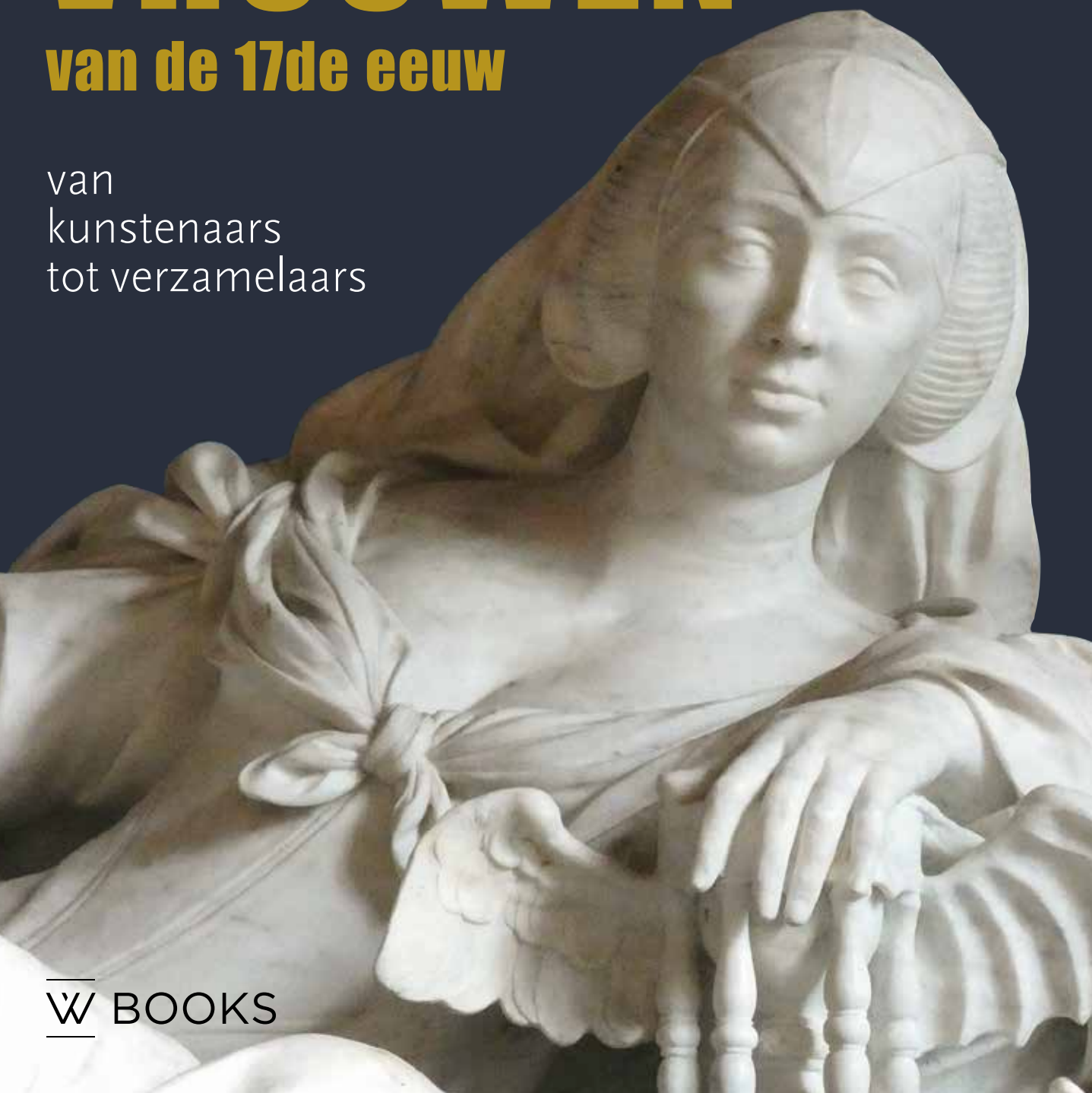


GOUDEN VROUWEN

van de 17de eeuw

van
kunstenaars
tot verzamelaars



W BOOKS



INHOUD

Inleiding – JUDITH NOORMAN	4
Clara Abba – PHILIPPINE VIELEERS	12
Catharina Backer – NINA REID	16
Agneta Block – BEAU DE VOS	21
Gesina ter Borch – AMBER ENGELS	26
Adriana van Bredenhoff – JOSEPHINE VAN DELFT	32
Petronella de la Court – STEFANIA BRANCHETTI	36
Agneta Deutz – EMMA VAN BENTHEM	40
Petronella Dunois – ROSANNA BERVOETS	44
Anna van Ewsum – IRIS JOCKER	48
Johanna Helena Herolt – MAAIKE ABMA	52
Adriana van Heusden – SARA KERS	56
Catharina Hooghsaet – HANNAH DEELSTRA	59
Barber Jacobs – DAVID DORR	62
Johanna Koerten – LISETTE SLIKKER	65
Judith Leyster – MACHTELD BLOKHUIS	69
Maria Sibylla Merian – LARISSA VAN WIJLICK	73
Baertje Martens – MARINKA BURMAN	80
Petronella Oortman – THAMAR KARST	84
Maria van Oosterwijck – MAURA WESSELING	88
Louise Hollandine van de Palts – SARA DUISTERS	92
Magdalena van de Passe – BRITT VAN LOCHEM	96
Anna Roemers Visscher – ANNEGREET KALTEREN	100
Maria Tesselschade Roemers Visscher – TESSEL BEZE	106
Geertruydt Roghman – PIEN VAN RAALTE	110
Rachel Ruysch – LOT BAUMANN	114
Maria Schalcken – LIEN VANDENBERGHE	118
Anna Maria van Schurman – MARYSE DEKKER	121
Amalia van Solms – SARA WIEMAN	125
Hendrickje Stoffels – BLOEME WESTERHUIS	129
Elizabeth Stuart – LATEESHA VERWEY	133
Mary Stuart II – ALEXANDRA VAN HOECK	140
Maria van Thilt – RENATE SMIT	143
Maria Thins – MEREL RAATS	146
Anna Wijmer – CORNÉ BORST	150
Noten	155
Index	156
Fotocredits	159

INLEIDING

‘Cherchez la femme, pardieu! Cherchez la femme!’

