

Onvergetelijk

Onvergetelijk. Vrouwelijke kunstenaars van Antwerpen tot Amsterdam, 1600–1750

Samengesteld door

Virginia Treanor
Frederica Van Dam

Met bijdragen van

Katie Altizer Takata
Klara Alen
Inez De Prekel
Frima Fox Hofrichter
Elena Kanagy-Loux
Judith Noorman
Catherine Powell-Warren
Marleen Puyenbroek
Oana Stan
Virginia Treanor
Frederica Van Dam

Sinds zijn oprichting bijna veertig jaar geleden, heeft het National Museum of Women in the Arts (NMWA) consequent baanbrekende tentoonstellingen georganiseerd over historische vrouwelijke kunstenaars en de kennis en het wetenschappelijk onderzoek over die kunstenaars bevorderd. Wij zijn bijzonder trots om met *Onvergetelijk. Vrouwelijke kunstenaars van Antwerpen tot Amsterdam, 1600–1750* alweer een nieuwe grens te verleggen. Tentoonstellingen als deze tonen aan dat vrouwelijke kunstenaars door de eeuwen heen een constante rol hebben gespeeld en effenen mee de weg voor een bredere en meer inclusieve benadering van de kunstgeschiedenis. Het is onze bedoeling om met de aanwezigheid van objecten zoals knipselkunst, kant- en borduurwerk, die in het verleden vaak door vrouwen werden gemaakt, de door gender bepaalde hiërarchie in de kunstgeschiedenis ter discussie te stellen. Op die manier weerspiegelt deze tentoonstelling de opdracht van het NMWA om de bijdragen van vrouwelijke kunstenaars in alle technieken en genres erkenning te geven. Het engagement van het museum om de traditionele canon te doorbreken is duidelijk zichtbaar in de presentaties van onze collecties en ook in onze tentoonstellingen van historische en hedendaagse kunst.

De laatste decennia is in de academische wereld de aandacht gegroeid voor de collectieve bijdrage van Nederlandse en Vlaamse vrouwelijke kunstenaars tijdens een van de meest dynamische periodes van de geschiedenis van de regio. Door het werk van wetenschappers en de nieuwe inzichten van de curatoren van deze tentoonstelling onder de publieke aandacht te brengen, wil dit project de erfenis bestendigen van zowel beroemde als onbekende vrouwen, wier werk de cultuur waarin ze leefden mee heeft gevormd. Dat geldt ook voor de visie van de projectcuratoren Virginia Treanor en Frederica Van Dam, die niet alleen boeiende en krachtige inzichten hebben verschaft in de omvang van de bijdragen van vrouwen in de zeventiende en achttiende eeuw, maar ook de relevantie van deze kunstenaars voor ons huidige begrip van de periode hebben benadrukt.

Namens het NMWA wil ik onze diepste waardering uitspreken voor alle bruikleengevers en sponsors van de tentoonstelling. Zonder hen zou het onmogelijk zijn geweest om een zo brede waaier aan kunstenaars en kunstwerken te presenteren. Dit project kreeg de onmisbare steun van Birgitta Tazelaar, ambassadeur van het Koninkrijk der Nederlanden in de VS, en van Frédéric Bernard, ambassadeur van België in de VS.

Voor haar steun aan het welslagen van dit project gaat onze speciale dank naar Denise Littlefield Sobel, wier genereuze schenking de Engelse editie van deze catalogus mogelijk maakte. Ik dank ook Morgan Stanley en Tara Rudman, Martha Lyn Dippell en Daniel L. Korengold, Lugano, Kay Woodward Olson, Patti en George White, Laurel en John Rafter, Marcia Myers Carlucci, Dutch Culture USA, Jacalyn D. Erickson, Jacqueline Badger Mars, Geri Skirkanich, Tavolozza Foundation, VisitFlanders, de Gladys Krieble Delmas Foundation, Angela LoRé, Anne L. von Rosenberg, Ilene S. en Jeffrey S. Gutman, Samuel H. Kress Foundation, Charlotte en Michael Buxton, Anne N. Edwards, the Netherlands-America Foundation, en Frances Luessenhop Usher.

Ik wil ook mijn erkentelijkheid betuigen voor het onvermoeibare werk van veel NMWA-medewerkers aan dit project, vooral Chief Preparator Gregory Angelone, Registrar Catherine Bade,

Assistant Editor Alicia Gregory, Director of Publications Elizabeth Lynch, Foundation and Government Support Officer Ellen Pollak, en Research Assistant Katie Altizer Takata. Mijn dank gaat ook naar Catherine Powell-Warren, die niet alleen een bijdrage schreef voor deze catalogus, maar ook de eerste contacten legde tussen het National Museum of Women in the Arts en het Museum voor Schone Kunsten Gent (MSK).

Dit project werd onmiskenbaar versterkt door de steun en bijdragen van het adviescomité: Frima Fox Hofrichter, Elizabeth Honig, Judith Noorman en Katlijn Van der Stighelen. Deze wetenschappers en hun belangrijke werk over Nederlandse en Vlaamse vrouwelijke kunstenaars, mecenasen, verzamelaars, handelaren en anderen hebben de weg geëffend voor deze tentoonstelling en ervoor gezorgd dat de bijdragen van vrouwen aan deze belangrijke periode in de geschiedenis voor altijd een grotere rol zullen spelen in het verhaal.

Speciale dank gaat naar het Museum voor Schone Kunsten Gent (MSK), waarmee we op gelijke voet samenwerkten voor de planning en uitvoering van deze tentoonstelling. Met de tentoonstelling *De dames van de barok. Vrouwelijke schilders in het Italië van de 16de en 17de eeuw*, in 2018, heeft het MSK al eerder laten zien dat het zich inzet om historische vrouwen onder de aandacht te brengen. Ook met zijn consistente programmering die diverse stemmen en perspectieven aan bod laat komen, is het MSK onze ideologische bondgenoot en bevriende instelling. Mijn dank gaat naar mijn collega, prof. dr. Manfred Sellink, directeur van het MSK, die van in het begin dit project heeft gesteund. Zijn intuïtieve inzicht in de organisatorische doelstellingen van dit project legde de basis voor een vruchtbare en uiterst aangename samenwerking tussen onze musea.

