

Prof. dr. Stijn P.M. Bussels

Het portret van een gebouw



Universiteit
Leiden

Bij ons leer je de wereld kennen

Het portret van een gebouw

Oratie uitgesproken door

Prof. dr. Stijn P.M. Bussels

bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar in de
Kunstgeschiedenis, in het bijzonder voor 1800
aan de Universiteit Leiden
op vrijdag 12 oktober 2018



**Universiteit
Leiden**



Afb. 1. Gerrit Adriaensz Berckheyde, *Het Stadhuis op de Dam*, 1660,
olieverf op doek, 70 x 110 cm, KMSK Antwerpen.

Mijnheer de Rector Magnificus, waarde collegae, beste studenten, geachte toehoorders,

Een gebouw is zelden alleen maar een verzameling kamers. Vele gebouwen hebben een gezicht. Ze kijken. Ze spreken zelfs. Maar gebouwen spreken nooit alleen, noch spreken ze door zichzelf. Gebouwen spreken met en door woorden en beelden. Ze nestelen zich in conversaties met die woorden en beelden. Samen voeren ze die gesprekken op voor een breed publiek. Soms is die conversatie delicaat en elegant, soms krachtig en overweldigend, soms pompeus en excessief. Die gesprekken kunnen gaan over het gebouw zelf, over de plaats waar het staat, over bouwheren en bouwmeesters, over een hogere werkelijkheid, over onze verlangens en zelfs over onze diepste angsten.

Sprekende voorbeelden hiervan vinden we rondom het Amsterdams Stadhuis. Het gebouw geldt als hét prestigeproject van het zeventiende-eeuwse Amsterdam.¹ De meest vernieuwende architect van die tijd, Jacob van Campen, stond in voor het ontwerp dat door zijn monumentaliteit en harmonische proporties het toonbeeld van het Hollands Classicisme is geworden. Antwerpenaar Artus Quellinus sculpteerde de beelden uit blank Cararramarmer. Het is nagenoeg bekend dat het Amsterdamse Stadhuis al bij aanvang werd beschouwd als veel meer dan louter een reeks ruimtes bedoeld om het reilen en zeilen van de stad te besturen. Net als zovele andere belangrijke openbare gebouwen is dit gebouw performatief. Het geeft aan de stad en haar bestuurders waardigheid en aanzien. Dat werd al duidelijk dankzij Katherine Fremantles onvolprezen monografie over het gebouw, nu al weer zestig jaar oud.

In wat volgt, zal ik niet kijken naar de impact van het gebouw zelf, maar focussen op hoe zeventiende-eeuwse kunstenaars die impact in hun werk weergaven en zelfs versterkten.² Gerrit Berckheyde is één van de bekendste schilders die het Stadhuis in beeld heeft gebracht. Van hem zijn er maar liefst 36 werken bewaard waarop het Stadhuis staat.³ Dit is één van zijn vroegste

(Afb. 1). Het is geschilderd in 1668.⁴ De 36 werken van Berckheyde vormen slechts het topje van de ijsberg. De zeventiende-eeuwse schilderijen van het Stadhuis, maar ook de tekeningen en prenten (los, of opgenomen in boeken zoals reisgidsen) zijn nauwelijks te tellen en raakten snel verspreid over heel Europa.

Het zeventiende-eeuwse enthousiasme voor de afbeeldingen van het Stadhuis staat in schril contrast tot de geringe belangstelling die ze vandaag de dag genieten. De afbeeldingen worden vaak als saai ervaren en staan niet bepaald hoog op de agenda van museumbezoekers. Meestal worden ze nog slechts beschouwd als een visueel document van hoe het gebouw en zijn omgeving er ooit hebben uitgezien. Maar, zo zou ik hier willen stellen, wanneer een afbeelding niet meer tot ons spreekt, dan - en misschien dan wel bij uitstek! - roept het een andere verwondering op dan een puur esthetische, namelijk een *historische* verwondering. Historische verwondering, zoals Johan Huizinga al stelde, komt niet zozeer voort uit herkenning, maar veeleer uit een zekere vreemdheid.⁵ Het kristalliseert zich rond vragen waarom de afbeeldingen dan ooit wel aanspraken, wat de historische kijker erin kon zien en hoe hun effect langzaam uitgedoofd raakte, weggeëbd in de sluiers van de tijd. Dit moet zeker het geval geweest zijn voor het Amsterdamse Stadhuis. Gezien zoveel afbeeldingen ervan circuleerden moeten ze wel iets te vertellen hebben gehad.

Verwondering, en dat zei Aristoteles al, mag dan wel het vertrekpunt van alle kennis zijn, daarna moet wel de poging tot begrijpen en verklaren komen. Om het zeventiende-eeuwse enthousiasme voor de afbeeldingen van het Stadhuis te begrijpen, moeten we een brug slaan naar het verleden. De kunsthistoricus vertrekt natuurlijk van een nauwgezette blik op het beeld, maar moet ook verder durven gaan en aandacht besteden aan de zeventiende-eeuwse kijker. Wat was zijn of haar kijken? Wat was de historische bepaaldheid van dit kijken en hoe werd het gevormd en gestuurd? Daarbij mogen we ons niet beperken tot de zeventiende-eeuwse kunsttheorie *stricto sensu*, maar moeten we ook kijken naar een rijke diversiteit aan teksten rondom het



Afb. 2. Jan van de Velde naar Pieter Jansz. Saenredam, 'Gezicht op de Grote Markt met het Stadhuis te Haarlem', in Samuel Ampzing, *Beschryvinge ende lof der stad Haerlem*, Haarlem, Adriaen Roman, 1628, ets, 161 x 238 mm, Rijksmuseum.

Stadhuis die veeleer tot het domein van de literatuur- of ideeengeschiedenis behoren.

Maar vooraleer we hiermee verder gaan wil ik van de gelegenheid gebruik maken om vanuit die ‘brede’ blik mijn positie binnen de kunst- en architectuurgeschiedenis nader te bepalen. Voor mij dient een goede kunst- en architectuurgeschiedenis ook altijd – of nog steeds – een cultuurgeschiedenis te zijn, *im Sinne* van de grote negentiende-eeuwse cultuurhistorici Jakob Burckhardt en Karl Lamprecht.⁶ Het gaat hierbij niet om hun concrete inzichten, maar veeleer om hun benadering van cultuurgeschiedenis als een bij uitstek interdisciplinaire activiteit. In dit perspectief zie ik kunst- en architectuurgeschiedenis opereren als een soort van schakelplatform waarop vertrekkend van de kunsten en de architectuur steeds weer wisselende allianties kunnen worden aangegaan met andere culturele fenomenen. Gebed in haar disciplinaire eigenheid vraagt het dan van de kunst- en architectuurgeschiedenis een grote bewegelijkheid om met andere disciplines te mogen en kunnen dansen. Enkel zo kunnen we de complexiteiten van kunst en architectuur begrijpen, enkel zo borrelen nieuwe vragen naar boven en enkel zo duiken ongekende problemen op.

Dit pleidooi voor complexiteit brengt mij bij een andere kwestie die ik dringend acht. In de mogelijkheden, maar ook vragen, angsten en problemen die de huidige geglobaliseerde wereld oproept zien we de laatste tijd een tendens om terug te grijpen naar een haast negentiende-eeuwse en nationaal georiënteerde kunst- en architectuurgeschiedenis. Dit teruggrijpen naar een eigen roemrijk verleden lijkt overal aanwezig te zijn, niet in het minst in Nederland met haar Gouden Eeuw. De discussie van een decennium geleden over de canon zie ik hier als een uiting van. Slechts in de marge was het een discussie over de vorming en de historische condities van de canon. Veelal ging het over een herbevestiging van de canon waarin men aan de hand van een select aantal werken het historische DNA van een natie probeerde te schetsen. Los van de ideologische en (cultuur-)politieke consequenties hiervan werd dit bovendien

ook gretig aangegrepen door *cultural marketers*. De kunst uit de Gouden Eeuw is zo een internationaal exportproduct geworden dat drijft op de clichés van Hollandse nuchterheid, alledaagsheid, vlijt en koopmansgeest en dat bovendien steeds op hetzelfde beeldarsenaal steunt. Ik vind dit een zwaktebod. Die beperking en herhaling doodt niet alleen de voor mij zo belangrijke historische verwondering. Het is bovendien weinig historisch correct. De Nederlandse kunst uit de zeventiende eeuw opereerde veel meer binnen een internationaal en intercultureel perspectief dan al te vaak en hardnekkig wordt aangenomen.