Toen de Franse schrijver Alexandre Dumas in 1750-1751 zijn roman *Les Mohicans de Paris* publiceerde, werden de geveugelde woorden ‘Cherchez la femme!’ geboren.¹ In de roman is het zinnetje een aansporing om een misdrijf op te lossen; de gedachte is dat achter veel strafzaken een vrouw schuilgaat. ‘Zoek de vrouw’ is inmiddels een cliché in detectives, zowel in boeken als tv-series, maar in de wetenschap is het advies nog lang niet overal gemeengoed. Net als bij detectivewerk staat ook in de wetenschap het oplossen van vraagstukken centraal, waarbij het cruciaal is om te weten wie er achter bepaalde handelingen of gebeurtenissen zat. Historisch onderzoek begint van oudsher vaak bij de man, en nog steeds wordt er regelmatig alleen in tweede instantie naar de vrouw gekeken. In sommige gevallen is het juist beter gebleken om bij de vrouw te beginnen, zeker als nieuwe kennis en inzichten het doel van zulk onderzoek zijn. Dit boek begon daarom met de opdracht: *Cherchez la femme!*

Vrouwen in de geschiedenis behoeven nog altijd extra aandacht, zo blijkt uit recente cijfers uit de museumwereld. Nog geen 13 procent van de kunst in Nederlandse museumzalen is gemaakt door een vrouwelijke kunstenaar.² In de musea met zeventiende-eeuwse kunst, waarover dit boek gaat, is de situatie nog schrijnender. De beeldende kunst had een belangrijke plaats in de zogenoemde Gouden Eeuw (over dat begrip hieronder meer), maar welke rol vrouwen daarin speelden, is nog nauwelijks onderzocht. Waar komt die genderongelijkheid vandaan? Waren er dan geen (goede) vrouwelijke kunstenaars? Was de kunstmarkt bij uitstek een mannenzaak? Droegen vrouwen helemaal niet bij aan de kunstconsumptie, bijvoorbeeld als verzamelaarster, liefhebber of mecenas? In dit boek worden deze vragen beantwoord met betrekking op de Gouden Eeuw, vandaar de titel van dit boek: Gouden Vrouwen.

Wij brachten de verhalen van 34 kunstvrouwen samen om te laten zien welke rollen zij destijds vervulden. Op deze manier zetten we een stap richting het dichten van de *gender gap* in onze kennis, de Nederlandse geschiedenis en museumzalen. En brengen we de verhalen van 34 opmerkelijke kunstvrouwen voor het voetlicht.

We schrijven een boek

Het boek dat voor u ligt, is het resultaat van het keuzevak ‘We schrijven een boek’, onderdeel van de bachelor Kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Het doel van dit vak was tweeledig. Inhoudelijk leerden studenten over de rol van zeventiende-eeuwse vrouwen in de Nederlandse (kunst)geschiedenis. Vaktechnisch leerden de studenten hoe je een boek schrijft én redigeert. Met zulk beroepsopleiding worden studenten voorbereid op een carrière als (kunst)historicus. Ervaring met publiceren is immers onontbeerlijk, of studenten nu conservator, galeriehouder, of academicus worden. Het doel van het vak was dus om een boek te schrijven, maar of we het boek ook zouden publiceren was natuurlijk afhankelijk van de kwaliteit van ons gezamenlijke werk. Die kwaliteit was er, zo bleek aan het einde van de onderwijsperiode, met als resultaat een heus boek.

Het vak vond plaats in september en oktober van 2019. Om een boek in twee maanden te schrijven en te redigeren, vereist planning en organisatie. Aan het begin van het vak koos iedere student een kunstvrouw uit een reeds voorbereide lijst. Deze werkwijze is schatplichtig aan het Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland, geïnitieerd en geleid door Els Kloek, de doyenne in het onderzoek naar vroegmoderne vrouwen. In dit lexicon zijn de opmerkelijkste vrouwen in de Nederlandse geschiedenis opgenomen. Onze namenlijst is beknopter en gericht op vrouwen die een rol hebben gespeeld op de zeventiende-eeuwse

kunstmarkt. Hieronder zijn bekende namen zoals die van de schilder Judith Leyster en 'first lady' Amalia van Solms, maar ook Maria van Thilt en Adriana van Heusden wier namen zelfs onder specialisten geen gemeengoed zijn.

'Het boek is het resultaat van de gezamenlijke inspanning van alle 35 auteurs. Samen schreven we het boek en namen we alle beslissingen.'

Toen de onderwerpen eenmaal verdeeld waren, hebben de studenten zich op bewonderenswaardige wijze ingezet voor 'hun' vrouw én voor het boek als geheel. Behalve het algemene onderwerp en de lijst met kunstvrouwen, waren de studenten bij alle stappen van het proces betrokken. Zo stelden we samen uitgebreide auteursinstructies op, bepaalden we de gewenste lengte van de individuele teksten en kozen we een boektitel. Hierin zijn we bijgestaan door drie gastsprekers: uitgever Johan de Bruijn van WBooks, verhalenverteller Koos de Wilt, en Maarten Hell, hoofdredacteur bij het *Vrouwenlexicon*. Zij deelden hun ervaringen uit het werkveld. De studenten hebben zich gaandeweg ontwikkeld, elkaar geholpen, hun mening gedeeld, en zich ingezet voor het boek. Het boek is het resultaat van de gezamenlijke inspanning van alle 35 auteurs. Samen schreven we het boek en namen we alle beslissingen.

Om deze kunstvrouwen onder de aandacht te brengen is dit boek bedoeld en dus ook geschreven voor een breed publiek. Natuurlijk moet de informatie inhoudelijk kloppen en gebaseerd zijn op de meest recente stand van wetenschap, maar het moet ook goed leesbaar zijn. Bij het schrijven was jargon uit den boze; iedereen moet deze kunstvrouwen kunnen leren kennen. Aan het einde van ieder lemma volgt een beknopte selectie van de geraadpleegde literatuur die ook dient ter inspiratie om verder te lezen over de fascinerende vrouwen in dit boek. De literatuurlijst achterin het boek bevat de belangrijkste literatuur over kunstige vrouwen in de zeventiende-eeuwse Republiek.

De vrouw in haar tijd

De zeventiende en de vroege achttiende eeuw zijn bijzondere hoofdstukken in de Nederlandse geschiedenis. De kunstmarkt in deze periode was uniek, mede dankzij de religieuze en politieke omstandigheden. Zo werden katholieke inwoners van de zeven provinciën gedwongen om hun geloof in privé sfeer te belijden, na de opkomst van het Protestantisme en de Unie van Utrecht in 1579. Nadat zeven Nederlandse provincies zich hadden bevrijd van het Spaanse koninkrijk werd er een Republiek gevormd van zeven autonome staten die vertegenwoordigers naar de Staten-Generaal in Den Haag stuurden. Waar andere landen in Europa monarchieën waren, met koningen of keizers aan het hoofd, waren de Statenvergaderingen van die zeven provincies de baas in de Republiek, en diende een stadhouder de Republiek als kapitein- en admiraal-generaal. De stadhouder voerde weliswaar bevel over het leger en de vloot, maar zijn hof in Den Haag en politieke invloed waren relatief beperkt. Net als de katholieke kerk waren de stadhouder en zijn hof dus niet de grootste spelers op de Noord-Nederlandse kunstmarkt. Waar het hof en de kerk elders in Europa dominant waren op de kunstmarkt, speelden in de Republiek 'gewone', maar doorgaans zeer vermogende burgers de hoofdrol. Mede dankzij immigratie en stijgende welvaart hadden steeds meer mensen extra inkomen om aan luxeproducten te besteden. De kunstmarkt was op hen ingericht, zodat ze hun woonhuizen met kunst konden aankleden.