Susan Fisher Sterling
The Alice West Director
National Museum of Women in the Arts
Washington, DC

Met de tentoonstelling *De dames van de barok. Vrouwelijke schilders in het Italië van de 16de en 17de eeuw* positioneerde het MSK zich in 2018 bewust als een museum dat werk wilde maken van het onder de aandacht brengen van vrouwelijke kunstenaars in de Europese kunstgeschiedenis. Dat zowel in musea als in de wereld van het academisch onderzoek het werk, de betekenis en de rol van vrouwen in de kunst lange tijd structureel onderbelicht en daarmee ook fundamenteel onderschat zijn gebleven, is een analyse die inmiddels door velen – en terecht, schrijft een mannelijke directeur – gedeeld wordt. De gewaardeerde en voor velen verrassende tentoonstelling over kunst van de hand van vrouwen in het zuiden van Europa heeft met *Onvergetelijk. Vrouwelijke kunstenaars van Antwerpen tot Amsterdam, 1600–1750* nu een logisch vervolg, waarin de periode van de zogenoemde lange zeventiende eeuw in de Lage Landen wordt belicht. Hoewel dit tijdvak evenzeer als de Italiaanse barok met recht en reden beschouwd kan worden als een van de artistiek meest belangrijke en betekenisvolle periodes in de kunstgeschiedenis, is het (helaas) tekenend dat er tot op heden geen museaal overzicht te zien is geweest van de betekenis en impact van vrouwelijke kunstenaars in deze contreien, al is er wel aandacht geschonken aan individuele kunstenaars met een ruimere publieke bekendheid als Clara Peeters, Michaelina Wautier, Judith Leyster en Rachel Ruysch.

Er leefde in het MSK dan ook al enige tijd de wens om, na Italië, vrouwelijke kunstenaars uit de Nederlanden voor het voetlicht te brengen, niet alleen door tentoonstellingen maar ook door met gerichte aankopen de eigen collectie op dat vlak te versterken. Het was meer dan een mooi toeval dat Frederica Van Dam in contact kwam met Virginia Treanor, conservator in het National Museum of Women in the Arts in Washington, en hoorde dat dit in kunst van vrouwelijke kunstenaars door de eeuwen heen gespecialiseerde museum ook gevorderde plannen had in die richting. (Geheel terzijde: wederom het bewijs van het belang van CODART, de netwerkorganisatie van musea wereldwijd met Vlaamse en Hollandse kunst, waar ook MSK van oudsher actief lid van is.) De plannen van twee bevlogen conservatoren en onderzoekers bleken al snel de staf en directie van beide musea te enthousiasmeren en de beslissing om de krachten te bundelen om tot een gezamenlijk project te komen was gauw beklonken. Het concept van de tentoonstelling werd voorgelegd aan en intensief besproken met een internationaal wetenschappelijk comité van gespecialiseerde onderzoekers aan beide kanten van de oceaan – een comité dat overigens vrijwel geheel uit vrouwelijke onderzoekers bestond. Onze dank gaat naar hen allen uit voor hun even kritische als constructieve bijdrage, die de reikwijdte van het concept en de ‘wishlist’ van bruiklenen zeer ten goede is gekomen.

Het aangescherpte tentoonstellingsconcept bleek bij de contacten met potentiële bruikleengevers te overtuigen. Geen sinecure – enerzijds omdat wij beslist niet de enige musea waren die zich geestdriftig op werk van vrouwelijke kunstenaars hadden gestort en anderzijds omdat de collecties van diezelfde musea verhoudingsgewijs veel minder werk van vrouwen dan van mannen hebben. We zijn alle museale en particuliere bruikleengevers bijzonder dankbaar dat zij hun veelgevraagde kunstwerken in bruikleen hebben gegeven. Met werk van ruim vijftig kunstenaars in alle kunstdisciplines denken wij een rijk, breed geschakeerd, verrassend veelzijdig, fraai en kwaliteitsvol overzicht te geven van vrouwen in de lange zeventiende

eeuw in de Zuidelijke en Noordelijke Nederlanden. Als museum dat van oudsher veel waarde hecht aan grondig wetenschappelijk onderzoek ambiëren wij met de tentoonstelling én met de publicatie ook een stevig fundament te hebben gelegd voor verder onderzoek. Naar mijn stellige overtuiging is een goede tentoonstelling niet het eindpunt van een onderzoek waarmee alle vragen beantwoord lijken te zijn, maar roept ze nieuwe vragen op en stimuleert ze vorsers tot voortgezette studie.

Vanzelfsprekend is een complexe en ambitieuze tentoonstelling als deze het werk van velen. Als eerste gaat mijn grote dank uit naar de twee curatoren – Frederica en Virginia. Ik weet uit eigen ervaring maar al te goed wat de combinatie van het coördineren van tentoonstelling en catalogus – veelal naast het ‘gewone’ werk dat ook doorgaat – aan drukte en inspanning betekent. Dank aan onze ‘partners in crime’ in Washington onder leiding van directeur Susan Sterling Fisher voor de uitstekende samenwerking. Mijn bijzondere dank gaat ook uit naar het MSK-projectteam dat de curatoren steeds met grote gedrevenheid, inzet en enthousiasme heeft ondersteund: assistent-curatoren Inez De Prekel en Candice Van Heghe, tentoonstellingsorganisator Jet Peters, restauratoren en art handlers Sofie Corneillie, Lieven Gerard en Joost Surmont en vormgevers Ruud Ruttens en Leroy Meyer. Als immer alle lof voor het hele MSK-team, een voorbeeldig ‘golden team’ om mee te werken. Ik ga jullie erg missen, allemaal! In het colofon kunt u alle betrokkenen binnen en buiten het museum met naam en toenaam terugvinden. Ik dank iedereen voor de samenwerking en de inzet, het enthousiasme en de professionaliteit. Het is met spijt in het hart dat ik mijn allerlaatste voorwoord in een catalogus als museumdirecteur afrond. Het was een eer, voorrecht en bovenal een genoegen om in de afgelopen decennia het openbaar kunstbezit te dienen.

Manfred Sellink
Afscheidnemend directeur MSK

History is a discipline of context;
it suffers when vast sectors of
human experience are treated
as separate domains that are
appended to, but do not form an
integral part of, the enterprise
of historical explanation.