Dit geldt trouwens niet enkel voor Nederlandse kunst, maar voor kunst uit elke periode! Kunst en kunstenaars zijn altijd *on the move*, is het niet fysiek dan wel door afbeeldingen en teksten, alsook in het overnemen van vormen en inhouden, of juist de afwijzing hiervan. Mijn collega’s Kitty Zijlmans en Wilfried van Damme hebben hierin eerder al belangrijke methodologische stappen gezet met hun *World Art Studies*. Ook ikzelf heb mijn onderzoek altijd geplaatst binnen bredere en transnationale verbanden waarbij kunst en kunstenaars vanuit vaak erg verschillende contexten met elkaar in dialoog treden. Of die dialoog welwillend en bewonderend is, doet niet veel ter zake. Een gesprek blijft een gesprek.

Berckheydes portret

Laat mij nu terugkeren naar het Amsterdamse Stadhuis en de wijze waarop het gebouw in andere media – woord en beeld – gepresenteerd werd en hoe die media met elkaar in gesprek gingen. Met dat gesprek versterkten ze de impact van het gebouw. In eerder onderzoek zijn de weergaves van het Stadhuis al gelieerd aan de plattegronden, panorama’s en vogelvluchtgezichten van Amsterdam.⁷ Deze waren in de zeventiende eeuw bijzonder populair. Al even populair was de literaire tegenhanger, de stedelof.⁸ Amsterdam was dan ook wat we nu een *commercial and financial hub* zouden noemen. De Amsterdamers, met de vier burgemeesters aan kop, streefden een sterke autonomie na om deze welvaart maximaal te kunnen vrijwa-



Afb. 3. Johannes of Lucas van Doetechum naar Hans Vredeman de Vries, 'Gezicht op een stad met paleizen en kanaal in vogelvlucht-perspectief', in *Variae Architecturae formae*, Antwerpen, Theodoor Galle, 1601, ets, 154 x 211 mm, Rijksmuseum.

ren. Dit streven naar autonomie stimuleerde de rijke beeldvorming van de stad als een coherent geheel. Het Amsterdamse succes trok ook een diverse schare gelukszoekers aan.⁹ Visuele en verbale beeldvorming van de stad diende er dan ook tevens voor te zorgen dat de identiteit van de stad niet zoekraakte in de groeiende verscheidenheid en in de snelle transformaties van de stad die deze immigratie met zich meebracht.

Niet alleen de bouw van het Stadhuis diende een dergelijke middelpuntzoekende ambitie, maar zeker ook de afbeeldingen van het gebouw. Ik zou willen beginnen met het vroege werk van Berckheyde waaraan ik daarnet al kort refereerde. De schilder combineert er de levendigheid van groepjes mensen die druk in gesprek zijn en handel voeren op de Dam met de monumentaliteit van het gebouw. Naast het Stadhuis zijn er nog twee andere gebouwen die het zicht op de Dam bepalen, de Waag en de Nieuwe Kerk. De schilder plaatst de Waag in een donkere schaduw terwijl hij het Stadhuis het volle licht en een rijkgeschakeerde schaduwwerking geeft. Berckheyde speelt verder ook maximaal de lichte steen van het Stadhuis uit tegen de donkere steen van de Waag. Bovendien onttrekt de Waag de Nieuwe Kerk voor een belangrijk deel aan het zicht van de toeschouwer. Het Stadhuis daarentegen wordt slechts door een kleine fractie van de Waag bedekt. Zodoende geeft Berckheyde alle aandacht aan het Stadhuis en toont het gebouw in volle grootsheid zonder te zondigen tegen de daadwerkelijke situatie op de Dam. Berckheyde gebruikt opvallend veel plaats, één derde van het doek, om de ruimte vóór het Stadhuis in beeld te brengen. Door de Dam weer te geven als een plein dat gestaag oploopt naar het Stadhuis toe versterkt hij de uitstraling van monumentaliteit van het centrale gebouw. Het niveauverschil zorgt ervoor dat geen van de figuren op de Dam met het hoofd boven de trappen van het gebouw uitkomt. De manier waarop de kasseien op de voorgrond zijn gelegd, met name in lijnen die ook het perspectief beklemtonen, maakt dit opwaartse effect alleen maar groter.

Berckheydes keuze in het perspectief valt terug op een traditie die al te vinden is op een prent uit 1628 naar ontwerp van Pieter Saenredam van de Grote Markt van Haarlem (Afb. 2).¹⁰ In deze traditie wordt een stedelijke ruimte aan drie zijden getoond. Daarnaast is het gezichtspunt zo gekozen dat de toeschouwer door een raam vanuit een eerste verdieping lijkt te kijken. Dit staat in tegenstelling tot zestiende-eeuwse architectuurperspectieven, zoals die van Vredeman de Vries (Afb. 3), waar de blik van de toeschouwer van veel hoger vertrekt en daardoor over de gebouwen gaat tot aan de stadsmuren. Het perspectief dat Berckheyde inzet zorgt er daarentegen voor dat de toeschouwer van het schilderij maar iets hoger staat dan de personen op de Dam en zo recht op het centrale gebouw kan kijken. Door het perspectief lijkt het Stadhuis ook licht naar achteren te hellen. Het middenrisaliet en de carillon krijgen zo de uitstraling van een trots opgeheven hoofd dat daadkracht en beheersing uitstraalt. Meer zelfs, naast het lage gezichtspunt is het ook opmerkelijk dat het verdwijnpunt van het perspectief niet in het midden, maar links daarvan ligt. Door deze verschuiving weg van het midden lijkt het gebouw een welbepaalde richting uit te kijken.

Door het experiment met perspectief, licht en kleur vormt dit schilderij een belangrijke stap in de totstandkoming van een genre dat ik zou willen benoemen als het 'portret van een gebouw'.¹¹ Het genre van het 'portret van een gebouw' typeert zich doordat het één concreet gebouw zodanig in beeld brengt dat dat gebouw specifieke karaktertrekken krijgt. De inzet voor een portret van een mens of een gebouw is dan ook gelijklopend: net zoals een portrettist een persoon zo natuurgetrouw mogelijk dient weer te geven, maar bij hem of haar wel specifieke eigenschappen kan benadrukken, zo moet de schilder bij een portret van een gebouw dat gebouw zo in beeld brengen dat het goed herkenbaar is, maar kan die schilder ook specifieke karakteristieken van dat gebouw beklemtonen.¹² Zo krijgt het gebouw een gezicht.



Afb. 4. Elias Noski, *Toetssteen met Constantijn Huygens' gedicht 'Geluck aen de E.E. Heeren Regeerders van Amstelredam in haer Nieuwe Stadthuy's'*, 1660, ebbenhout, verguldsel en zwart marmer, 100 x 90 cm, Stichting Koninklijk Paleis Amsterdam.

Rixtels lofdicht

Een totaal ander medium dat het gebouw als een portret naar voren schuift is het genre van het lofdicht. Dit geldt in het bijzonder voor de lofdichten op het Amsterdamse Stadhuis. Laura Plezier, als promovenda verbonden aan mijn ERC-project 'Elevated Minds', heeft er meer dan honderd bij elkaar gebracht. Lofdichten worden door kunst- en architectuurhistorici zelden gebruikt als bronnen en door literatuurhistorici worden ze meestal afgedaan als bloedeloos en saai.¹³ Echter, het lofdicht is een uitermate geschikte plek waarin de impact en de performativiteit van een gebouw worden gethematiseerd. Het lofdicht modelleert het kijken en bereidt de eigenlijke ervaring van het object van lof voor.

