Over Zuid-Nederlandse contracten zie Vroom 1969, Campell 1976 en Dubbe en Vroom 1986, pp. 23-26. Zuid-Nederlandse contracten zijn belangrijk onderzoeksmateriaal in de studie naar de polychromie van gotische houtsculptuur voor Vandamme 1982, bij het onderzoek naar kopie en origineel voor Dijkstra 1990, en naar de economische aspecten van Antwerpse retabels voor Asaert 1993.
10 Albert Blankert, 'Rijksmuseum was hardleers, is nu Oostindisch doof' in *NRC Handelsblad* van 1 maart 1994. 'Rijksmuseum laat zich leiden door de kunst, niet door politieke motieven' was de reactie van Wouter Kloek in *NRC Handelsblad* van 14 maart 1994. Met het artikel 'Er was geen Noordnederlandse schilderkunst voor Noordnederland bestond; Rijksmuseum houdt fabel in ere' van Albert Blankert in *NRC Handelsblad* van 24 maart 1994 werd de discussie afgesloten. Blankert bundelde zijn twee artikelen in een bespreking van de tentoonstelling voor *The Art Bulletin.* Zie Blankert 1995 en Blankert 2004, pp. 281-286.
11 Amsterdam 1958 en Amsterdam 1986. De kritiek werd in het artikel 'De hardleersheid der (of van sommige) kunsthistorici' verwoord door de historicus P. Geyl. De repliek van K.G. Boon en R. van Lutterveld werd opnieuw gevolgd door een reactie van Geyl. Zie Geyl 1960a; Boon en Luttervelt 1960 en Geyl 1960b. Joanna Woodall besprak in 1987 de tentoonstelling *Kunst voor de beeldenstorm* voor *The Burlington Magazine* en ook zij noemt het onderscheid tussen Noord en Zuid problematisch. Woodall 1987. Het is natuurlijk terecht, maar wel opmerkelijk dat de discussie steeds opnieuw oplaait als de noordelijke gewesten worden geïsoleerd. Als de zuidelijke gewesten als culturele entiteit worden behandeld, is er blijkbaar niets aan de hand. De vele Belgische en Amerikaanse publicaties over kunstenaarscontracten en de kunstmarkt uit de Zuidelijke Nederlanden getuigen hiervan. Ongetwijfeld zijn de Vlaamse primitieven in de vijftiende eeuw, de vele centra van beeldsnijkunst en de positie van Antwerpen als metropool in de zestiende eeuw debet aan deze alles uitsluitende aandacht voor de zuidelijke gewesten.
12 Blankert 1995 en Blankert 2004, pp. 281-286.
13 Hoogewerff 1936-1947, deel 1 (1936), pp. 1-6.
14 Ook in de tentoonstelling *Vroege Hollanders. Schilderkunst van de late Middeleeuwen* in Museum Boijmans Van Beuningen te Rotterdam worden de plaatselijke schilderscholen als uitgangspunt genomen. Zie Rotterdam 2008. Over herkomstonderzoek als uitgangspunt voor het samenstellen van lokale Hollandse schilderscholen zie Helmus 2008a.
15 Wat Hoogewerff als iconoloog precies nastreefde, wordt duidelijk in de inaugurele rede die hij in 1950 uitsprak bij het aanvaarden van de leerstoel iconografie en vroeg-christelijke kunst te Utrecht. Zie Hoogewerff 1950.
16 Hoogewerff 1936-1947, deel 5 (1947), pp. 220-290.
17 Zie voor de kwetsbaarheid van het herkomstonderzoek als uitgangspunt bij de reconstructie van lokale schilderscholen Helmus 2008a.
18 Zie hoofdstuk 1, pp. 43-48.
19 Voor een overzicht van de contracten zie Bijlage 4, pp. 350-403.
20 Zie bijlage 4, pp. 350-403, nrs. 9, 29, 43, 44/47/50, 53, 54, 56 en 66.
21 Bouvy 1947.
22 Schmidt 1994.