Vrouwelijke kunstenaars van Antwerpen tot Amsterdam, 1600–1750

Virginia Treanor &
Frederica Van Dam

De huidige waardering van het grote publiek voor Nederlandse en Vlaamse beeldende kunst uit de zeventiende en begin achttiende eeuw is vooral gevormd door monografische blockbustertentoonstellingen van mannelijke schilders. Kunstenaars als Peter Paul Rubens (1577–1640), Frans Hals (1582–1666), Anthony van Dyck (1599–1641), Rembrandt van Rijn (1606–1669) en Johannes Vermeer (1632–1675) zijn genoegzaam bekend, maar slechts weinig museumbezoekers hebben ooit gehoord van vrouwelijke kunstenaars uit diezelfde periode, zelfs niet van de meest prominente. Hoewel er een beperkt aantal belangrijke monografische tentoonstellingen werd gewijd aan Nederlandse en Vlaamse vrouwelijke schilders als Judith Leyster (1609–1660) en, recenter, Clara Peeters (1587–na 1636) en Michaelina Wautier (1614–1689), zijn hun namen nog relatief onbekend bij het grote publiek.² Die situatie weerspiegelt een aloude vooringenomenheid in de kunst-historische literatuur, niet alleen tegen vrouwelijke kunstenaars, maar ook tegen bepaalde kunstvormen, waarbij schilderkunst aan de top staat van de hiërarchie van de kunsten zoals die door de kunst-theoretici van de renaissance werd geïntroduceerd. Maar zoals het bovenstaande citaat aangeeft, is context onontbeerlijk om echt inzicht te krijgen in een bepaalde momentopname. Als men slechts één bron of één kunstvorm of één gender in ogenschouw neemt, kan men zich onmogelijk een accuraat beeld vormen van het verleden.

De tentoonstelling *Onvergetelijk. Vrouwelijke kunstenaars van Antwerpen tot Amsterdam, 1600–1750* toont dan ook niet alleen schilderijen, beelden en prenten – traditioneel beschouwd als het summum van de beeldende kunsten – maar ook papierknipkunst, glasgraveerkunst, kalligrafie en textiele kunsten als kant- en borduurwerk. Dit project neemt afstand van door gender bepaalde hiërarchieën van materialen (waarin de door mannen gedomineerde schilder- en beeldhouwkunst uit het verleden hoger getaxeerd wordt dan het werk van vrouwen) en bouwt voort op recente tentoonstellingen als *Making Her Mark: A History of Women Artists in Europe, 1400–1800*, waarin eveneens een grote variatie aan kunstvormen te zien was.³ Als de door gender bepaalde scheidslijnen tussen ‘hoge kunst’ en de overige disciplines worden gesloopt, worden vanzelf meer vrouwen opgenomen in het kunsthistorisch discours en wordt de weg vrijgemaakt voor een accuratere en meer genuanceerde visie op hun inbreng.

Deze tentoonstelling toont werk van vrouwen die mee gestalte hebben gegeven aan de visuele cultuur van de Lage Landen,⁴ een term die hier verwijst naar de regio die grosso modo bestaat uit het huidige Vlaanderen (het Vlaamse Gewest) en Nederland. Ze laat zien hoe Vlaamse en Nederlandse vrouwen in vrijwel elke techniek en elk genre hebben gewerkt en bijdragen hebben geleverd aan diverse gebieden van de artistieke productie, waaronder schilderkunst, beeldhouwkunst, tekenkunst, prentkunst, kant- en borduurwerk. Ze speelden een vitale rol in de artistieke economie en waren actief in de productie en verkoop van luxegoederen, die een essentieel onderdeel vormden van de grote economische bloei van de Lage Landen – een bloei die, het dient gezegd, ondenkbaar was geweest zonder de kolonisatie en de slavenhandel. De erkenning van het aandeel van vrouwen in dit succes leidt tot een correcter beeld van de periode, en geeft hun nalatenschap een plaats in de moderne geschiedschrijving.

Deze tentoonstelling maakt dankbaar gebruik van het interdisciplinair wetenschappelijk onderzoek dat de laatste decennia tot nieuwe en belangrijke inzichten heeft geleid over de rol van Vlaamse en Nederlandse vrouwen in een van de meest dynamische

- 1 ‘Context is essentieel voor historisch onderzoek; het loopt mank als hele delen van de menselijke ervaring worden behandeld als afzonderlijke gebieden, als aanhangsels van historisch onderzoek zonder er integraal deel van uit te maken.’ Freedberg/De Vries 1996, p. 249.
- 2 Op het moment dat we deze inleiding schreven opende de tentoonstelling *Rachel Ruysch: Nature into Art*, in de Alte Pinakothek, München. Zie München/Toledo/Boston 2024.
- 3 De historische ongelijkheid in de waardering van werk van mannen en vrouwen wordt geanalyseerd in Rozsika Parker en Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londen/New York 1981.
- 4 Over de noodzaak om de Vlaamse en Nederlandse kunstgeschiedenis samen te bestuderen, zie Sarah Joan Moran en Amanda Pipkin, *Women and Gender in the Early Modern Low Countries, 1500–1750*, Leiden 2019, pp. 2–3.

periodes van de geschiedenis.⁵ Hoewel beide regio's een verschillende bestuursvorm hadden – Vlaanderen maakte deel uit van de Spaanse Nederlanden onder het bewind van de Habsburgers, terwijl de Nederlandse Republiek zich in de zestiende eeuw met succes had afgescheiden van de Habsburgse heerschappij – waren ze niettemin verenigd door een gemeenschappelijke geschiedenis, cultuur en taal.⁶ Desondanks zijn er veel meer Nederlandse dan Vlaamse kunstenaars vertegenwoordigd in deze tentoonstelling en dit boek. Dat is te wijten aan meerdere factoren, niet in de laatste plaats het verschil in stedelijke ontwikkeling. In het Noorden leidde de Reformatie en de afwezigheid van een centrale kerkelijke autoriteit tot een verregaande secularisering in de kunsten. In het Zuiden daarentegen, kreeg de traditie van religieuze opdrachten een nieuwe impuls door de Contrareformatie, door de overweldigende impact van Rubens en zijn atelier en door het overwicht van de Antwerpse schilderschool. Na de dood van Rubens en Van Dyck opende zich in de tweede helft van de zeventiende eeuw een kloof tussen het geleidelijk aan afnemende belang van Vlaanderen als artistiek centrum en de overvloed aan werken die in dezelfde periode in de Nederlandse Republiek werd geproduceerd. Daarnaast heeft ook het onderzoek een rol gespeeld in het groeiende onevenwicht tussen Noord en Zuid. De laatste decennia is de aandacht van wetenschappers meer naar Nederlandse vrouwelijke kunstenaars gegaan dan naar hun Vlaamse tegenhangers.