Ik wil me hier concentreren op een specifiek lofdicht "Op het Stadthuys van Amsterdam, Geschildert door den vermaerden Schilder Gerrit Berckheyden van Haerlem". Het werd geschreven door Pieter Rixtel, een stadsgenoot van de schilder, en werd uitgegeven in 1669, dus slechts een jaar nadat het schilderij werd gemaakt.¹⁴ Ook dit gedicht werd door weinig architectuur-, kunst- en literatuurhistorici gelezen en zelfs dan bestempeld als 'een lang en clichématig vers'.¹⁵ Echter, Rixtels lofdicht is eigenlijk een spitsvondig spel waarin architectuur, schilderkunst en literatuur met elkaar in nauwe verbintenis staan. Zoals de titel al aangeeft is het geen gedicht over het Stadhuis, maar een gedicht over een schilderij van het Stadhuis. Bovendien, zo zullen we zien, focust de dichter niet enkel op het gebouw zelf en de picturale representatie ervan, maar betreft er ook andere lofdichten op het Stadhuis bij. Op die manier kunnen we het gedicht lezen als een complexe mediareflectie, als een *paragone* waar de verschillende media op hun effectiviteit worden getoetst. Die effectiviteit bestaat erin om het Stadhuis zo in woord en beeld weer te geven alsof het geanimeerd is. Het lofdicht en het schilderij hebben dus de kwaliteiten van een goed portret.

Meteen al in het begin van het gedicht schrijft Rixtel dat het gebouw in Berckheydes schilderij leeft. Zo heeft het schilderij de kwaliteiten van een goed portret. De dichter maakt dadelijk

bij aanvang duidelijk dat het Stadhuis tot aan de schouders geportretteerd is, precies zoals een persoon die trots het hoofd opricht. Op het schilderij heft het Stadhuis "moediger zijn Marm're Kruyn,/ Op Schouderen van Witte Arduyn". De idee van het portret van een gebouw werd dus in de zeventiende eeuw al expliciet tot uitdrukking gebracht, maar dat is nog niet alles. Rixtel speelt verderop in het gedicht met de idee van het portretteren van een gebouw, door het Stadhuis tot leven te brengen. In het lofdicht wordt het gebouw een levende entiteit die het publiek rechtstreeks toespreekt. Het sprekende Stadhuis prijst Berckheyde onder meer voor de meesterlijke manier waarop de schilder toont hoe "de Zon my 't Voorhoofd streelt".

Vervolgens zegt het Stadhuis dat het tot leven kwam dankzij Berckheyde. Het loftopos van het scheppen van leven door kunst staat in een lange traditie. Homerus preeft al het goddelijke Schild van Achilles door te beschrijven hoe de afgebeelde acties er tot leven kwamen. De kunst- en architectuurgeschiedenis in Leiden kent een rijke traditie in het onderzoek naar dit loftopos. Mijn voorganger, Caroline van Eck, heeft met haar studie van zogenaamde *living presence responses* baanbrekend en internationaal gelauwerd werk verricht. Ik heb het geluk gehad als postdoctoraal onderzoeker in haar VICI-project 'Art, Agency and Living Presence' nauw betrokken te raken bij haar onderzoek naar de idee dat een beeld leeft. In dit onderzoek speelde de belangstelling voor teksten anders dan de kunsttheorie een belangrijke rol.

Als we terugkeren naar onze specifieke casus, kunnen we stellen dat in de zeventiende eeuw een portret telkens opnieuw werd geprezen om het feit dat het de persoon levend kan houden, ook al is die persoon zelf al overleden.¹⁶ Rixtel past dit loftopos van het levende portret opvallend toe. In het portret van het Stadhuis gaat Berckheyde, aldus de dichter, namelijk een stap verder dan een portrettist van een persoon doet. Berckheydes portret van het gebouw houdt dat gebouw namelijk niet zomaar in leven, maar wekt het eerst tot leven. De schilder heeft het gebouw op zo'n ingenieuze manier in beeld gebracht dat levenloze materie beziel is geraakt.



Afb. 5. Jacob van der Ulft, *De markt op de Dam*, 1653, tekening, 276 x 472 mm, Collectie Atlas Splitgerber, Stadsarchief Amsterdam.

Niet alleen schilderkunst, ook de dichtkunst kan het Stadhuis tot leven wekken. Rixtel gaat in zijn lofdicht op het portret van Berckheyde namelijk eveneens in op het eigen medium. Hij verwijst hiervoor naar een befaamd lofdicht op het Stadhuis dat Joost van den Vondel schreef bij de inwijding van het gebouw in 1655.¹⁷ Vondels gedicht draagt het Stadhuis rond, aldus Rixtel, maar enkel tot die gebieden waar Nederlands gelezen wordt. Het portret van Berckheyde wint het van de dichtkunst aangezien het het Stadhuis opnieuw bouwt met verf en zo internationaal aanslaat. Het schilderij is zo mobieler dan het gedicht en nog veel mobieler dan het gebouw zelf. Dankzij Berckheyde kan het gebouw veel verder ‘klimmen’ dan het gebouw dat zelf kan. Met het werkwoord ‘klimmen’ gebruik ik Rixtels woordkeuze. De relatie tussen het gebouw, het portret en het lofdicht is bij Rixtel niet evident. Het is niet zo dat het portret en het lofdicht secundair zijn. Het zijn geen loutere representaties van het Stadhuis. Ze bouwen de constructie juist opnieuw; niet in steen, als wel in woorden en verf. Deze herschepping heeft het voordeel van de mobiliteit. Het Stadhuis als gebouw, portret of gedicht is dus niet onderhevig aan een strikte hiërarchie. Het Stadhuis geldt in al deze media als een *pars pro toto* van de welvaart van Amsterdam. De drie media dragen de naam en faam van de stad uit. Ze doen die naam en faam ‘klimmen’.

Zo duidt Rixtels lofdicht aan dat er in de zeventiende eeuw werd nagedacht over hoe kunst en literatuur eenzelfde boodschap kunnen uitdragen als architectuur. Het portret van een gebouw, alsook het lofdicht zijn zo ‘constructies rond de constructie’. Er is het gebouw — de constructie in de letterlijke, fysieke zin ofwel de architecturale constructie — en daar omheen is er die andere constructie ofwel de discoursen over het gebouw. Die constructie in de figuurlijke zin van het woord wordt gevormd door beelden en teksten die de zeggingskracht van het gebouw bekrachtigen. Net als het gebouw zijn ook deze afbeeldingen en teksten performatief. Ze zijn geen loutere weergaves van het gebouw, maar verspreiden en versterken de uitstraling ervan. De impact van het gebouw staat niet op zich-

zelf, maar gaat hand in hand met dit visuele en tekstuele repertoire. Aangezien de performativiteit en niet de representatie voorop staat is er van een onderschikking geen sprake.

Gods gratie

Het gebouw, het schilderij en het gedicht zijn alle drie bijzondere loftrumpetten voor de Amsterdamse faam. Ze worden naar voren geschoven als wonderen die de wonderlijke groei van de stad een concreet gezicht geven. Het gebouw overtrof volgens vele lofdichters de zeven antieke Wereldwonderen en wordt dan ook herhaaldelijk het achtste Wereldwonder genoemd. Opnieuw gaat Rixtel nog een stap verder, hij noemt Berckheydes portret van het Stadhuis zelfs het negende Wereldwonder. Zo bewerkstelligt Amsterdam dus een kettingreactie aan wonderen. Echter, schilders en dichters gaan nog één beslissende stap verder in hun beeldvorming van het Stadhuis en van het welvarende Amsterdam. Ze focussen op de kracht achter Amsterdam. De ultieme motor achter de bouw van het Stadhuis en het Amsterdamse succes is een wonder waarmee God alles te maken heeft. Het indrukwekkende Stadhuis wordt als het bewijs gezien van Gods gratie voor Amsterdam en de lofdichten en de afbeeldingen van het Stadhuis maken keer op keer deze connectie.