Dat de meeste kunst voor de huizen van de stedelijke burgers bedoeld was, is belangrijk voor de vrouwen in dit boek. In haar boek over de rol van de vrouw in de Nederlandse geschiedenis, kenmerkte Els Kloek de zeventiende-eeuwse vrouw als de huisbestierster. Vrouwen waren destijds namelijk verantwoordelijk voor het huishouden. Mannen moesten vaak buitenshuis het geld binnenbrengen. Die rolverdeling blijkt inderdaad uit allerhande bronnen, waaronder een gedicht van Hieronymus Sweerts. Het satirische gedicht gaat over de 'vermakelijk-

REGERENDE REGENTESSEN



Clara Abba

(Amsterdam 1631 – Amsterdam 1671)

In een tijd waarin arme en behoeftige mensen waren aangewezen op liefdadigheid, was een vrouw als Clara Abba, die regentes was van het Leprozenhuis in Amsterdam, onmisbaar. Samen met haar twee collega-regentessen was zij verantwoordelijk voor wat er zich afspeelde binnen de muren van deze instelling van liefdadigheid. Omstreeks 1668 lieten de regentessen zich in functie door de schilder Ferdinand Bol portretteren.

Alle regentessen op Bols portret zijn rijk gekleed in dure zwarte stoffen met wit kanten kragen, gouden ringen, halssnoeren en armbanden van parels en broches met edelstenen. Elizabeth van Duynen, de vrouw rechts, draagt een witte zijden rok, die zelfs met gouddraad lijkt te zijn bewerkt. De regentessen konden veel geld besteden aan een groot portret als dit en aan hun rijke kledij dankzij de grote economische voorspoed die Amsterdam in de zeventiende eeuw genoot. Het bevolkingsaantal nam toe, de stad werd uitgebreid en sommige kooplieden en hun families wisten een enorme rijkdom te verwerven. De welvaart van Amsterdam trok ook grote groepen armen aan die op zoek waren naar een beter leven. Lang niet iedereen kon echter op eigen kracht

overleven in de grote stad. Liefdadigheidsinstellingen zoals het stedelijk Burgerweeshuis (nu het Amsterdam Museum) of het Oudemannen- en Vrouwenhuis van de kerkelijke diaconie (tegenwoordig Hermitage aan de Amstel) waren dan ook beslist noodzakelijk.

Het Leprozenhuis, dat in 1490 was ingericht als opvang van lijdende aan lepra en andere besmettelijke ziekten, lag aanvankelijk buiten de stadsmuren, aan de dijk voorbij de Sint Anthonispoort (tegenwoordig de Waag). Na uitbreiding van de stad kwam het aan de tegenwoordige Jodenbreestraat te liggen, vlakbij het huidige Waterlooplein. Omdat er in de zeventiende eeuw aanzienlijk minder gevallen van lepra waren dan voorheen, werd het huis voornamelijk



1 Wapenschild van Clara Abba, detail van de schoorsteenschouw uit het Leprozenhuis in Amsterdam, Amsterdam, Rijksmuseum.

bewoond door proveniers (mensen die hun zorg zelf hadden ingekocht) en enkele 'onnozelen' en 'krankzinnigen'.

'We kunnen dus wel constateren dat zowel Clara Abba als haar man en vader maatschappelijk betrokken waren.'

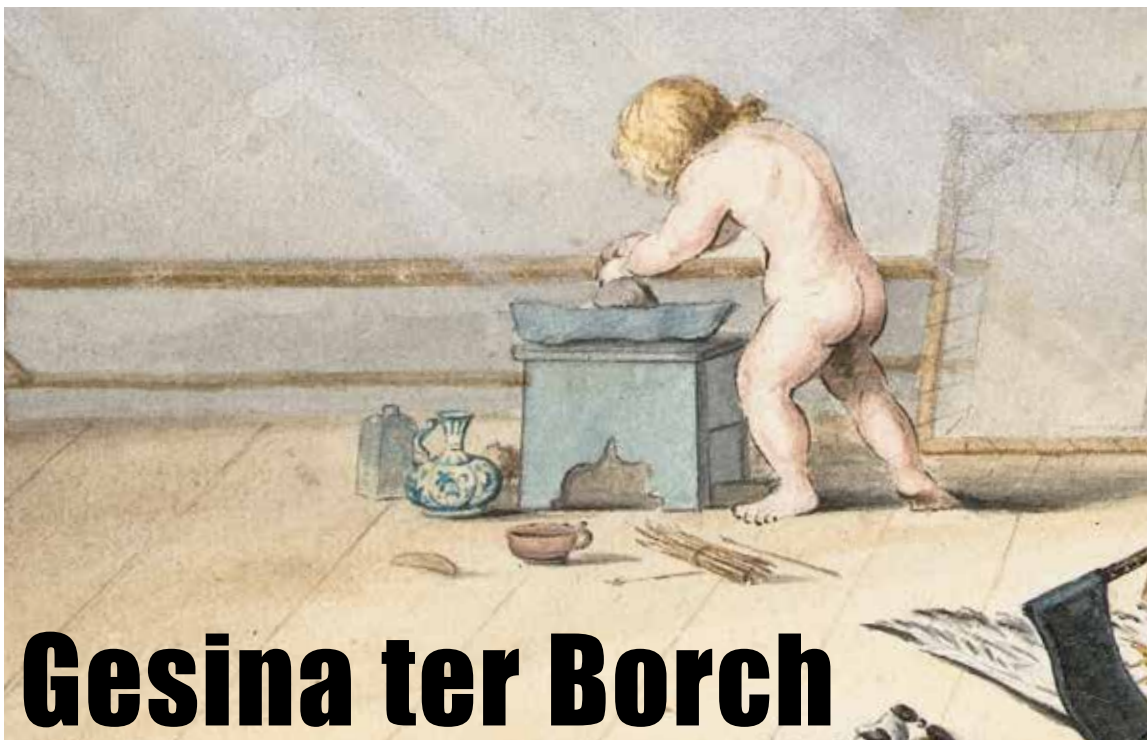
Abba kwam uit een welvarende familie. Haar vader Cornelis Dircksz Abba was een vermogend brouwer, kapitein van een stedelijke schutterscompagnie en regent van het plaatselijke Rasp- en Tuchthuis. Hij en andere mannelijke familieleden vervulden daarnaast belangrijke bestuurlijke taken op het stadhuis. Met hen moesten de regentessen samenwerken bij de opvang van armen, ouderen en zieken. Clara Abba's echtgenoot Jan Lensen was regent van het Amsterdamse Burgerweeshuis. We kunnen dus wel constateren dat zowel Clara Abba als haar man en vader maatschappelijk betrokken waren. De regenten en regentessen van de Amsterdamse liefdadigheidsinstellingen werden benoemd door de vier burgemeesters van de stad. Van regenten werd verwacht dat ze financieel onafhankelijk en wijs waren. Omdat de liefdadigheidsinstellingen grotendeels afhankelijk waren van particuliere giften en nalatenschappen, maar ook van verhuur en verkoop, was het van belang dat regenten en regentessen goede

contacten onderhielden met de bovenlaag van de bevolking en de kerk en goed met geld konden omgaan.

Het portretten van de colleges die de liefdadigheidsinstellingen bestuurden, was niet ongebruikelijk. In Amsterdam zijn meer dan zeventig van dit soort regentenstukken uit de zeventiende en achttiende eeuw bewaard gebleven. De meeste regenten lieten zich maar één keer in functie uitbeelden, dus soms kon het lang duren voordat een groep regenten vond dat het weer tijd werd voor een groepsportret. Dit hing ook af van de beschikbare wandruimte in de regentenkamer voor zo'n portret, dat meestal behoorlijk groot was.