Dit boek is ingedeeld in thematische hoofdstukken gewijd aan de verschillende kunstvormen en aan kunst gerelateerde activiteiten die in de hier bestudeerde anderhalve eeuw door vrouwelijke kunstenaars werden beoefend. De hoofdstukken bestaan uit diepgravende thematische essays en in 'clusters' gebundelde besprekingen van de objecten in de tentoonstelling, in feite uitgebreide 'catalogusteksten'. Deze structuur biedt de mogelijkheid om – naast technieken, geografie en sociale status – de opleiding, vernieuwingen, netwerken en nalatenschap van vrouwelijke kunstenaars te behandelen en aan te tonen dat vrouwen niet geïsoleerd of onzichtbaar werkten in een door mannen gedomineerde wereld, maar integendeel integraal deel uitmaakten van de productie, verkoop en consumptie van luxegoederen. We krijgen een volledig beeld van deze vrouwen als we ze in relatie tot elkaar bekijken en in de context van de wereld waarin ze leefden.

Identiteit

Het eerste thema 'Identiteit' geeft zowel visuele als tekstuele getuigenissen van het publieke succes van tal van vrouwen en van de erkenning die hun tijdens hun leven te beurt viel. In haar essay vestigt Virginia Treanor de aandacht op belangrijke contemporaine publicaties als *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* van Arnold Houbraken (eerste editie 1715), waarin een verrassend aantal vrouwen die in diverse artistieke domeinen werkzaam waren, worden vermeld. Het werk van veel van die vrouwen ging verloren of is onbekend, wat ertoe heeft geleid dat ze onzichtbaar bleven in de kunstgeschiedschrijving van de Lage Landen.⁷ Als we hun namen toevoegen aan de lijst van vrouwen van wie werken bewaard zijn gebleven, en van vrouwen die actief waren als kantwerkers en borduursters van wie werk is overgeleverd, neemt het aantal bekende vrouwelijke kunstenaars spectaculair toe. Het door Klara Alan besproken voorbeeld van de beeldhouwer Maria Faydherbe (1587–na 1633) geeft een beeld van de volharding en het talent van deze kunstenaar, terwijl de clusteraantekeningen rond dit thema ('Kunstenaarsportretten' en 'Traditie en ambitie') een idee geven van hoe talrijke vrouwen zichzelf zagen en voorstelden en van de verschillende materialen, genres en stijlen waarin ze werkten.

Keuzes

De keuzes die vrouwen in deze periode konden maken, hingen groten-deels af van de sociale klasse waartoe ze behoorden. Hoewel een

5 Dit project wil niet alleen een uitbreiding zijn van de schaarse monografische tentoonstellingen over vrouwelijke kunstenaars van benoorden de Alpen, maar berust ook op belangrijk academisch onderzoek over het thema. Met haar in 1981 in *Woman's Art Journal* gepubliceerde artikel 'The Women Painters in Houbraken's Groote Schouburgh' was Margarita Russell de eerste om te wijzen op de vrouwelijke kunstenaars vermeld door Arnold Houbraken, de zogenaamde Nederlandse Vasari. De publicatie *Vrouwen en Kunst in de Republiek* uit 1998, samengesteld door Els Kloek, Catherine Peters Sengers en Esther Tobé, blijft nog steeds een rijke bron van informatie over vrouwen in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden, en bevat een index van ongeveer 237 namen van vrouwelijke kunstenaars en opdrachtgevers tussen 1500 en 1800. Het artikel van Elizabeth Honig 'The Art of Being "Artistic": Dutch Women's Creative Practices in the 17th Century' (2001),

eveneens gepubliceerd in *Woman's Art Journal*, onderzoekt de gebieden waarop vrouwelijke kunstenaars actief waren, en ook de onderliggende gender-vooroordelen in toeschrijvingen zoals 'amateur'. Meer recente bronnen zijn *Vrouwenstreken: vrouwelijke schilders in de Nederlanden (1550–nu)* van Katlijnne Van der Stighelen uit 2010; de gebundelde essays in 2019 uitgegeven door Elizabeth Sutton, *Women Artists and Patrons in the Netherlands 1500–1700*, en het door Judith Noorman en haar team van bachelorstudenten aan de Universiteit van Amsterdam in 2020 gepubliceerde *Gouden Vrouwen*. Heel recent publiceerde het *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek/Netherlands Yearbook for History of Art* zijn eerste editie gewijd aan vrouwen '... as creators, patrons, buyers, and agents of change in the arts of the Low Countries'. Zie noot 4. Er zijn wel uitzonderingen zoals die waarop Honig heeft gewezen.

aantal van hen in de Lage Landen een zekere graad van artistieke vrijheid konden veroveren, hingen de mogelijkheden om artistiek carrière te maken in grote mate af van hun familierelaties en sociaal economische status. In haar essay bespreekt Frederica Van Dam drie vrouwen uit de Zuidelijke Nederlanden die besloten om ‘geestelijke dochters’ te worden, waardoor ze in staat waren om zich op hun artistieke bezigheden te concentreren zonder dat van hen verwacht werd dat ze zouden trouwen en kinderen krijgen. Elena Kanagy-Loux focust in haar bijdrage op kantwerksters en borduursters, van wie de grote meerderheid tot de lagere klassen behoorde. Ze bespreekt de arbeidsomstandigheden en hoe hun werk essentieel was voor deze industrie.

De clusternotities rond dit thema (‘Familiebanden’) zijn gewijd aan de opleiding en status van de vrouwen die de hier tentoongestelde objecten vervaardigden. Ze belichten de verschillende manieren waarop vrouwen hun vak leerden en hoe ze in hun keuzes werden beïnvloed door hun sociale positie. De bijdrage ‘Sociale verwachtingen’ onderzoekt de verwachtingen waaraan vrouwen moesten voldoen als kunstenaar, dochter, echtgenote of moeder en de verschillende manieren waarop ze zich binnen deze maatschappelijke context bewogen.