Eén van de bekendste dichters die deze connectie maakt is Constantijn Huygens. Hij doet dat in zijn gelukwensen aan het adres van de vier burgemeesters uit 1657. Enkele jaren later werd het lofdicht gegraveerd in zwart marmer en tot op vandaag hangt het in de Burgemeesterskamer van het Stadhuis (nu Koninklijk Paleis) (Afb. 4).¹⁸ In dit lofdicht feliciteert Huygens de burgemeesters met hun Stadhuis dat ook hij het achtste Wereldwonder noemt. Huygens verbindt dit topos aan de bouwheren. Het is de bekwaamheid van de Amsterdamse burgemeesters die ervoor gezorgd heeft dat een dergelijk ongezien wonder tot stand kon worden gebracht. Echter, van de antieke traditie van de zeven Wereldwonderen stapt Huygens meteen over naar God. Hij schrijft: “God, die U Macht en Pracht met Reden gaf te voeghen,/ God gev’ u in ’t Gebouw met Reden en



Afb. 6. Hendrick Mommers, *Stadhuis op de Dam*, 1655-1663, olieverf op doek, 84,5 x 120,7 cm, Dyrham Park, National Trust Collections.

Genoeghen/ Te thoonen wie ghij zijt”.¹⁹ Hoe overweldigend ook, een gebouw is in de ogen van de dichter uiteindelijk slechts een teken van Gods gratie. De overweldigende impact die grootse architectuur uitoefent, schakelt Huygens in om de onbevattelijke kracht van God enigszins bevattelijk te maken. Indrukwekkende gebouwen tonen waartoe de mens in staat is, maar dit enkel dankzij God.

Kunstenars drukken eveneens Gods gratie uit. Hiervoor kunnen we beginnen bij een directe voorloper van Berckheydes portret. Een cruciale invloed ging namelijk uit van een tekening die Jacob van der Ulft maakte omstreeks 1653 (Afb. 5). De gelijkenissen zijn opvallend, echter in vergelijking met Berckheydes portret zien we op de tekening prominent een hoge toren op de Nieuwe Kerk. Zo worden de plannen getoond van de zogenaamde kerkelijke fractie binnen het stadsbestuur aangevoerd door burgemeester Willem Cornelis Backer. Hij wilde de Nieuwe Kerk kronen met de hoogste toren van de Republiek om zo God welwillend te krijgen voor de handelsstad. De recente studies van Thomas von der Dunk en Gabri van Tussenbroek gaan uitgebreid in op de spanningsverhouding tussen de geplande toren en het Stadhuis.²⁰ Aangezien de fondsen beperkt waren, was het stadsbestuur verdeeld waar het geld uiteindelijk aan moest worden besteed. Uiteindelijk zullen bij de dood van Backer ook de plannen voor de toren begraven worden. Echter, de tekening is een jaar na Backers dood gemaakt en kan gezien worden als een ultieme poging om de plannen van de toren te bevorderen. Van der Ulft presenteert de toren schouder aan schouder naast het Stadhuis. De tekening geeft namelijk een zicht op de Dam met prominent het Stadhuis, dat ondanks de realiteit van het moment in afgewerkte staat werd getoond, maar daarnaast dus ook de geplande toren, eveneens in afgewerkte staat. De toren die was bedoeld om Gods welwillendheid te bevorderen komt zo in complete harmonie naast het Stadhuis te staan. Net als Berckheyde liet ook een andere Haarlemse schilder, Hendrick Mommers, zich door de tekening van Van der Ulft inspireren. Hier zien we zijn zicht op de Dam dat in Dyrham Park wordt bewaard, maar waarvan er nog drie varianten

bekend zijn (Afb. 6).²¹ De gelijkenissen met de tekening zijn opnieuw opvallend, hoewel ook Mommers hier de imaginaire toren van de Nieuwe Kerk weglaat. Het is een schilderij dat aandacht vraagt, dat de toeschouwer dwingt om langer te kijken en het niet enkel te zien als een visueel document. Mommers speelt hier immers op een heel andere manier met licht dan Van der Ulft. Met uitzondering van een streepje zon op enkele figuren op de voorgrond krijgt enkel het Stadhuis het volle licht, veel meer ook dan de Nieuwe Kerk achter de Waag. Meer zelfs, het straalt een scherp wit licht uit. Zo belicht het Stadhuis een vreemd rechthoekig vlak. Een verklaring zou erin kunnen liggen dat Mommers hier het gebruik van de witte steen voor de gevel maximaal tot uiting wil laten komen en zelfs suggereert dat er een wit stenen vloer voor het Stadhuis zou liggen. Maar er is ook nog een andere interpretatie voor het ongewoon heldere witte licht mogelijk, een interpretatie die aansluit bij Huygens' lofdicht. Mommers streeft hier geen natuurgetrouwe representatie van het licht na, als wel een bovennatuurlijk effect. We zouden dit schilderij kunnen zien als een poging om het gebouw te presenteren als een instrument van God, een medium waardoor Hij Zijn bijzondere relatie met Amsterdam kenbaar en zelfs aanwezig maakt.

Herrijzenis

Om dit verder te beargumenteren, kunnen we kijken naar de keerzijde van Gods gratie ofwel de constante angst dat God zijn toorn zou laten gelden. Dit was de ultieme drijfveer van burgemeester Backer om de hoge toren te bouwen. Het dak van de Nieuwe Kerk was voor een belangrijk deel afgebrand in 1645. Backer zag dit als teken van Gods toorn en de toren was een poging God milder te stemmen. Gods toorn speelde ook mee bij de bouw van het Stadhuis. Dit feit werd zelden bij naam genoemd, maar sluimerde onder het enthousiasme. De angst God voor het hoofd te stoten met al dat expliciete vertoon van rijkdom vormde een belangrijke drijfveer om lofdichten op het Stadhuis te schrijven en het gebouw juist aan Gods heilsplan te verbinden.



Afb. 7. Jan Beerstraten, *De puinhopen van het oude Stadhuis*, c. 1660, olieverf op doek, 110 x 145 cm, Rijksmuseum.

Dit komt het duidelijkste naar voren in de context van een andere brand, de brand van het oude Stadhuis. Het middeleeuwse gebouw brandde in 1652 tot op de grond af. Architecturaal was het niet veel zaaks, een conglomeraat van verschillende gebouwen en stijlen door de eeuwen heen, maar toch stond die brand in het collectieve geheugen gegrift. De brand werd door talrijke afbeeldingen in herinnering gehouden, zoals hier door Jan Beerstraeten (Afb. 7), alsook in vele lofdichten op het nieuwe Stadhuis. De lofdichten zetten alles op alles om de brand los te koppelen van Gods toorn. Meer zelfs, ze presenteren het nieuwe Stadhuis als bewijs dat de brand van het oude Stadhuis past in de goede voornemens van God voor Amsterdam. Hoewel de bouw van het nieuwe Stadhuis vóór de brand al in volle gang was, percipiëren de dichters de brand toch als een cruciale gebeurtenis die tot het nieuwe Stadhuis leidde.

Dat zien we duidelijk bij Rixtel. De dichter wekt, zoals we daarnet zagen, het Stadhuis tot leven. Echter, hij koppelt deze levende entiteit niet enkel aan het nieuwe Stadhuis, maar ook aan het oude Stadhuis. Het Stadhuis spreekt namelijk ook over zijn oude belichaming, het middeleeuwse gebouw. De entiteit die ons in Rixtels gedicht toespreekt is dus geen particulier gebouw, maar het Amsterdamse Stadhuis in algemene termen. Dit is vergelijkbaar met de middeleeuwse en vroegmoderne theorie van het dubbele lichaam van de vorst, die in kaart werd gebracht door Ernst Kantorowicz. In het middeleeuwse en vroegmoderne politieke denken had de vorst naast een persoonlijk, concreet en sterfelijk lichaam ook een politiek lichaam dat onsterfelijk is en samenvalt met de politieke functie die hij of zij bekleedt. Voor de Republiek en de stad Amsterdam lag dit evenwel anders. Het persoonlijke lichaam ontbrak hier immers. De vier burgemeesters van de stad kwamen hiervoor niet in aanmerking. Ze werden jaarlijks vervangen en bovendien zou dit lichaam in letterlijke zin te lijden hebben gehad aan een meervoudige persoonlijkheidsstoornis. Het idee dat het politieke lichaam hier gekoppeld wordt aan een gebouw in plaats van aan een persoon lijkt me dan ook niet ver gezocht. Zoals we zagen animeren Rixtel en andere lofdich-

ters het Stadhuis tot een 'levend' lichaam. De retoriek rond de brand van het oude Stadhuis laat ons zien hoe het gebouw zowel een sterfelijk lichaam heeft als een politiek lichaam dat bestand is tegen de dood. Net zoals de koning nooit sterft, zo zal ook het Stadhuis van Amsterdam nooit vergaan.