23 Het enige Noord-Nederlandse gesneden retabel waarvan een aantal fragmenten samen met restanten van de altaarkast bewaard is gebleven, is het exemplaar uit Soest, dat waarschijnlijk rond 1500 in Utrecht is vervaardigd. Zie Broekhuijsen-Kruijer 1984. Evenmin zijn stenen retabels bekend, of kostbare exemplaren uit edelmetaal zoals goud, zilver en verguld koper of uit ivoor. Braun 1993 (1924[1]), deel 1, pp. 289-301.

24 Het stamboek Van Beveren dateert volgens Van Dalen 1927, p. 94 uit ca. 1660. De band meet 38,5 x 24,2 cm. De erin afgebeelde en ingekleurde tekening van de kapel is gegraveerd en afgebeeld in Schotel 1859, tussen p. 22 en p. 23 en in Van Gijn 1908-1912, deel 1 (1908), pp. 189-190, nr. 1251. Op het altaar stond een uit notenhout gesneden tafereel met de hemelvaart van Christus en de aanbidding van de Babylonische hoer op het beest door de koningen der aarde (Openbaring 13:11-18). Eronder bevond zich een geschilderd paneel met vier voorstellingen, dat was geplaatst op een voet met aan de uiteinden twee leeuwen. In het midden was links de openbaring van de bruid van het licht afgebeeld (Openbaring 21:1-9) en rechts die van de duisternis. Ten onrechte veronderstelt Van Dalen 1927, p. 94, dat op het paneel Maria is afgebeeld. Timmers 1947, p. 745, nr. 1722, beschrijft een miniatuur voorkomend in een twaalfde-eeuws Collectionarium te Stuttgart met de personificaties van het Licht en de Duisternis. Het Licht is een naaktfiguur met stralen om het hoofd en de Duisternis is een geklede, gehurkte figuur die het gezicht bedekt met een mantel. Volgens de Bijbel daalde de heilige stad, het nieuwe Jeruzalem, uit de hemel neer, getooid als een voor haar man versierde bruid. Links van deze scène bevond zich de kruisdraging en geheel rechts de werken van de duisternis, zoals Judas die zich verhangt, Kaïn die zijn broer Abel doodt en Saul die in zijn eigen zwaard valt. Terzijde van het altaar hing een tafereel met leden van de familie van Willem van Beveren Jacobsz (†1505) en Maria van Bakel (†1514). Volgens Van Dalen 1927, pp. 96-97 waren het altaarstuk en het paneel met de afbeeldingen van de voorouders in de zeventiende eeuw in handen van de familie Ruysch. Zelf had hij drie wachters van het gesneden tafereel in bezit.

25 Zie bijvoorbeeld hun studie naar de collectie beeldhouwkunst in het Rijksmuseum, in Amsterdam 1973.

26 Jacobs 1998, p. 1, noemt 350 bewaard gebleven gesneden altaarstukken uit de Zuidelijke Nederlanden. Het aantal dat Woods 1990, p. 76, vermeldt, is circa 300. In Duitsland zijn bijna 3000 altaarstukken volledig of in fragmenten bewaard gebleven. Meer dan tweederde dateert van na 1450. Zie Schmitt e.a. 1983 (1937[1]), deel 1, kol. 530.