Netwerken

Vrouwen speelden een cruciale rol in de artistieke economie van de Nederlanden en vrouwelijke arbeid was een belangrijke factor in de ongeziene expansie en bloei van de markt voor kunst en luxe goederen in de zeventiende en vroege achttiende eeuw. Net als hun mannelijke tegenhangers bevoorraden vrouwelijke schilders en prentenmakers de kunstmarkt en zorgden zij voor vernieuwingen en aanpassingen. Vrouwen hadden ook een aanzienlijk aandeel in de verkoop en consumptie van dergelijke goederen. Marleen Puyenbroeks casestudy’s van drie vrouwen in de Nederlandse Republiek laten zien dat er vrouwen waren die optraden als leverancier van schilderijen en andere koopwaar, zoals textiel – vaak in samenhang met de schilderijenhandel. Judith Noorman bestudeert de rol van vrouwen die kunst kochten, hetzij via opdrachten, hetzij op de vrije markt. Op basis van de boekhouding van vermogende vrouwen schetst Noorman een beeld van zowel de financiële als de morele overwegingen waarmee ze rekening hielden bij hun uitgaven.

In de zeventiende eeuw werd de Nederlandse Republiek een centrum van wetenschappelijke reflectie, onderzoek en vernieuwing. Kunst speelde een essentiële rol bij het vastleggen en de verspreiding van kennis, vooral in de zich volop ontwikkelende plantkunde. Veel vrouwen waren actief op dit snijpunt van kunst en wetenschap. In haar essay beschrijft Catherine Powell-Warren het netwerk waarin kunstenaars, wetenschappers en opdrachtgevers opereerden en hoe deze vrouwen bijdroegen aan de vooruitgang van deze wetenschap.

De clusters ‘Lokale netwerken’ en ‘Globale netwerken’ belichten de verschillende manieren waarop vrouwen en hun werk in de Nederlanden en daarbuiten circuleerden.

Nalatenschap

Dit hoofdstuk onderzoekt de nalatenschap van vrouwelijke kunstenaars en de processen die ertoe hebben geleid dat ze in de voorbije driehonderd jaar in de kunstgeschiedenis werden gemarginaliseerd; daarnaast kijkt het ook naar recente positieve ontwikkelingen. Het essay van Oana Stan belicht de aanwezigheid van Nederlandse en Vlaamse vrouwen in Nederlandse en Belgische museumcollecties en de stappen die de laatste vijftig jaar werden gezet om deze kunstenaars zichtbaarder te maken, onder meer door het organiseren van monografische en thematentoonstellingen. Frima Fox Hofrichter analyseert de evolutie in de receptie van het werk van Judith Leyster, vanaf de herontdekking van haar oeuvre eind negentiende eeuw tot Hofrichters eigen bijdrage tot de herwaardering van Leysters oeuvre, wier ster opnieuw begint te rijzen.

De clusternotitie bij dit hoofdstuk (‘Waarde, herinnering, nalatenschap’) focust op de verschillen in financiële en maatschappelijke waarde tussen de zeventiende eeuw en nu. Ze demonstreert de impact van gender aan de hand van de relatieve waarde die aan kunstwerken van vrouwen in hun eigen tijd werd toegekend en de prijzen die op de huidige kunstmarkt en in de culturele sector circuleren. Daarenboven wordt gezocht naar de oorzaken van de onzichtbaarheid van Vlaamse en Nederlandse vrouwelijke kunstenaars in de moderne kunsthistorische literatuur. De bijdragen van talrijke vrouwen werden vaak verdoezeld door foute toeschrijvingen en als gevolg van flagrante vooringenomenheid. In dit onderdeel komen ook de verschillende manieren aan bod waarop vrouwen probeerden hun eigen artistieke nalatenschap te vrijwaren, evenals de groeiende belangstelling in het wetenschappelijk onderzoek voor vrouwenkunst en de daarmee gepaard gaande toename van ‘herontdekkingen’.

Conclusie: de macht van het getal

Tweehonderddertig objecten van ruim vijftig vrouwen: dat zijn de aantallen die in de tentoonstelling zijn vertegenwoordigd, en in de pagina’s van dit boek wordt gerefereerd aan de namen van nog eens een honderdtal anderen. Dat lijkt veel als we in aanmerking nemen dat ternauwernood een handvol vrouwelijke kunstenaars uit de ‘lange zeventiende eeuw’ in de Lage Landen bekend zijn bij het kunstminnende publiek. Clara Peeters, Maria van Oosterwijck (1630–1693), Rachel Ruysch (1664–1750) en Judith Leyster zijn de uitzonderingen. En toch is dit ensemble slechts een fractie van het totale aantal werken dat tussen 1600 en 1750 in de Nederlanden moet zijn geproduceerd door de honderden vrouwen, al dan niet gedocumenteerd, die in de kunstwereld actief waren.

Door vrouwelijke kunstenaars opnieuw op te nemen in het kunsthistorische discours, kan ons inzicht in de Nederlandse en Vlaamse kunst en cultuur ingrijpend veranderen. Een deel van dit werk bestaat uit de herwaardering van de sociale en financiële waarde van door vrouwen gemaakte objecten, een ander deel uit het blootleggen van de systemische vooringenomenheid die heeft geleid tot hun verdwijning uit het culturele geheugen.

Door het leven en de nalatenschap van vrouwelijke kunstenaars uit de vergetelheid te halen, kunnen we beginnen de rol die vrouwen in het culturele landschap van de periode in kwestie hebben gespeeld, opnieuw te erkennen. Dit zal uiteindelijk leiden tot een diepere waardering van de rijkdom van de beeldende cultuur in de Lage Landen. De inclusie van vrouwen en hun inbreng kan ons begrip van de Nederlandse en Vlaamse cultuur alleen maar versterken, en ervoor zorgen dat hun aanwezigheid voortaan onvergetelijk wordt en blijft.