Ook Huygens speelt met deze gedachte. In zijn gelukwens aan de burgemeesters koppelt hij als volgt het eeuwige bestaan van het Stadhuis aan Gods heilplan:

Is 't oock soo voorgeschickt, dat deze Marmer-muren
Des Aerdrijcks uysterse niet hebben te verduren,
En, werdt het noodigh dat het Negende verschijn'
Om 't Achtste Wonderwercks nakomelingh te zijn,
God, uwer Vad'ren God, God uwer Kind'ren Vader,
God soo naeby U, zij die Kind'ren soo veel nader,
Dat haere Welvaert noch een Huijs bouw' en besitt'
Daer bij dit Nieuwe stae als 't Oude stond bij dit. (9-16)

15

Rixtel op zijn beurt legt het eeuwige bestaan van het Stadhuis verder uit door te verwijzen naar de feniks. De eerste woorden van het sprekende Stadhuis zijn: "Ik ben, uyt Voorzaets rokende Asschen,/ Gelyk een Phaenix, op-gewasschen". Rixtel vergelijkt dus het Stadhuis met de mythologische vogel die een brandstapel bouwt, zichzelf in de vlammen werpt en herboren wordt uit de eigen assen. Dit dier werd vaak gekoppeld aan Christus die zich offert voor het heil van de mens en opstaat uit de doden. De terugkerende referentie naar de brand voert het Stadhuis dus in het register van de herrijzenis van Christus. Als we nu terugkeren naar het ongewoon heldere witte licht dat het Stadhuis in het schilderij van Mommers uitstraalt, kan mijn stelling verder onderbouwd worden dat dit kan worden gezien als het kenbaar maken van Gods aanwezigheid.

Eén portret van het oude Stadhuis speelt een belangrijke rol in de gedachte van de eeuwige herrijzenis onder Gods bescherming. Het schilderij is van de hand van Pieter Saenredam die het pas jaren na de brand schilderde (Afb. 8). Mijn oud-



Afb. 8. Pieter Saenredam, *Het oude Stadhuis van Amsterdam*, 1657, olieverf op paneel, 65,5 x 84,5 cm, Rijksmuseum.

student Lorne Darnell heeft recent in kaart gebracht dat de burgemeesters het schilderij in hun kamer hingen, recht tegenover het lofdicht van Huygens, als pendant, alsof ze met elkaar in gesprek waren.²² Waar Huygens in zijn lofdicht spreekt van het achtste en negende Wereldwonder ofwel het nieuwe Stadhuis en het Stadhuis dat eens daarop zal volgen, zo portretteert Saenredam het oude Stadhuis en roept respect op voor een tijd van soberheid en rust. Verleden, heden en toekomst worden zo door het tweeluik van woord en beeld in beschouwing genomen.

Het is opnieuw Rixtel die meer duidelijkheid schept over hoe het portret van het oude Stadhuis functioneert in het hart van het nieuwe Stadhuis. De dichter prijst namelijk niet enkel Berckheydes portret van het nieuwe Stadhuis, maar ook Saenredams portret van het oude Stadhuis. Net zoals een overleden persoon levend wordt gehouden dankzij zijn of haar portret, zo is Saenredam er, aldus het sprekende Stadhuis, in geslaagd het oude Stadhuis levend te houden. Door het schilderij in de kamer van de burgemeesters te hangen, wordt de eerzaamheid van het oude Stadhuis letterlijk geïncorporeerd in zijn nieuwe lichaam. Het raakt zo het middelpunt van de macht. De oude feniks is dan wel moeten sterven om zijn herrijzenis mogelijk te maken, maar dankzij de schilderkunst blijft de oude eerzaamheid wel doorwerken. Het portret van het oude Stadhuis zorgt ervoor dat de Burgemeesterskamer “nogh glans trekt, uyt dien ouden prael”.

Over de grenzen

Tot nu toe concentreerde ik me op verbanden tussen de beeldende kunsten en lofdichten in hun beeldvorming van het Stadhuis. Maar naast een pleidooi voor een transmediale belangstelling en interdisciplinair onderzoek, wil ik vandaag ook een pleidooi houden voor een beoefening van kunst- en architectuurgeschiedenis over de landsgrenzen heen. Het genre van het portret van een gebouw is een sprekend voorbeeld van het feit dat we de Gouden Eeuw niet in isolatie kunnen behandelen. De portretten van het Stadhuis genoten internationale

belangstelling. In zijn lofdicht op Berckheydes portret geeft Rixtel al aan dat het schilderij door de hele wereld zal worden bekeken. Een dergelijk droombeeld was niet uit de lucht gegrepen. Toen bijvoorbeeld Cosimo III de' Medici in 1668 het Stadhuis bezocht, kocht hij nog diezelfde dag een portret van het gebouw van Jan van der Heyden.²³ Dat het niet om een bevestiging ging, bewijst het feit dat vier jaar later hij zijn agent in de Republiek vroeg om op bezoek te gaan bij Van der Heyden om te informeren of er nog andere schilderijen van het Stadhuis te koop waren.

Bovendien lieten beeldende kunstenaars uit heel Europa zich beïnvloeden door de portretten van het Amsterdamse Stadhuis. De doorwerking op de Italiaanse *vedute* kunstenaars is al in kaart gebracht. De vader van de *vedute* is de Amersfoortse schilder Caspar van Wittel die op het einde van de zeventiende eeuw onder de Italiaanse naam Gaspare Vanvitelli naam en faam verwierf dankzij zijn stadsvizies op Rome en Venetië.²⁴ Van Wittel was sterk beïnvloed door de portrettisten van het Stadhuis. Dat verraadt zijn gebruik van perspectief, kleur en licht. Na Van Wittel werden in de achttiende eeuw de *vedute* een befaamde Italiaanse specialisatie met Canaletto als de prominentste schilder.

Waar de beïnvloeding van Berckheyde via Van Wittel op Canaletto al in beeld is gebracht, is de internationale context in de totstandkoming van het portret van een gebouw slechts zijdelings behandeld. We kunnen echter ook hier het belang van internationale uitwisselingen moeilijk overschatten, zij het dan wel opnieuw met een belangrijke rol voor Nederlanders. In het begin van de zeventiende eeuw krijgen antieke gebouwen en ruïnes, alsook imaginaire stadsvizies of *capricci* al een hoofdrol in prenten, tekeningen en schilderijen van Nederlandse kunstenaars in Rome, zoals Pieter van Laer en Willem van Nieulandt.²⁵ Deze kunstenaars staan aan de wieg van het portret van een gebouw. Kijk maar naar dit zicht op het Pantheon uit circa 1612 met een opvallend spel met licht en donker, maar ook met een prachtige hemel met rijkgeschakeerde



Afb. 9. Willem van Nieulandt (II), *Zicht op het Pantheon in landelijke omgeving*, c. 1612, olieverf op paneel, 51,1 x 67,9 cm, Christie's London, April 2006.

wolken en opnieuw een drukke markt voor het monumentale gebouw (Afb. 9). Toch is hier vooralsnog sprake van een *capriccio*, een imaginaire situatie, want het Pantheon bevond en bevindt zich niet in een dergelijke open, landelijke omgeving.

La fabrique du regard

Niet alleen de nauwe interactie met Italië maakt duidelijk dat de totstandkoming van het genre van het portret van een gebouw in een internationale context bekeken moet worden, ook de link met Parijs is moeilijk te overschatten. Daar zijn in de zeventiende eeuw vele Nederlandse kunstenaars werkzaam die de blik op de stad voor lange tijd zullen blijven bepalen. Hun captaties van de belangrijkste gebouwen zullen decennia, zelfs eeuwen lang nagevolgd worden. Samen met Caroline van Eck en Bram Van Oostveldt werk ik voor de heropening van Musée Carnavalet in Parijs aan een tentoonstelling onder de werktitel: 'La fabrique du regard. Des artistes néerlandais à Paris au dix-septième siècle'. Kunstenaars uit de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden als Reinier Nooms, Lieven Cruyl, Jan van Huchtenburg, Peter Casteels en Adam van der Meulen zullen er aandacht krijgen.