Het portret dat Ferdinand Bol in 1668 schilderde van de drie regentessen van het Leprozenhuis in Amsterdam, was bedoeld om te hangen boven de monumentale haard in de regentenkamer. Het Leprozenhuis is aan het eind van de negentiende eeuw afgebroken, maar de schouw en het portret zijn samen bewaard gebleven en bevinden zich nu in het Rijksmuseum. Op het schilderij zijn naar alle waarschijnlijkheid Clara Abba, Elizabeth van Duynen en Agatha Munter afgebeeld (fig. 2), vermoedelijk in dezelfde volgorde, van links naar rechts, als de familiewapens die onder het schilderij op de schouw zijn aangebracht (fig. 1). Bij een recente restauratie is vastgesteld dat het hoofd

EEN PAPIEREN MUSEUM



Gesina ter Borch

(Deventer 1631 – Zwolle 1690)

Gesina ter Borch groeide op in een kunstenaarsgezin waar ze haar artistieke talent volop kon ontwikkelen. Ze werd meester in het schilderen van helder gekleurde en gedetailleerde waterverftekeningen met veelal alledaagse onderwerpen. Haar originele oeuvre weerspiegelt bovendien de mode, smaak en gewoontes van de goeude burgerij in een zeventiende-eeuwse provinciestad.

Ondanks de sociale restricties voor vrouwen in de zeventiende eeuw heeft Gesina ter Borch zich ontplooid tot een veelzijdig kunstenaar. Ze blonk uit in tekenen en kalligraferen, maar was geen beroepskunstenaar. Vrouwelijke schilders zoals *Judith Leyster* en *Maria van Oosterwijck* die van hun kunstenaarschap hun beroep hadden gemaakt, waren een uitzondering. Ter Borch werkte in huiselijke sfeer, zoals van haar werd verwacht. Lang was haar werk dan ook alleen bekend in een kring van haar vrienden en familie. Dat die haar kunst waardeerden, komt tot uiting in de vele bewaard gebleven lofdichten. Daarin wordt Ter Borch niet alleen geroemd en bewonderd om haar schoonheid, kennis en deugdzaamheid, maar vooral ook om haar artistieke gave. In een

van die lofdichten benadrukte huisvriend meester Roldanus de sociale usance dat 'fatsoenlijke' vrouwelijke kunstenaars hun bezigheden vooral binnenskamers diende uit te voeren:

'Wie const en wetenschap bemint, Men meest in haere camers vint,
De dochters van fatsoen en staet, Die gaen seer weijnigh op de straet'.¹⁰

Ook het tekenen heeft Gesina ter Borch in huis geleerd. Haar vader was op latere leeftijd belastingontvanger in Zwolle, maar aanvankelijk tekenaar en schilder van beroep. Vanuit die basis bleef hij actief betrokken bij de opleiding in de kunsten van zijn



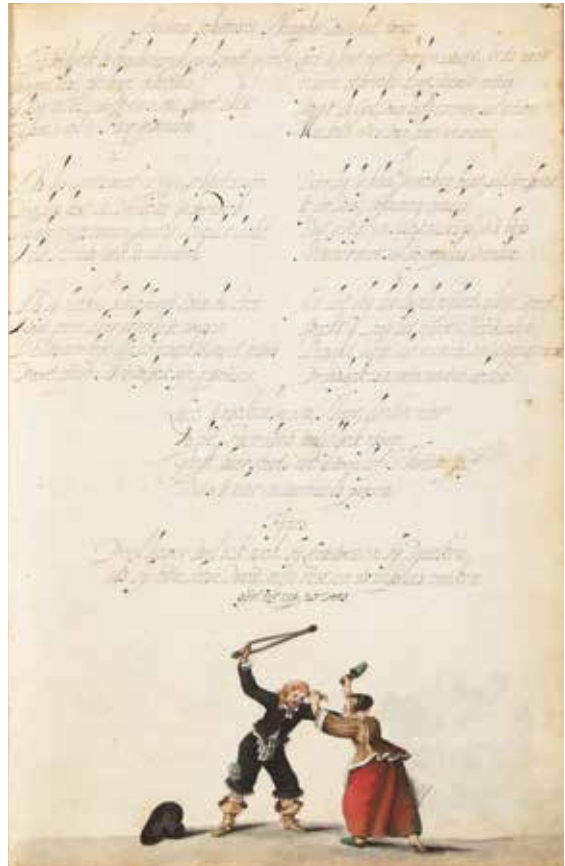
9 Gesina ter Borch, *Zelfportret*, 1660, penseel in waterverf en gouache over krijt op papier, Amsterdam, Rijksmuseum. Folio 8 (recto) uit het familieplakboek.

kinderen. Uit annotaties op bewaard gebleven kindertekeningen van het gezin blijkt dat vader Ter Borch hierbij, in lijn met de genoemde sociale conventies uit die tijd, meer aandacht had voor de artistieke ontwikkeling van zijn zonen. De samenstelling en de kwaliteit van het oeuvre van dochter Gesina duidt er niettemin op dat ook zij artistiek getraind en getalenteerd was.

'Mannen lopen blauwtjes, paartjes flirten op het platteland en een echtpaar gaat elkaar te lijf met haardtang en pantoffel.'

Het grootste deel van haar werk werd door Gesina zorgvuldig bijeengebracht in drie unieke kunstalbums. Het eerste album was een 'Materi-Boeck' met voorbeelden voor schoonschrift waarin zij als veertienjarige jongedame moraliserende gedichtjes kalligrafeerde. Ze begon ermee in 1646 en voegde er al snel tekeningen aan toe. Het zijn de eerste sporen

van haar artistieke talent. In 1651, vlak na haar 21ste verjaardag, begon Ter Borch een nieuw album waarin zij haar creatieve ambities nog meer naar de beeldende kunst verlegde: een geïllustreerd liedboek, ook bekend als haar Poëzie-album. In dit boek kalligrafeerde zij uiteenlopende populaire liedjes en gedichten uit de zeventiende eeuw, die ze verluchte met levendige miniaturen ingekleurd met waterverf. Het zijn geanimeerde, vaak originele en soms ondeugende scènes van mensen drukdoende met elkaar of verzonken in een eigen bezigheid. Mannen lopen blauwtjes, paartjes flirten op het platteland en een echtpaar gaat elkaar te lijf met haardtang en pantoffel (fig. 10). Inventief koos Ter Borch belerende aspecten uit de liedteksten die zij, vaak op verrassende wijze, visueel een vorm gaf. Zoals de tekening



10 Gesina ter Borch, *Echtpaar dat elkaar te lijf gaat*, c. 1652, penseel in inkt en waterverf op papier, Amsterdam, Rijksmuseum. Folio 12 (recto) uit het Poëzie-album.

EIGEN HAARD IS GOUD WAARD

Petronella de la Court



(Leiden 1624 – Amsterdam 1707)

Als eigenaresse van een enorme kunst- en rariteitenverzameling was Petronella de la Court niet zomaar een zeventiende-eeuwse vrouw. Bovendien liet ze een zeer kostbaar poppenhuis samenstellen.