Identiteit

- 16 De aanwezigheid van vrouwen. Een onderzoek naar de bronnen
Virginia Treanor
- 26 Met zelfvertrouwen gehouwen. De Mechelse
barokke beeldhouwer Maria Faydherbe
Klara Alen
 - 36 Kunstenaarsportretten
Virginia Treanor
 - 54 Traditie en ambitie
Frederica Van Dam & Inez De Prekel

Keuzes

- 76 Tussen vrome toewijding en wereldse zelfstandigheid.
Het leven van Catarina II Ykens, Johanna Vergouwen en
Susanna Forchondt, drie Antwerpse 'geestelijke dochters'
Frederica Van Dam
- 92 De draad van het leven. Kantwerksters, linnennaaisters
en wasvrouwen in de Lage Landen
Elena Kanagy-Loux
 - 102 Familiebanden
Inez De Prekel & Virginia Treanor
 - 126 Sociale verwachtingen
Frederica Van Dam & Inez De Prekel

Netwerken

- 152 Vrouwen in de kunsthandel. De veelzijdigheid van
drie Amsterdamse vrouwen in de zeventiende-eeuwse
schilderijenhandel
Marleen Puyenbroek
- 160 Vrouwelijke clientèle
Judith Noorman
- 166 Vrouwen en natuur. Het snijpunt van kunst en wetenschap
in de Nederlandse zeventiende eeuw
Catherine Powell-Warren
 - 182 Lokale netwerken
Katie Altizer Takata
 - 202 Globale netwerken
Katie Altizer Takata

Nalatenschap

- 220 Een halve eeuw representatie. Nederlandse en Vlaamse
vrouwelijke kunstenaars in tentoonstellingen en collecties
Oana Stan
- 226 Judith Leyster en de kunstmarkt
Frima Fox Hofrichter
 - 236 Waarde, herinnering, nalatenschap
Virginia Treanor & Katie Altizer Takata

- 253 Tentoongestelde werken
- 273 Personenregister
- 275 Bibliografie

Identiteit

Een van hare Kunstwerken, waar in een oude stam van een boom kwam, een spin in haar web, en voort een Landschap, werd voor 500 guldens verkogt, de stam was zoo natuurlyk met zyn schors, kwasten, en most bewassen, als ook de spin met haar fyne weefsel, naar 't leven afgebeeld, dat het werk elk tot verwondering sterkte, te meer alzoo men de wyze hoe het zelve gemaak was, niet konde begrypen, waarom het gemeene volk van haar zeide: dat zy tooveren konde

Dat zy voorts, door eige studie en de hantleiding der onfeilbare Natuure, in de verhevenste deelen der Kunst een brave Meesteresse is geworden; zynde niet alleen wonder wel ervaren in het schilderen van Portretten, maer in das van Historiën. In beiden behaegt zy den Kunstkenners, die onpartydig oordeelen, by uitstek; inzonderheit munt zy uit in zuiverheit van 't penseel; maelende alles zo uitvoerig, zonder de minste styvigheit, dat het den Liefhebberen verrukt, en hunne volkome goetkeuring wegdraegt.

WEERT-BEFAEMDEN ROEM
 Van verscheyde Nederlantsche JOFVROUWEN
 Haer selven oeffenende inde seer edele
 SCHILDER-CONST.

Hier overt noch een woordt daer al wat fins in steckt
 T'gen' oock bedenckigh en verwonderingh verweckt
 Aen de weet-lievende Const-Minnaers die dit lesen
 En hoorende dat : die in Maeghden vrijheyt wesen
 (Jn plaets van met de naeld' te volghen haeren naedt
 Te vouwen eenen doeck, oft spinnen eenen draet)
 Stets oeffenen t'verstandt in Mannelijcke wercken
 En daeghelijckx de Kunst sijn besich aen te mercken.
 Het leven en Natuer te comen seer nae by
 Soo als men speuren can in d'eelheyt der schildry,
 Die t'Neerlandts Vrouwen volck weet aerdich af te malen
 Waer in sy wesentlijck *Apelles* achterhaelen,
 En thoonen claerlijck dat in't Maeghdelijck verstandt
 Huyft wetenschap en gheeft, waer van ghetuyght de handt.
Cupid den minnen Godt (die dringht sijn liefdens schichten
 Jn al dat aedem voelt) die Coninghen doet swichten
 Door zijnen brandt en onverbiddelijcke kracht,
 Wordt hier ghebannen uyt *Picturas* vry ghedacht,
 Daer *Anna Schuermans* med' verkeert en tracht te weten
 De diep verholentheyte van haer Pinseels secreten.
 Daer sy ghenucht en lust, en vreught en smaect in schept
 Waer doer sy t'minnen mall' uyt haere finnen rept.
 Als Faem ghenoch verbreydt, niet sonder vaste reden
 Midts uyt haer vloyt de bron van alle wetentheden.
 Die den gheleerden *Cats* oock in sijn wercken noempt
 En sonderlingh aldus op dese Jonck-vrouw roempt:

„Wie

De aanwezigheid van vrouwen. Een onderzoek naar de bronnen

Virginia Treanor

Het belang van representatie

In 1699 ondernam de in Duitsland geboren en in Amsterdam gevestigde vrouwelijke kunstenaar en naturalist Maria Sibylla Merian (1647–1717) een lange reis naar de Nederlandse kolonie Suriname. Ze deed dat niet alleen, maar in het gezelschap van haar negentienjarige dochter Dorothea Maria Henrietta Gsell (geb. Graff) (1678–1743). Het motief voor de reis was Merians nieuwsgierigheid, en die van vele Europeanen, naar de fauna en flora van deze voor hen nieuwe wereld. Merians interesse in de levenscyclus van planten en insecten was al eerder uitgesproken in enkele door haar minutieus geïllustreerde publicaties over dit thema. In de geschiedenis van kunst en wetenschappen bleef Merians werk lange tijd onderbelicht en het krijgt pas recentelijk de erkenning die het verdient.¹ Dat geldt echter ook voor diegenen op wie ze een beroep kon doen in Suriname: de anonieme slaafgemaakten uit West-Afrika en de inheemse Arowakken en Caraïben, vooral vrouwen, die niet alleen huishoudelijke taken verrichtten voor Merian, maar ook hun kennis over de hen omringende natuurlijke wereld met haar deelden. Een voorbeeld van deze kennisoverdracht is het boek *Metamorphosis insectorum surinamensium*, dat Merian over haar reis publiceerde (eerste druk in 1705), is de notitie over de *Flos pavonis*, algemeen bekend als pauwenbloem ^{cat.2}. Naast haar tekening van de plant noteerde ze zijn kenmerken en het gebruik ervan (als vruchtafdrijvend middel), zoals haar verteld werd door 'de Indianen', die '... niet wel gehandelt worden, als ze bij de Hollanders in dienst zijn, drijven daar mede haar kinder af, niet willende dat haare kinders Slaven zyn, gelijk als zy'. Merian schrijft ook dat '... de zwarte Slavinnen van Guinea en Angola' ermee dreigen geen kinderen meer te baren als ze niet beter worden behandeld.² Hoewel Merian het niet expliciet zegt, waren het heel waarschijnlijk vrouwen die deze informatie met haar deelden; het waren immers vrouwen die door de eeuwen heen en overal ter wereld dergelijke kennis bewaarden en doorgaven.