Eén van de vroegste kunstenaars die we zullen behandelen is de Haarlemse schilder, Abraham de Verwer.²⁶ Van De Verwer zijn zeven stadszichten van het Louvre bewaard. Deze schilderijen tonen keer op keer een experiment met licht en lichtreflectie. In een reeks zichten op de Grande Galerie gezien vanop de Pont Royal, waarvan drie in het Musée Carnavalet worden bewaard (Afb. 10-12), probeert de Haarlemse schilder vast te leggen hoe de zon en de wolken het aangezicht van het gebouw op een subtiele wijze schakeren. De drie schilderijen lijken haast identiek, maar zijn dat niet: er zijn meer of minder mensen op de kades, er zijn meer of minder bootjes en de was hangt anders. Hier speelt dus de tijd en lijkt er een verloop te zijn: de rozige ochtendzon geeft het Louvre een blozende gloed, de middagzon maakt het scherp en wit en de avondzon streelt het gebouw met gouden tinten. Deze fascinatie voor hoe een gebouw verandert tijdens de dag of door het jaar heen zal blijven

bestaan. Verder in de zeventiende en in de achttiende eeuw zal de belangstelling voor de invloed van licht een cruciaal element zijn in de verdere ontwikkeling van het portret van het gebouw van onder meer de *vedute* schilders, maar deze experimenten zullen het bekendst worden dankzij de portretten van de Kathedraal van Rouen die Claude Monet schilderde op het einde van de negentiende eeuw.

De schilderijen van De Verwer scheppen ook meer inzicht in de politieke context rond het ontstaan van het portret van een gebouw. Meer bepaald maken ze duidelijk dat heersers met veel belangstelling naar elkaars gebouwen keken. De focus die De Verwer legt op de Grande Galerie was niet louter door artistieke overwegingen bepaald. Henri IV startte in 1594 het bouwproces. De Grande Galerie werd in 1610 afgewerkt, in deze periode woonde prins Frederik Hendrik van Nassau in Parijs. Twee decennia later gaf hij De Verwer de opdracht om het indrukwekkende bouwwerk te schilderen.²⁷ Frederik Hendrik had bijzondere interesse voor de Grande Galerie en de bredere urbanistische veranderingen die de eerste Bourbon-koningen aan de rechteroever van de Seine tot stand brachten. Het Plein in Den Haag dat in de jaren dertig werd geconstrueerd was een antwoord op de Parijse stadsplanning. In de zeventiende eeuw zullen de Oranjes en de Bourbons met veel aandacht naar elkaars gebouwen blijven kijken. Een tweede promovendus van mijn ERC-project 'Elevated Minds', Frederik Knegtel, heeft aandacht besteed aan de rivaliteit tussen Willem III en Lodewijk XIV en hoe die op het terrein van de architectuur en de discursieve reflecties erover werd uitgevochten.

Ook de lofdichten op gebouwen kunnen we in eenzelfde internationaal perspectief plaatsen. De senior researcher van het ERC project, Bram Van Oostveldt, keek naar hoe de machtsversterking aan de hand van gebouwen onder Lodewijk XIV in een internationaal perspectief geplaatst moet worden. Een intrigerende bron die Bram aan het licht bracht is Jean-Baptiste Monicarts *Versailles immortalisé par les merveilles parlantes des Bâtiments* uit 1720. Monicart had een turbulent leven. Zo



Afb. 10. Abraham de Verwer, *Grande Galerie en Pont Neuf*, 1637-9, 51 x 95 cm, olieverf op paneel, Musée Carnavalet.

was hij spion voor Lodewijk in de Nederlandse Republiek, belandde vervolgens in de contraspionage voor de Republiek en werd uiteindelijk in de Bastille opgesloten na een vrijdelde poging om Madame de Maintenon te ontvoeren. In de gevangenis werd hij haast gek en om zichzelf te kalmeren begint hij zijn herinneringen aan Versailles op te schrijven. Eerst op de muren en naar eigen zeggen zelfs op zijn huid. Uiteindelijk krijgt hij pen en papier en beschrijft Versailles in een lofdicht van maar liefst een duizendtal pagina's. De idee van het portret van een gebouw wordt hier tot in het meest extreme doorgevoerd. Net zoals Rixtel het Stadhuis laat spreken, laat Monicart ook Versailles spreken, maar dit op een uiterst excessieve wijze. De kolommen, de marmeren vloeren, het goudbeslag op de daken, de vloeren, de trappen, de beelden en de schilderijen, alles spreekt en kletst tot het een oorverdovende kakofonie van stemmen wordt die de lezer volledig desoriënteert en achterlaat in een staat van ontzetting, verstomming en zelfs angst. Met Monicart komen we hier aan het einde van de traditie van het lofdicht om het gebouw als een levende entiteit weer te geven om zo de ervaring van een gebouw te sturen en te modelleren.

Enkele decennia later zal de traditie om gebouwen te laten spreken om het zo te kunnen hebben over de impact van die gebouwen twee verschillende wegen opgaan, die van het sprookje en van de architectuuresthetica. In sprookjes worden vaak bezielde gebouwen opgevoerd. Een bekend voorbeeld is *La belle et la bête* (dat in tegenstelling tot wat vaak wordt gedacht niet door Charles Perrault is geschreven, maar populair werd dankzij Jeanne-Marie Leprince de Beaumonts sprookjesbundel uit 1757). Hier verdwijnt evenwel het denken over de impact van reële gebouwen. Dat wordt wel verder ontwikkeld in de opkomende architectuurtheorie, maar daar verdwijnt dan weer het sprekende gebouw volledig uit beeld. Onder meer Marc-Antoine Laugier en vooral Julien-David Leroy ontwikkelen in het midden van de achttiende eeuw hun ideeën over de impact van architectuur. Gebouwen worden er niet tot leven gewekt, maar door het beschrijven van hun ruimtelijke effecten worden ze gedacht in termen van een esthetische ervaring.

Ik zou me op het einde van deze oratie tot mijn studenten willen richten om hen aan te moedigen zich vooral te laten verwonderen door kunst en architectuur. Of die verwondering in vreemdheid of herkenning schuilt is van ondergeschikt belang, maar laat de verwondering wel het vertrekpunt blijven om kunst- en architectuurgeschiedenis te beoefenen. Ze lijkt me immers de beste garantie te zijn om de platgetreden paden van de canonvorming te verlaten, om de monodisciplinaire blik op kunst te doorbreken, om al te eenvoudige antwoorden op complexe culturele mechanismen te vermijden. Om dit duidelijk te maken begon ik mijn oratie met toe te geven dat portretten van gebouwen niet hoog op de agenda van museumbezoekers staan, maar vermeldde daar meteen bij dat dat geen reden mag zijn om deze portretten zomaar af te schrijven als visuele documenten die zich nu in een doodse stilte hullen. Wanneer je de verwondering toelaat dan – en pas dan! – hoor je hoe achter die stilte er een murmelend spreken sluimert. Het genre wekte in de eerste eeuw na zijn ontstaan de fascinatie op van de toeschouwers die in een gebouw zoveel meer wilden zien dan een verzameling kamers. In de beeldvorming rondom het Stadhuis kreeg het gebouw dan ook een ziel. Zo konden de zeventiende-eeuwse Amsterdammers en alle bezoekers van de handelsmetropool zich niet zomaar tot iets, maar tot iemand gaan richten.