Petronella de la Court trouwde met Adam Oortmans. Na hun huwelijk verhuisde ze naar Amsterdam waar haar man al woonde en waar zij in 1657 een brouwerij kochten. Van hun tien kinderen bereikten drie dochters en drie zoons de volwassen leeftijd. In 1684 overleed Adam Oortmans en nam De la Court de leiding over hun zeer winstgevende brouwerij. Enkele jaren na hun huwelijk zou het echtpaar al zijn begonnen met het aanleggen van een kunst- en rariteitenverzameling. Na de dood van haar man ging De la Court alleen verder. Bij haar overlijden bezat De la Court schilderijen van de Leidse kunstenaar Frans van Mieris en zijn zonen Jan en Willem, veertien sculpturen van de beeldsnijder Francis van Bossuit, een grote collectie waterverftekeningen, en veel meer. Ook bezat ze een groot kabinet met laden vol edelstenen, schel-

pen, en zeegewassen. Toen De la Court in 1707 overleed en haar eigendommen verkocht werden, beschreef de veilingscatalogus haar verzameling als volgt: 'in meer dan 50 jaren bijeen vergadert en nagelaten bij Petronella de la Court, wed. wijlen Adam Oortmans, in zijn leven brouwer in de Swaen'. In 1750 had de kunstenaarsbiograaf Johan van Gool veel goeds over De la Court gehoord: 'een Kunstminaresse, die haeren tyt een heerlyk Kabinet bezat, daer ik dikwerf met roem van hebbe horen spreken'.¹⁴

Tegenwoordig is De la Court vooral bekend vanwege haar poppenhuis en niet zozeer vanwege de kunst- en rariteitenverzameling die ze met haar man begon en alleen uitbreidde. Haar poppenhuis is uitzonderlijk vanwege de goede staat waarin het verkeert, de hoeveelheid kwalitatief hoogwaardige mate-

rialen en de volledigheid van het interieur (fig. 16). Het poppenhuis bestaat uit elf vertrekken, 28 poppen en ongeveer circa 1600 miniatuurvoorwerpen. Vooral de 'Saletkamer' en de kunstkamer vallen op door hun kostbare inrichting. Een echte 'Saletkamer' werd niet dagelijks gebruikt, maar alleen geopend voor bijzonder bezoek. De miniatuurvariant in het poppenhuis van De la Court is aangekleed met zilveren kandelaars, luxe schenkbladen, een kostbaar vloerkleed en muurschilderingen. De poppen zijn gekleed op het bezoek van vooraanstaande gasten.

'Haar poppenhuis is uitzonderlijk vanwege de goede staat waarin het verkeert, de hoeveelheid kwalitatief hoogwaardige materialen en de volledigheid van het interieur.'

In de kunstkamer zijn rariteiten en kunstvoorwerpen te bewonderen, inclusief een kabinet met schelpen, waarvan we weten dat De la Court er een in het groot



14 Jan van Mieris, *Portret van een vrouw, mogelijk Petronella de la Court*, 1681, verblijfplaats onbekend.



15 *De kunstkamer in het poppenhuis van Petronella de la Court*, c. 1670-1690, Utrecht, Centraal Museum.

PRACHT EN PRAALGRAF



(Nienoord 1640 – Midwolde 1714)

Als laatste erfgename van een adellijk geslacht was Anna van Ewsum één van de rijkste vrouwen van de Ommelanden. Ze werd jong weduwe, waarmee ze volledige zeggenschap kreeg over haar aanzienlijke fortuin. Haar levendige beeltenis is te zien op het praalgraf in de kerk van Midwolde. De opdrachtgever van dit unieke grafmonument was niemand minder dan zijzelf.

De zomer van 1664 was voor Anna van Ewsum een periode van rouw. Haar eerste echtgenoot, Carel Hieronymus van In- en Kniphuisen, was in juli van dat jaar op 31-jarige leeftijd overleden. Zijn voortijdige dood bracht zijn veelbelovende politieke carrière abrupt ten einde. Naast zijn werk in de Gewestelijke Staten was Van In- en Kniphuisen afgevaardigde van de Ommelanden, de huidige provincie Groningen, in de Staten-Generaal. Hoewel haar levensgezel er nu niet meer was, had het weduwschap ook zijn voordelen voor Van Ewsum. Nu ze weduwe was nam zij, in zekere zin, de plaats van haar overleden echtgenoot in. Ze werd handelingsbekwaam en nam de economische en maatschappelijke rechten van haar man over. Voor het eerst had ze volledige zeg-

genschap over haar aanzienlijke vermogen. Als enig kind van Willem van Ewsum en Margaretha Beata von Freytagh zu Gödens was Van Ewsum de erfgename van het adellijke landgoed Nienoord en de bijbehorende borg (landhuis) met de titel jonkvrouw van Nienoord en Vredewold. Tevens kreeg ze, na het overlijden van haar moeder, een fortuin van tienduizend gulden aan aandelen in de West-Indische Compagnie. Al dit bezit en de verworven handelingsbekwaamheid gaven Van Ewsum de kans om haar gestorven man en zichzelf groots te eren in de kerk van Midwolde, gelegen naast haar landhuis Nienoord.

Anna van Ewsums monumentale praalgraf neemt bijna de hele achterwand van het koor in

beslag (fig. 25). Haar overleden echtgenoot ligt een trede lager dan zijzelf, waardoor Van Ewsum ondanks het visuele geweld direct in het oog springt. Verder staat het praalgraf bol van betekenis. Met haar linkerarm leunt Van Ewsum op een Bijbel en een gevleugelde zandloper. De objecten verwijzen naar Van Ewsums standvastige geloof en het moment waarop ze met haar man in het graf verenigd zou worden. Met het presentatiegebaar dat ze met haar rechterhand maakt, laat Van Ewsum zien dat ze over haar man en zijn nagedachtenis waakte, zoals een weduwe destijds betaamde. Achter Van Ewsum staan zogenoemde putti. Deze mollige, naakte kinderen vormen de overgang tussen het driedimensionale marmeren dubbelgraf en het reliëf aan de wand. Dat reliëf bestaat uit een cartouche met een gedenkplaat in het midden en daaromheen zijn verschillende wapenschilden geplaatst. Ook die schilden sieren de muur niet voor niets: in de zeventiende eeuw was de burgerij in opkomst en modelleerden rijke burgers hun gedrag en uiterlijk steeds



24 Jan de Baen, *Portret van Anna van Ewsum*, c. 1665, Havana, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

meer naar adellijke voorbeelden. Hierdoor voelde de adel de noodzaak om zich te profileren, zoals Van Ewsum hier ook deed. Ze liet zich omringen met de wapenschilden van haar voorouders om zo haar adellijke afkomst te benadrukken.

‘Haar overleden echtgenote ligt een trede lager dan zijzelf, waardoor Van Ewsum ondanks het visuele geweld direct in het oog springt.’