Dit voorbeeld herinnert eraan dat de geschiedenis van vrouwen – slaafgemaakte en naamloze vrouwen inbegrepen – in het volle zicht verborgen kan zijn en dat we zoveel mogelijk hun aandeel voor het voetlicht moeten brengen. Evenzo zijn de geschiedenis, het werk en de verwezenlijkingen van tal van Vlaamse en Hollandse vrouwelijke kunstenaars van de zeventiende en achttiende eeuw, onder wie Merian, duidelijk nog altijd onderbelicht.

Aan de afwezigheid van vrouwen in inleidingen tot de kunstgeschiedenis en tentoonstellingen over de kunst en cultuur van de Nederlanden werd tot voor kort nauwelijks aandacht besteed.³ Hoewel hetzelfde geldt voor tal van andere geografische gebieden, verbaast het des te meer voor een regio waar vrouwen in de vroegmoderne tijd meer aanwezig waren in het dagelijkse leven in het algemeen, en waar een sterke traditie bestond van vrouwen die betrokken waren bij elk aspect van het kunstbedrijf.⁴ Bovendien waren veel van deze vrouwen bekend: er werd over hen geschreven in kunstenaarsbiografieën en lofdichten en hun portretten werden geschilderd en gedrukt. De relatief uitvoerige eigentijdse informatie waarover we beschikken betreffende die vrouwen en hun werk, maakt hun afwezigheid in de moderne geschiedschrijving des te opvallender. Uit deze primaire bronnen – bronnen waaruit kunsthistorici volop hebben geput om onderzoek te doen naar mannelijke kunstenaars uit deze periode – blijkt dat heel wat vrouwen

- 1 Het onderzoek naar Merian is uitgebreid en groeit nog aan. Belangrijke werken zijn: Stearn/Osmer Becker/Rücker 1980; Zemon Davis 1997, pp.140–202; Schmidt-Loske 2020; Van Delft et al. 2022.
- 2 *Metamorphosis insectorum Surinamensium*, 1705, p. 45. https://www.dbnl.org/tekst/meri002meta01_01/meri002meta01_01_0001.php.
- 3 Voor wetenschappers die op dit gebied een belangrijke bijdrage leverden, zie het artikel van Margarita Russell in *Woman's Art Journal* (Russell 1981), dat voor het eerst de aandacht vestigde op de vrouwen vermeld in het boek van de zogenaamde 'Hollandse Vasari', Arnold Houbraken; *Vrouwen en Kunst in de Republiek* (Kloek/Peters-Sengers/Tobé 1998a) bevat een schat aan informatie over vrouwen in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden, onder meer een index met 237 namen van vrouwelijke kunstenaars en mecenasen tussen 1500 en 1800; Elizabeth Honigs essay 'The Art of Being "Artistic": Dutch Women's Creative Practices in the 17th Century', eveneens verschenen in *Woman's Art Journal* (Honig 2002), bespreekt de artistieke productie van vrouwen en ook de gender-vooringenomenheid van toeschrijvingen als 'amateur'. Meer recente bronnen zijn onder meer Van der Stighelen 2010; de verzameling essays Sutton 2019, en in het Nederlands Noorman 2020, uitgegeven door Judith Noorman en haar studenten van de Universiteit van Amsterdam. Zie de bijdragen van Frederica Van Dam (pp. 76–91), Judith Noorman (pp. 160–165) en Marleen Puyenbroek (pp. 152–159) in dit boek.
- 4



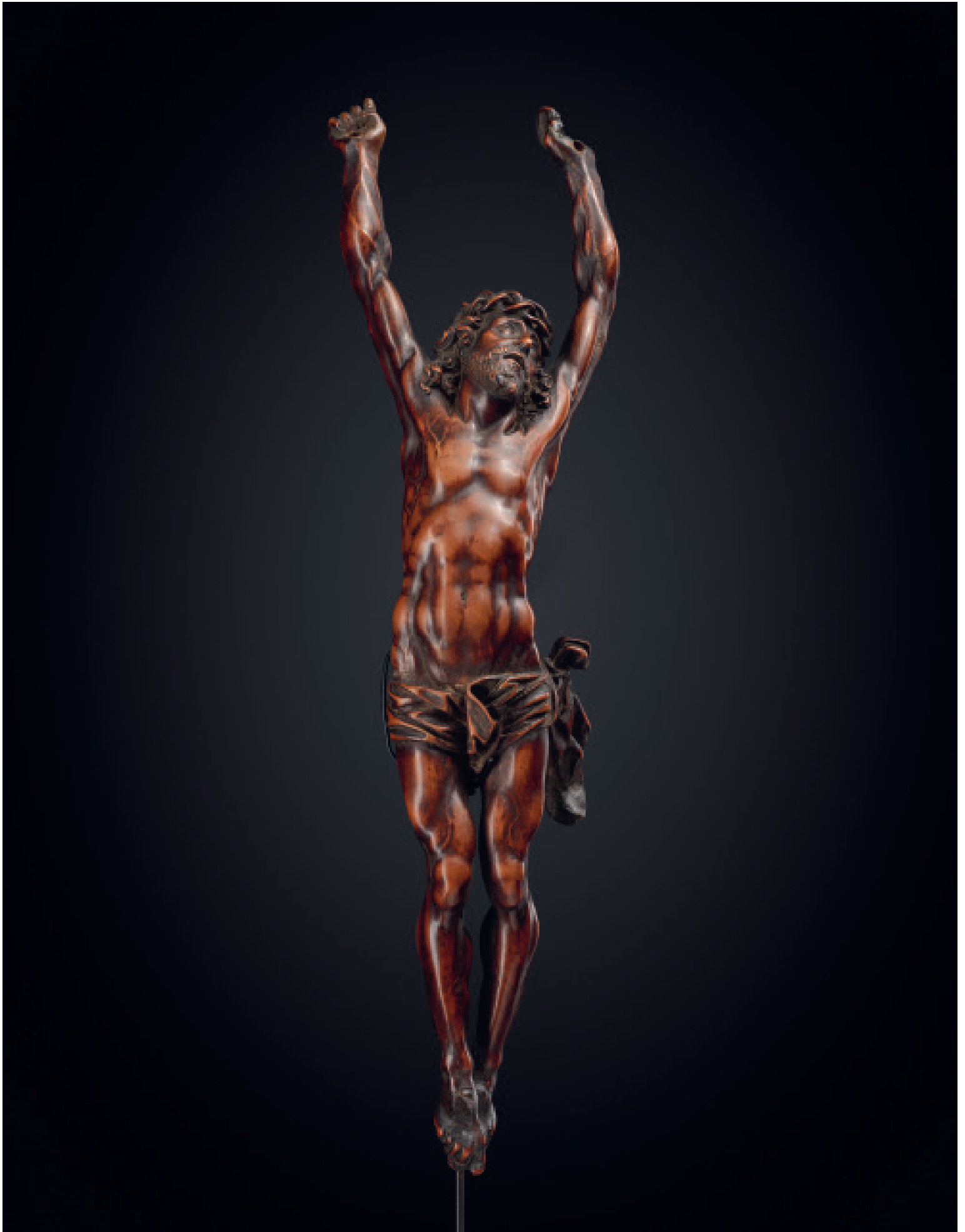
3a Portretten van Anna Maria van Schurman, Rembrandt van Rijn en Jacob Adriaensz Backer, in Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 1721. National Gallery of Art Library, Washington, DC.