Rest mij een woord van dank

Allereerst aan ons College van Bestuur voor mijn benoeming en het vertrouwen in de opleiding Kunstgeschiedenis dat daaruit blijkt. Onze opleiding Kunstgeschiedenis bloeit. Dat is niet in het minst dankzij hooggeleerde Zijlmans, Zwijnenberg en Lammes. Kitty, Rob en Sybille, het is met jullie erg prettig werken. De steun van hooggeleerde Baarsen en de stichting mr. J.W. Frederiks, alsook van de Samuel Kress foundation voor onze opleiding noem ik in dankbaarheid. Daarnaast wil ik de staf van onze opleiding danken en in het bijzonder zeergeleerde Boers. Marion, dankzij jou ben ik me steeds comfortabeler gaan voelen in de opleiding. Ook de promovendi wil ik niet onvermeld laten. Frederik, Laura, Bareez, Jacqueline, Wieneke



Afb. 11. Abraham de Verwer, *Grande Galerie en Pont Neuf*, 1637-9, 49 x 91 cm, olieverf op paneel, Musée Carnavalet.

en Musa, ik zie voor jullie een vruchtbare toekomst weggelegd. Verder zijn er de leden van LUCAS en in het bijzonder zeer-geleerde De Beer, De Jonge en Warnar en hooggeleerde Van Anrooij en Smith en natuurlijk ook de mensen achter LUCAS met vooraan hooggeleerde Visser en Jan Pronk. We gaan samen verder bouwen aan een mooie toekomst voor ons instituut. Buiten het instituut zou ik graag hooggeleerde Versluys en Ter Keurs danken voor de inspirerende samenwerking.

Dank aan hen die mij intellectueel hebben gevormd. Vooreerst was er Herman Verschelden die me de literatuur en het theater leerde kennen. Dan kwamen de begeleiders van mijn proefschrift dat ik schreef aan de Universiteit van Gent, hooggeleerde Pieters en zeergeleerde Kolk. Jürgen, veel dank voor alles wat je me bijbracht. Mieke, ik denk nog vaak aan wat je me leerde en waardeer enorm alle moeite die je deed om er vandaag bij te zijn. Dankzij jou leerde ik ook hooggeleerde Van Eck kennen. Caroline, ik kan me niet voorstellen dat ik hier vandaag zou staan zonder jou. Het begon allemaal met een borrel op een bureautje van de UvA. Daarna kwam een schitterende postdoc-periode waarvoor ik ook zeergeleerde Hermans, Schraven, Van Gastel en Van Kessel wil bedanken. Daarna kreeg ik een fantastische groep collega's in Groningen, maar bleven Caroline en ik ook plannen smeden met het ERC-project en mijn terugkomst naar Leiden tot gevolg. Plannen smeden doen we gelukkig nog steeds. Jouw briljante visie op kunstgeschiedenis, maar ook jouw vriendschap maken het bij wijlen barre klimaat van de academia warm.

Tot besluit, mijn vrienden en familie. Dank Marc, Patricia, Valerie, Joke, Jan, Gudrun, Giannina, Philippe, Johan, Riet, Ward, Anke, Francis, Joceline, Els, Maarten, Sam, Evy en Bart. In het bijzonder wil ik graag mijn ouders en zus danken, simpelweg voor het feit dat ik dankzij hen vandaag voor u kan staan. Ik kom uit een warm nest. De constante steun was onontbeerlijk, van mijn povere resultaten in het middelbaar tot de aankoop van mijn toga. Mijn laatste woorden zijn voor zeergeleerde Van Oostveldt, alsook voor de piepjonge Van Oostveldt-Bussels.

Karelkje, ik ben er zo van aan het genieten jou dicht bij ons te hebben. Blijf lachen met die blauwe, fonkelende ogen. Bram, dank om er altijd te zijn. Zonder jou is er voor mij geen wetenschap. Zonder jou zouden er vele zinnen van deze oratie ontbreken. Zonder jou schiet er sowieso weinig voor mij over.

Ik heb gezegd.



Afb. 12. Abraham de Verwer, *Grande Galerie en Pont Neuf*, 1637-9, 53,5 x 88 cm, olieverf op paneel, Musée Carnavalet.

Noten

- 1 Katharine Fremantle, *The Baroque Town Hall of Amsterdam*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1959 is nog steeds een standaardwerk over dit gebouw. Meer recente publicaties zijn Jacobine Huisken, *The Royal Palace on the Dam in a Historical View*, Zutphen, De Walburg Pers, 1989; Jacobine Huisken, Koen Ottenheym en Gary Schwartz (eds.), *Jacob van Campen. Het klassieke ideaal in de Gouden Eeuw*, Amsterdam, Architectura & Natura Pers, 1995; M.G. Emeis, *Het Paleis op de Dam. De geschiedenis van het gebouw en zijn gebruikers*, Amsterdam en Brussel, Elsevier, 1981; Harry Kraaij, *Het Koninklijk Paleis te Amsterdam. Een beknopte geschiedenis van het gebouw en zijn gebruikers*, Amsterdam, Stichting Koninklijk Paleis te Amsterdam, 1997; Geert Mak, *Het stadspaleis. De geschiedenis van het Paleis op de Dam*, Amsterdam, Atlas, 1997; Pieter Vlaardingerbroek, *Het paleis van de Republiek. Geschiedenis van het stadhuis van Amsterdam*, Zwolle, Waanders, 2011.
- 2 Fleurbaay en Goossens bespraken al eerder de afbeeldingen van het Stadhuis: Ellen Fleurbaay, *The Building of Amsterdam Town Hall, now the Royal Palace Amsterdam. The Eighth Wonder of the World*, Amsterdam, Stichting Koninklijk Paleis, 1982 en Eymert-Jan Goossens (ed.), *Het Paleis in de schilderkunst van de Gouden Eeuw*, Zwolle, Waanders, 1997.
- 3 Jeroen Giltaij en Guido Jansen, *Perspectiven. Saenredam en de architectuurschilders van de 17^e eeuw*, Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, 1991, cat. nr. 61, 287-289 en A. van Suchtelen en A.K. Wheelock jr. (eds.), *Hollandse stadsgezichten uit de Gouden Eeuw*, Den Haag, 2008, 82-85.
- 4 Leonore Stapel, *Perspectieven van de stad. Over bronnen, populariteit en functie van het zeventiende-eeuwse stadsgezicht*, Hilversum, Uitgeverij Verloren, 2000, 58-59.
- 5 Johan Huizinga, 'De taak der cultuurgeschiedenis', in *Verzamelde Werken*, Haarlem, Tjeenk Willink & Zoon, 1950, vol. 7, 35-94. Cf. Frank Ankersmit, *De sublieme historische ervaring*, Groningen, Historische Uitgeverij, 2007 en Jürgen Pieters, *Hetzij bij voorziening hetzij bij geheugenis. Hofwijck in de postume herinnering van Constantijn Huygens*, Groningen, Historische Uitgeverij, 2007.
- 6 Een goede introductie bieden Lionel Gossman, 'Jacob Burckhardt as Art Historian', *The Oxford Art Journal*, 11, 1988, 25-32 en Kathryn Brush, 'The Cultural Historian Karl Lamprecht: Practitioner and Progenitor of Art History', *Central European History*, 26/2, 1993, 139-164.
- 7 B. Bakker en E. Schmitz (eds.), *Het aanzien van Amsterdam. Panorama's, plattegronden en profielen uit de Gouden Eeuw*, Bussum, Toth, 2007. Cfr. Rolf Fritz, *Das Stadt- und Strassenbild in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlijn, Inaug. Diss., 1932; Maria Elisabeth Houtzager (ed.), *Nederlandse architectuurschilders, 1600-1900*, Utrecht, Catalogus Centraal Museum, 1953; Christopher Brown, *Dutch Townscape Painting*, Londen, National Gallery London, 1972; Giuliano Briganti, *The View Painters of Europe*, Londen, Phaidon, 1970; Carry van Lakerveld (ed.), *The Dutch Cityscape in the 17th Century and its Sources*, Bentveld-Aerdenhout, Landshoff, 1977; Giltaij en Jansen; Stapel; Van Suchtelen en Wheelock jr.
- 8 Eddy Verbaan, *De woonplaats van de faam. Grondslagen van de stadsbeschrijving in de zeventiende-eeuwse Republiek*, Hilversum, Verloren, 2011.
- 9 Erika Kuijpers, *Migrantenstad. Immigratie en sociale verhoudingen in 17^e-eeuws Amsterdam*, Hilversum, Verloren, 2005.
- 10 Stapel, 24.
- 11 Zoals Boudewijn Bakker al duidelijk maakte, werd het genre van het stadszicht al in de zeventiende eeuw benoemd met de term 'conterfeitsel', wat dicht bij ons begrip van portret ligt. "'Conterfeitsels" en "perspectieven". Het stadsgezicht in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw', in Van Suchtelen en Wheelock, 34-59, zeker 34.
- 12 Voor een algemene bespreking van het portret, zie Richard Brilliant, *Portraiture*, Londen, Reaktion Books, 2013. Voor een bespreking van het portret in de Gouden Eeuw, zie