Anna van Ewsum nam niemand minder dan Rombout Verhulst in dienst om haar grafmonument te vervaardigen. Verhulst was destijds de belangrijkste beeldhouwer van de Nederlanden. Hij was woonachtig in Den Haag, waar Van Ewsums man werkzaam was geweest in de Staten-Generaal, en waar zij familie in de buurt had wonen. Op 8 september 1664 stelden Van Ewsum en Verhulst een contract op. In deze overeenkomst stelden zij onder andere vast hoe het grafmonument eruit moest komen te zien:

‘(...) hooch in ’t geheel vijftijn voeten, twalf voeten breed, waer op het Pieterstaell sullen liggen de Heere ende Vrouw van Nijenoort, levensgroot sijnde, nett uitgehouwen (...)’.¹⁷

Daarnaast wordt er verwezen naar een zogeheten modello, een kleinschalig model van terracotta dat Verhulst blijkbaar had gemaakt, maar dat niet bewaard is gebleven. Dankzij het overgeleverde contract is bekend dat Van Ewsum het astronomische bedrag van drieduizend rijksdaalders betaalde aan de beeldhouwer. Een gewone ambachtsman moest hier destijds ongeveer 21 jaar voor werken! Het contract bewijst dat Van Ewsum deze enorme geldsom zelf betaalde en dat ze bepaalde hoe het monument eruit moest komen te zien. Hiermee is ze op slag een van de belangrijkste opdrachtgeefsters van de zeventiende eeuw.

‘Dankzij het overgeleverde contract is bekend dat Van Ewsum het astronomische bedrag van drieduizend rijksdaalders betaalde aan de beeldhouwer.’

34 Alexander Hugo Bakker Korff, *Een uitdraagster in een interieur*, 1867, privécollectie voorheen Kunsthandel Simonis & Buunk, Ede.



35 Het merk waarmee Barber Jacobs een veilingakte ondertekende, 1603, Amsterdam, Stadsarchief.



rond 1624 waren het er gemiddeld nog maar drie. Naar het einde van haar leven zal ze misschien zoals deze uitdraagster op dit negentiende-eeuwse schilderij eruit hebben gezien: bejaard en omringd door kostbare spullen (fig. 34). Toen ze uiteindelijk kwam te overlijden, had Barber Jacobs een vermogen van 22.673 gulden vergaard. Hieronder vielen de drie huizen waar zij, haar kinderen en kleinkinderen woonden. Barber Jacobs was in haar tijd een belangrijk onderdeel van de lokale secundaire markt. Met haar werk als uitdraagster en schatster zal ze vele levens beïnvloed hebben en heeft ze een naam voor zichzelf gemaakt. Ze bewijst dat vrouwen uit de zestiende en zeventiende eeuw niet alleen het huishouden beheerden, maar bedreven waren in geldzaken en de handel, waaronder die van tweedehands kunst. **DAVID DORR**

LITERATUUR

- Dudok van Heel, S.A.C., 'Waar werkte en woonde Pieter Lastman (1533-1686)?', *Amstelodamum* 62 (1975), 31-34.
- Van Eeghen, I., 'Uitdraagsters 't' zij man of vrouw', *Amstelodamum* 56 (1969), 102-110.
- Van Eeghen, I., 'Haes Paradijs en de uitdraagsters', *Jaarboek voor vrouwengeschiedenis* 8 (1987), 125-133.
- Van Eeghen, I., 'Het Amsterdamse Sint Lucasgilde in de zeventiende eeuw', *Amstelodamum* 62 (1969), 78-81.
- Montias, J.M., *Art at Auction in 17th century Amsterdam*, Amsterdam 2002.
- Puyenbroek, M., *Gezwoeren schatsters. Taxeersters van huisraad en kunst in vroegmodern Amsterdam*, research masterscriptie, Universiteit van Amsterdam 2020.
- Wijngaarden, H. van, 'Barber Jacobs en andere uitdraagsters. Werkende vrouwen in Amsterdam in de zestiende en zeventiende eeuw', *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* 63 (1995), 334-347.
- Wijngaarden, H. van, *Barber Jacobs en andere uitdraagsters*, dissertatie, Universiteit van Amsterdam 1994.
- Wijngaarden, H. van, 'Op zoek naar uitdraagsters', *Historica* 18 (1995), 11-12.

DE HOLLANDSE SCHAAR-MINERVE



(Amsterdam 1650 – Amsterdam 1715)

Niet voor niets werd Johanna Koerten de ‘schaar-minerve’ genoemd. Met haar opzienbarende knipkunsten en zelf ontwikkelde technieken tilde Koerten de kunstvorm tot een hoger niveau en verwierf zij nationale en internationale bekendheid.

Johanna Koerten groeide op in Amsterdam. Hier bekwaamde zij zich in verschillende kunsttechnieken zoals borduren, kantklossen, glas graveren, aquarellen en ook papierknippen. Na haar huwelijk met de Amsterdamse lakenhandelaar Adriaan Blok in 1691 specialiseerde Koerten zich, mogelijk aangespoord door een recent gepubliceerde handleiding voor papierknippers, in de papierknipkunst. Helaas hebben maar weinig van haar uiterst kwetsbare werken de eeuwen overleefd, waaronder een portret van Tsaar Peter de Grote van Rusland en een appelvormig knipsel met daarin een mythologische voorstelling van Pyramus en Thisbe (fig. 36). Drie van haar knipwerken zijn nog altijd in het beheer van de nazaten van de doopsgezinde Sybrand de Flines, de man van *Agnes Block* die ook papier knipte. Veiling-

catalogi van na Koertens dood bevatten verdere informatie over knipsels die sindsdien verloren zijn gegaan.

Papierknipkunst wordt ook wel schaarkunst of ‘psaligrafie’ genoemd en wordt gemaakt door met een mesje of een schaar in papier of perkament te snijden. Het oudste bekende Nederlandse werk, een uitgesneden familiewapen, dateert uit 1589. De kunstvorm won in de tweede helft van de zeventiende eeuw aan populariteit. In 1686 verscheen er een handleiding voor papierknippen, speciaal gericht aan vrouwen. Wellicht dat hierdoor de notie is ontstaan dat papierknippen voornamelijk een kunstvorm voor vrouwen was. In de zeventiende eeuw waren er ook mannelijke knippers actief. Rond 1900 verloor de papierknipkunst aanzien. Rond de jaren



41 Toegeschreven aan Judith Leyster, *Zelfportret*, c. 1640-1650, privécollectie.

Misschien is ze minder gaan schilderen na haar huwelijk omdat ze meer geld kon verdienen in de kunsthandel, vooral met de verkoop van werken van haar man. Hoewel voor haar schilderijen redelijke prijzen werden betaald, brachten die van haar man meer op. Leyster zou de zakelijke kant van hun kunsthandel geregeld hebben en nauw betrokken zijn bij de aankoop van onroerend goed in Amsterdam, Haarlem en Heemstede. Ook de juridische afhandeling van allerlei zaken waren voor haar rekening. Haar man machtigde haar in 1657 zelfs om al zijn geldzaken te regelen. Ze was een succesvolle zakenvrouw: het vermogen van het echtpaar Molenaar-Leyster groeide dusdanig dat ze meerdere panden in eigendom hadden, die pas na hun dood door hun erfgenamen werden verkocht. Hun welvaart heeft blijkbaar standgehouden.