27 Utrecht moet een bescheiden productiecentrum van gesneden altaarstukken hebben gekend, die ook voor de kerken in andere gewesten van de Noordelijke Nederlanden werden geproduceerd. Adriaen van Wesel vervaardigde een gesneden altaarstuk voor de Mariakerk in Utrecht en kreeg in 1484 de opdracht een altaarstuk te maken voor het hoogaltaar in de Nieuwe Kerk in Delft. Een afschrift van een contract van 19 juni 1487 verwijst naar een altaarstuk dat hij voor het klooster Sint-Agnietenberg bij Zwolle vervaardigde. Twee groepen van het grote altaarstuk van Van Wesel voor de Bossche Illustere Lieve-Vrouwe-Broederschap worden nog altijd in hun oorspronkelijke bakken door deze Broederschap bewaard. Zie Amsterdam 1980, pp. 34-44 en pp. 54-62. Zie ook bijlage 4, pp. 350-403, nr. 22. Er zijn enkele namen bekend van beeldsnijders die altaarstukken hebben vervaardigd voor de Hollandse kerken. Op het Onze-Lieve-Vrouwealtaar van de parochiekerk in Gorinchem stond een gesneden altaarstuk. Op 18 juni 1496 beloofden Jan de Sager, Jan van Santen en Arend Arendsz voor schepenen dat zij voor Pasen een Boom van Jesse zouden snijden voor onder het altaarstuk. Op het altaar van de Broederschap van de heilige Barbara in dezelfde kerk werd in 1489 een altaarstuk geplaatst dat was gesneden door Adriaan Jansz en dat de marteldood van de heilige Barbara voorstelde. Zie Van Zomeren 1755, pp. 14-15. In de Delftse Nieuwe Kerk had het hoogaltaar in de veertiende eeuw een gesneden altaarstuk. Ook de Broederschap van het Heilig Kruis had in 1411 in dezelfde kerk een gesneden altaarstuk op zijn altaar staan. Zie Van Bleyswijck 1667, pp. 197-198, 209 en 247 en Oosterbaan 1958, p. 195. In de Amsterdamse Agnietenkapel bevond zich in 1484 een gesneden altaarstuk van een onbekende beeldsnijder dat nog gepolychromeerd moest worden. Zie Six 1925, p. 31. Ook het middelste deel van het altaarstuk van het Antoniusgilde in de Leidse Pieterskerk en het Lucasaltaar in de Haarlemse Grote of Sint-Bavokerk schijnen gesneden beeldengroepen te hebben gehad. Bangs 1979, p. 138 (noot 5) en Miedema 1980b, deel 1, p. 54. Zie ook Van Mander 1604, fol. 236 en fol. 246. Zie ook bijlage 4, pp. 350-403, nr. 20. Het is zeker dat er ook beeldsnijders uit de Zuidelijke Nederlanden in de noordelijke provincies aan het werk waren. Een Brugse beeldsnijder maakte een altaarstuk voor de Sint-Bavokerk in Haarlem (1412) en de opdracht voor een gesneden altaarstuk voor het Sint-Barbaragilde in de kerk van het Zeeuwse Sint Maartensdijk (1463) ging naar een Antwerpenaar. Asaert 1972, pp. 50-51. De Brugse beeldsnijder die het

altaarstuk voor de Sint-Bavokerk in Haarlem moest snijden, reisde in verband met de opdracht naar Utrecht om daar het altaarstuk van Sint Maarten te bekijken. Zie Graaf 1876, pp. 16-17 en Allan 1874-1888, deel 2 (1883), p. 203. Zie ook bijlage 4, pp. 350-403, nrs. 13 en 14. Volgens Hoogewerff 1936-1947, deel 2 (1937), pp. 56-57, was het de beeldsnijder Michiel van Brussel en is het contract bewaard gebleven. De opdracht wordt echter alleen vermeld in de rekeningen. Er is ook een gesneden altaarstuk bekend dat op het hoogaltaar van de Friese abdij Lidlum stond. Het werd vervaardigd door de convers Laurentius. Zie Hoogewerff 1936-1947, deel 1 (1936), p. 50.

28 Zie bijlage 12.4, pp. 431-432. Dat beelden inderdaad regelmatig moesten worden afgestoft, blijkt bijvoorbeeld uit de rekeningen van de Grote of Sint-Bavokerk in Haarlem. Zie Bangs 1999, pp. 73 en 74.

29 Instituut voor Nederlandse Lexicologie, *Het woordenboek der Nederlandsche taal op cd-rom,* Den Haag/Leiden 2003: 'slecht' in de betekenis van A1. Het afstoffen van houtsnijwerk behoorde in de Grote Kerk van Alkmaar tot de vaste taken van de priester. In het aannemingscontract van 31 januari 1540 met priester Heer Cornelis Reijen staat geschreven: 'noch zal hy gehouden weezen het gesnede Werk van het Choor van agteren en van vooren schoon te houden van stof en anders'. Zie Boomkamp 1747, p. 95.

30 Guicciardini 1612 (1567[1]), p. 30 en Braun en Hogenberg 1965 (herdruk van 1572-1618), deel 3 (1581), p. 29.