- Mariët Westermann, *The Art of the Dutch Republic, 1585-1717*, Londen, Weidenfeld & Nicolson, 1996, 131-156 en Joanna Woodall, 'Sovereign bodies: the reality of status in seventeenth-century Dutch portraiture', in Joanna Woodall (ed.), *Portraiture: Facing the subject*, Manchester, Manchester University, 1997, 75-100.
- 13 Een belangrijke uitzondering vormt Gregor J. M. Weber, *Der Loptopos des "lebenden" Bildes: Jan Vos und sein "Zeeger der Schilderkunst" van 1654*, Hildesheim, Olms, 1991.
- 14 Pieter Rixtel, 'Op het Stadhuis van Amsterdam, Geschildert door den vermaerden Schilder Gerrit Berckheyden van Haerlem', in zijn *Mengel-rymen*, Amsterdam, 1717 (Haarlem, 1669), 36-40. Digitale versie op Google Books: <https://books.google.com/books?id=rxJeAAAACAAJ> (geconsulteerd op 19 september 2018). Zie Van Suchtelen en Wheelock, cat. nr. 9 voor de discussie over de vraag of het ook daadwerkelijk dit schilderij is dat Rixtel bezingt.
- 15 Giltaij en Jansen, 287. Enkel in de context van Saenredam wordt enige aandacht aan het gedicht besteed. Gary Schwartz en Marten Jan Bok, *Pieter Saenredam: The Painter and His Time*, Londen, Thames en Hudson, 1990, 242.
- 16 Naast Westermann en Woodall, zie ook de tentoonstellingscatalogus: Quentin Buvelot, et al., *Dutch Portraits: The Age of Rembrandt and Frans Hals*, Den Haag, Mauritshuis, 2007.
- 17 Cf. Marijke Spies et al., *Vondels Inwydinge van 't stadhuis t'Amsterdam*, Muiderberg, Coutinho, 1982.
- 18 Zie hiervoor Stijn Bussels, Laura Plezier en Marc Van Vaeck, 'Amsterdam sierlijk verbonden met God. Het lofdicht op het Amsterdamse Stadhuis van Constantijn Huygens', *Spiegel der Letteren*, 59/2-3, 2017, 261-290.
- 19 Het gedicht wordt hier weergegeven naar Worps uitgave van het handschrift (Worp 1892-1899, VI, 108). Deze versie sluit - op spellingsvarianten en verschillen in interpunctie na - aan bij de weergave van het gedicht in de eerste druk van Huygens' *Koren-bloemen* uit 1658 (Huygens 1658, boek XII, 820). In deze eerste uitgave van de *Koren-bloemen* staat in de titel 'Raedhuys', niet 'Stadhuijs'.
- In de diverse beschrijvingen van de stad Amsterdam en meer in het bijzonder van het Stadhuis wordt het gedicht van Huygens vaak in extenso weergegeven, vergelijk bijvoorbeeld Fokkens 1662, 126-127.
- 20 Thomas von der Dunk, *Toren versus traditie. De worsteling van classicistische architecten met een middeleeuws fenomeen*, Leiden, Primavera Pers, 2015 en Gabri van Tussenbroek, *De toren van de Gouden Eeuw. Een Hollandse strijd tussen gulden en God*, Amsterdam, Prometheus, 2017.
- 21 Eén ervan werd in 1995 aangeboden bij Veiling Philips, Son & Neal, een tweede in 1999 bij Christie's Amsterdam en een derde in 2005 bij Finarte-Semenzato Milaan. Zie hiervoor: [https://rkd.nl/nl/explore/images#filters\[kunstenaar\]=Mommers%2C+Hendrick](https://rkd.nl/nl/explore/images#filters[kunstenaar]=Mommers%2C+Hendrick) (geconsulteerd op 19 september 2018).
- 22 Lorne Darnell, 'A Voice from the Past: Pieter Saenredam's *The Old Town Hall of Amsterdam*, Historical Continuity, and the Moral Sublime', *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 8/2, 2016, <http://www.jhna.org/index.php/vol-8-2-2016/341-darnell-lorne> (geconsulteerd op 19 september 2018).
- 23 Voor verdere discussie en een uitgebreide bibliografie, zie Peter C. Sutton (ed.), *Jan van der Heyden (1637-1712)*, Catalogus van tentoonstelling georganiseerd door het Bruce Museum, Greenwich, Connecticut en het Rijksmuseum Amsterdam, New Haven en Londen, Yale University Press, 2006, cat. nr. 9, 122-5.
- 24 Fabio Benzi, *Gaspere Vanvitelli e le origini del vedutismo*, Rome, Vivani Arte, 2002, 33 en Laura Laureati, *Vanvitelli. Gaspar Van Wittel*, Londen, Robilant en Voena, 2008, 10.
- 25 Met dank aan Eric Jan Sluijter om mij bij een eerdere lezing op deze beïnvloeding te wijzen.
- 26 Georges Pascal, 'Les premiers peintres du paysages Parisien, Abraham de Verwer', in *Gazette des Beaux-Arts* 68/2, 1926, 288-292; Madeline Charageat, 'Une vue du Louvre et de l'Hotel de Nevers par Abraham de Verwer', in *Bulletin du Musée Carnavalet* 2, 1949, 3-6; J. Giltaij en J. Kelch, *Lof der zeevaart. De Hollandse zeeschilders van de 17e eeuw*,

Rotterdam en Berlijn, Museum Boijmans van Beuningen, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie im Bodemuseum, 1996, 133-136; Alsteens, Buijs & Mathot (eds.), *Paysages de France*, Parijs, 2008, 247-256.

- 27 Uit een ordonnantie van 1639 blijkt dat de schilder 400 Carolusgulden ontving van Frederik Hendrik voor twee schilderijen van het gebouw. A. van Suchtelen en A.K. Wheelock jr. (eds.), *Hollandse stadsgezichten uit de Gouden Eeuw*, Den Haag, 2008, Cat. No. 127.

PROF. DR. STIJN P.M. BUSSELS (TIELT, 1978)



- 2000 Licentiaat in de kunstgeschiedenis (Universiteit Gent)
- 2001-2005 Aspirant Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek - Vlaanderen
- 2005 Promotie in de kunstgeschiedenis (Universiteit Gent)
- 2005-2008 Postdoctoraal onderzoeker VICI-project 'Art, Agency & Living Presence' van Caroline van Eck (Universiteit Leiden)
- 2008-2013 Universitair Docent Kunsten, Cultuur & Media (Rijksuniversiteit Groningen)
- 2013-2018 Principal Investigator van de ERC starting grant 'Elevated Minds. The Sublime in the Public Arts in Seventeenth-Century Paris and Amsterdam' (Universiteit Leiden)

Een gebouw is zelden alleen maar een verzameling kamers. Vele gebouwen hebben een gezicht. Ze kijken. Ze spreken zelfs. Maar gebouwen spreken nooit alleen, noch spreken ze door zichzelf. Gebouwen spreken met en door woorden en beelden. Ze nestelen zich in conversaties met die woorden en beelden. Samen voeren ze die gesprekken op voor een breed publiek. Soms is die conversatie delicaat en elegant, soms krachtig en overweldigend, soms pompeus en excessief. Die gesprekken kunnen gaan over het gebouw zelf, over de plaats waar het staat, over bouwheren en bouwmeesters, over een hogere werkelijkheid, over onze verlangens en zelfs over onze diepste angsten. Sprekende voorbeelden hiervan vinden we in de zeventiende eeuw rondom het Amsterdams Stadhuis.



Universiteit
Leiden