Tot op heden worden er af en toe kunstwerken van Leyster teruggevonden of herontdekt. Zo is in 2010 een bloemstillevens (1654) aan haar oeuvre toegevoegd. In 2016 dook een mogelijk tweede zelfportret op, dat gemaakt zou zijn tussen 1640-

1650 (fig. 41). Na het overlijden van haar man in 1668 – Leyster was toen al acht jaar dood – werd een inventarislijst opgesteld van de in zijn huis aanwezige goederen. Op die lijst stond een enorme hoeveelheid schilderijen. Een ervan werd omschreven als een 'Een ovaal conterfijtsel (portret) van den overlijden syn huysvrouw'. Onduidelijk is of hiermee bedoeld werd dat het portret Leyster voorstelt, of dat zij het heeft geschilderd. Leyster-kenner Frima Fox Hofrichter meent dat dit het beschreven ovale schilderij zou kunnen zijn. Onder wetenschappers wordt nog volop gediscussieerd of dit portret inderdaad een zelfportret van Leyster is. Afgebeeld is een zelfverzekerde, welvarende vrouw. Haar kleding en sieraden zijn van goede kwaliteit. In haar handen houdt ze haar palet, een *mahlstick* en penselen. Anders dan bij het zelfportret van Leyster uit 1630 is de houding van deze vrouw meer ingetogen en respectabel. Het portret straalt autoriteit uit, ondanks het kleine formaat van ongeveer 31 bij 22 centimeter. Of ze het nu is, blijft vooralsnog onduidelijk, maar het zelfportret past bij ons beeld van de schilderes als geroemde meesterschilder en geslaagde zakenvrouw; als Leyster en Superster. **MACHTELD BLOKHUIS**

LITERATUUR

- Biesboer, P. (et al red.), *Judith Leyster. Schilderes in een mannenwereld*, tentoonstellingscatalogus, Frans Hals Museum, Haarlem 1993.
- Hofrichter, F., 'Judith Leyster Self Portrait. Ut Pictura Poesis', in: Logan, A., en E. Haverkamp-Begemann (et al. red.), *Essays in Northern European Art: Presented to Egbert Haverkamp-Begemann on His Sixtieth Birthday*, Utrecht 1983, 106-109.
- Hofrichter, F., *Judith Leyster: A Woman Painter in Holland's Golden Age*, Doornspijk 1989.
- Hofrichter, F., 'A Light in the Galaxy – Judith Leyster', in: Frederickson, K., en S.E. Webb (et al. red.), *Singular Women: Writing the Artist*, Berkeley 2003, 36-47.
- Hofstede de Groot, C., 'Judith Leyster', *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 14 (1893), 190-198.
- Honig, E., 'A Dutch Master and Her World', *Woman's Art Journal* 16 (1995), 44-47.
- Tummers, A. (et al.), *Judith Leyster. De eerste vrouw die meesterschilder werd*, tentoonstellingscatalogus, Frans Hals Museum, Haarlem 2009.
- Wheelock, A., 'Judith Leyster Self-Portrait c. 1630', in: *Dutch Paintings of the Seventeenth Century*, online bestandscatalogus, National Gallery of Art, Washington. URL: <https://purl.org/nga/collection/artobject/37003>. Laatst geraadpleegd op 7 september 2019.

EEN OVERZEESSE ONDERNEMER



Maria Sibylla Merian

(Frankfurt am Main 1647 – Amsterdam 1717)

Een ondernemende vrouw van de wetenschap én de kunsten; dat was Maria Sibylla Merian. In de zeventiende eeuw deed zij baanbrekend natuurwetenschappelijk onderzoek. Zo was zij een van de eersten die met haar illustraties de metamorfose van insecten documenteerde. In 1699 reisde zij naar de andere kant van de wereld om in Suriname nieuw ontdekte exemplaren op papier te vereeuwigen.

Tijdens haar carrière verwierf Merian internationale bekendheid met haar rijk gedetailleerde illustraties van bloemen, planten en insecten. Doelbewust bouwde ze een groot netwerk van verzamelaars en wetenschappers op en wisselde kennis en natuurhistorische objecten met hen uit. Met haar illustraties produceerde zij in totaal maar liefst acht boekpublicaties in haar leven. Na haar dood verschenen er nog meer. Zij was de eerste botanische kunstenaar die de relatie tussen insecten en hun leefomgeving, met name met de planten, documenteerde. Het onderzoek dat Merian hiervoor verrichtte, leverde nieuwe, wetenschappelijke inzichten op in het functioneren van voedselketens.

Merian groeide op in gunstige omstandigheden

om zich tot een succesvolle kunstenaar en zakenvrouw te ontwikkelen. Ze werd geboren in een gezin van uitgevers en kunstenaars in Frankfurt am Main. Haar vader, de graveur Matthäus Merian de Oude, richtte één van de meest befaamde drukkerijen in het Duitse taalgebied op. Haar stiefbroers namen het bedrijf over toen Merians vader voortijdig overleed; Maria was toen nog maar drie jaar oud. Haar moeder hertrouwde met de stillevenschilder Jacob Marrel. Maria Sibylla had al vroeg in haar leven interesse voor het observeren van de natuur. Op haar dertiende onderhield zij zijderupsen en bestudeerde hun gedrag en metamorfose. Haar observaties legde ze vast met tekeningen en notities. Kennelijk werd haar talent door haar omgeving opgemerkt, en mocht ze

SPREKEND GLAS



Anna Roemers Visscher

(Amsterdam 1584 – Alkmaar 1651)

Met literaire bekendheden zoals Pieter Cornelisz. Hooft, Joost van den Vondel, Constantijn Huygens en Jacob Cats wisselde Anna Roemers Visscher regelmatig gedichten uit. Een bescheiden deel van haar gedichten graveerde ze in glas. Het zouden de eerste voorbeelden zijn van de stippeltechniek die pas veel later in Nederland tot ontwikkeling kwam.

Anna Roemers Visscher beoefende de zang-, dans-, dicht- en tekenkunst. Ze kon borduren, schilderen, glas graveren en beheerste de talen Frans en Italiaans. Les in Latijn kreeg ze niet, omdat deze taal van de wetenschap destijds vrijwel alleen door mannen werd geleerd. Als dochter van een dichter kreeg ze een brede opvoeding in de kunsten die niet vanzelfsprekend was voor vrouwen uit haar tijd. Haar vader Roemer Visscher organiseerde regelmatig literaire bijeenkomsten in hun huis met als doel de Nederlandse schrijftaal te verbeteren. Gedurende deze bijeenkomsten droegen leden nieuwe gedichten voor of besprak het gezelschap bestaande werken. Dit 'Saligh Roemers huys', zoals Ernst Brinck het huis noemde na zijn bezoek in 1612, was het

centrum van de literaire wereld in Amsterdam. Tijdens deze bijeenkomsten ontmoette Anna Roemers Visscher bekende dichters zoals Van den Vondel, Cats, Hooft, Bredero en Spieghele. Hooft en Huygens zagen haar als een vriend, net als Anna Maria van Schurman en Peter Paul Rubens. Na het overlijden van haar moeder in 1619 nam Anna het huishouden en de zorg voor haar vader en zusjes Geertrui en Tesselschade over (zie *Maria Tesselschade Roemers Visscher*). Ze trouwde op veertigjarige leeftijd en kreeg twee zoons.

Naast de huishoudelijke zorg hield Anna Roemers Visscher zich ook bezig met de dichtkunst. Al vanaf een jonge leeftijd vertaalde en maakte ze emblemen. Dit waren korte spreuken voorzien van

een afbeelding en gedicht die bedoeld waren om de lezer een morele les te leren. Haar vroegst bekende werk is een vertaling van het Franse emblemenboek *Honderd Christelijke Zinnebeelden* van Georgette de Montenay. Haar kundigheid als dichtster kwam pas naar voren toen ze het emblemenboek *Sinnepoppen*, dat haar vader in 1614 had gepubliceerd, opnieuw uitgaf. Ze verbeterde het geheel door alles opnieuw te rangschikken, nieuwe uitleggingen te schrijven, oude te verbeteren en alle prenten te voorzien van tweeregelige gedichten. Zes jaar na de eerste publicatie en kort na het overlijden van haar vader in 1620, bracht ze de tweede – en later ook de derde – versie op de markt.

Samen met haar zusjes zette Anna Roemers Visscher na het overlijden van hun vader de literaire bijeenkomsten in hun ouderlijk huis voort. Tijdens deze bijeenkomsten had ze kennis met en indruk gemaakt op de beroemdste dichters van de zeventiende eeuw. Veel van de gedichten die bewaard zijn gebleven, wisselde Anna Roemers Visscher uit met haar letterkundige vrienden. Deze gedichten bestonden vaak uit een wijze en vermakelijke les die in een korte en bondige stijl geschreven was. In 1619 ontmoette ze de dichter Huygens, die haar de 'tiende muze' en de 'wijze Anna' noemde en zeer onder de indruk was van haar dichttalent. Hij motiveerde haar na de dood van haar moeder om bezig te blijven met het beoefenen van de kunsten. Ze wisselde ook regelmatig gedichten uit met Hooft. Hij beschreef haar als de 'Beroemde Vischerin', doelend op haar inmiddels verworven reputatie. In 1622 werd Anna Roemers Visscher door Jacob Cats naar Zeeland gehaald, waar ze door hem en andere geleerden met open armen werd ontvangen. Ook bewonderde Cats haar dichtkunsten en stelde dat de nieuwe publicatie van het emblemenboek *Sinnepoppen* duidelijk beter was dan de originele eerste versie van haar vader. Anna Roemers Visscher had zich gepositioneerd als een bekende vrouwelijke dichtster wat destijds maar weinig vrouwen lukte.

'Dit "Saligh Roemers huys" was het centrum van de literaire wereld in Amsterdam.'



57 Anna Roemers Visscher, *Roemer met bloemen en het opschrift: Bella DORI gentil, Noi uaghi fiori/ Da te prendiam gli honori*, 1621, Amsterdam, Rijksmuseum.

Anna Roemers Visschers reputatie ontstond grotendeels door haar dichtkunst, maar ze heeft ook een bescheiden oeuvre als glasgraveur achtergelaten en beïnvloedde zodoende de beeldende kunsten. Omstreeks 1621 vroeg Huygens haar voor het maken van een glasgravure, wetende dat zij ook als glasgraveur erg kundig was. Door met een diamantstift kleine krassen en stippen te zetten etste ze een libelle in het groengekleurde glas (fig. 57). Met sierlijke krullen graveerde ze rondom de libelle de Italiaanse teksten in het glas. De tekst op het glas ver-

COLOFON

Uitgave

WBOOKS, Zwolle
info@wbooks.com
www.wbooks.com
i.s.m. de Bachelor Kunstgeschiedenis, Universiteit
van Amsterdam

Concept, inleiding en eindredactie

dr. Judith Noorman

Tekst

Maaïke Abma	Annegreet Kalteren
Lot Baumann	Thamar Karst
Emma van Benthem	Sara Kers
Rosanna Bervoets	Britt van Lochem
Tessel Bezem	Pien van Raalte
Machteld Blokhuis	Merel Raats
Corné Borst	Nina Reid
Stefania Branchetti	Lisette Slikker
Marinka Buurman	Renate Smit
Hannah Deelstra	Lien Vandenberghe
Maryse Dekker	Lateesha Verwey
Josephine van Delft	Philippine Vieleers
David Dorr	Beau de Vos
Sara Duisters	Maura Wesseling
Amber Engels	Bloeme Westerhuis
Alexandra van Hoeck	Sara Wieman
Iris Jocker	Larissa van Wijlick

Vormgeving

Marjo Starink

© 2020 WBOOKS Zwolle / de auteurs
Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave
mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een
geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar
gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij
elektronisch, mechanisch, door fotokopieën,
opnamen of op enige andere wijze, zonder vooraf-
gaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft ernaar gestreefd de rechten met
betrekking tot de illustraties volgens de wettelijke
bepalingen te regelen. Degenen die desondanks
menen zekere rechten te kunnen doen gelden,
kunnen zich alsnog tot de uitgever wenden.

Van werken van beeldende kunstenaars aangesloten
bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht
geregeld met Pictoright te Amsterdam.

© c/o Pictoright Amsterdam 2020.

ISBN 978 94 625 8403 7

NUR 646

Het Cultuurfonds beheert ruim 400 Cultuurfondsen
op Naam. Deze publicatie is mede tot stand
gekomen dankzij een bijdrage uit het door het
Prins Bernhard Cultuurfonds beheerde het
Charema Fonds voor geschiedenis en kunst.

Stichting 'De Gijsselaar-Hintzenfonds'

Leerstoelgroepfonds van de Universiteit
van Amsterdam

Stichting Gifted Art



Over wie gaat de kunstgeschiedenis eigenlijk? In ieder geval ook over vrouwen uit de zeventiende eeuw. Heel lang kregen ze niet de aandacht die past bij hun rol van betekenis in de toenmalige kunstwereld. Dit boek zet 34 van deze 'kunstvrouwen' in de spotlights. En dat doet het op een unieke manier: 34 bachelorstudenten aan de Universiteit van Amsterdam, begeleid door dr. Judith Noorman, Docent Vroegmoderne Kunstgeschiedenis, verrichtten gezamenlijk onderzoek naar hoe deze vrouwen in de zeventiende eeuw 'hun mannetje' stonden. Hun bevindingen beschreven ze in 34 compacte, fascinerende biografieën.

Uiteraard komen in dit boek bekende namen aan bod, zoals Amalia van Solms, Judith Leyster en Mary Stuart. Maar wist u dat Johanna Koerten een hele nieuwe kunstvorm bedacht en zij met haar papierknipkunst direct internationale lof verwierf? Of dat Anna van Ewsum ruim het viervoudige besteedde aan haar portret-in-steen in vergelijking met wat de mannen op Rembrandts Nachtwacht gezamenlijk daarvoor hebben betaald? Kortom, een prachtig inzicht in de wereld van zeventiende-eeuwse kunstvrouwen.