3b *Portret van Johanna Koerten*, in Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 1721. National Gallery of Art Library, Washington, DC.



3c *Portret van Maria Sibylla Merian en David van der Plas*, in Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 1721. National Gallery of Art Library, Washington, DC.



De Mechelse barokke beeldhouwer Maria Faydherbe

In zijn tweedelinge naslagwerk over de Mechelse schilders en beeldhouwers *Histoire de la Peinture et de la Sculpture à Malines* uit 1876 schrijft Emmanuel Neeffs over de beeldhouwer Maria Faydherbe (1587–na 1633): ‘Nous ne possédons aucun détail ni sur sa vie, ni sur son talent, ni sur ses œuvres.’¹ Vandaag is de identiteit van Maria Faydherbe in steen gehouwen. Vier beeldjes werden recent verworven door musea en maken het mogelijk om Maria Faydherbe eens en voor altijd te kwalificeren als een getalenteerde barokke beeldhouwer.² Een uitzonderlijk rekwest uit 1633 maakt bovendien duidelijk dat zij zelfverzekerd en vastberaden te werk ging in een mannenwereld. Dankzij aanvullend archiefonderzoek worden de contouren waarin zij als vrouw het ambacht van de beeldhouwkunst beoefende almaar duidelijker.³

In de eerste decennia van de zeventiende eeuw gold Mechelen nog steeds als de productieplaats bij uitstek voor beeldhouwwerk op klein formaat. Gepolychromeerde beeldjes uit Mechelen vonden gretig aftrek op de binnen- en buitenlandse kunstmarkt. De productie van Mechelse beeldhouwers, die in goed georganiseerde ateliers werkten, is zelden gesigneerd.⁴ Maria Faydherbe is een uitzondering. Zij bracht wél werk onder haar eigen naam op de markt. Ze signeerde haar beelden soms voluit, soms in monogram, nu eens aan de voorzijde, dan weer verstopt op de achterzijde – klaar om bijna vierhonderd jaar later ontdekt te worden.

Gesigioneerde werken

De *Maria met Kind* uit Museum M in Leuven draagt de signatuur ‘MARIA FAYDHERBE ME FECIT’ (Maria Faydherbe heeft mij gemaakt) op de sokkel onderaan aan de voorzijde [cat.6](#). Maria, in contrapost, houdt haar kindje teder bij de heup. Jezus staat op een verhoogd voetstuk in de vorm van een herm met een cherubijnenkopje. Het palmhouten beeldje van net geen 15 centimeter hoog werd al in 1932 opgenomen in de kunsthistorische literatuur en was lang het enige gesigioneerde werk dat van Maria Faydherbe bekend was.⁵ Vóór de schenking aan Museum M in 2017 bevond het zich in een Belgische privécollectie en werd het maar enkele keren tentoongesteld.⁶

Een *Maria met Kind* in het Victoria and Albert Museum in Londen is bijna spiegelbeeldig aan het Leuvense beeldje. Dat ook dit werk door Maria Faydherbe werd vervaardigd, verraaft het monogram ‘M.F.S.’ rechts onderaan op de rugzijde [cat.7](#). Het is 40 cm hoog en is vervaardigd uit albast, een steensoort die eruitziet als marmer maar veel zachter is. Het materiaal laat zich makkelijk bewerken met een fijne beitel en klophamer. De beeldjes vertonen grote gelijkheid qua compositie, maar zijn verrassend verschillend uitgewerkt. Maria, zonder hoofddoek en juwelen, draagt haar haren opgestoken in twee gevlochten knotjes aan weerszijden van haar hoofd. Haar zoon kijkt naar beneden en houdt een globe in zijn linkerhand. Het Jezuskind draagt een eenvoudig kledingstuk dat op de tenen van zijn linkervoet na zijn hele lichaam bedekt. Zijn moeder houdt een pand van de zware stof van haar overkleed met fijn afwerkte bies nonchalant onder de arm. De plooien vallen in een vloeiende S-lijn centraal naar haar linkervoet. De sculptuur was bedoeld om in een nis of tegen een muur te plaatsen. Dat blijkt uit de achterkant, die, met slechts een paar subtiele plooien in Maria’s kleding, nauwelijks is uitgewerkt.

- 1 Neeffs 1876, II, p. 157.
- 2 Bij de meer dan twintig beeldjes die aan Maria Faydherbe worden toegeschreven, wordt hier niet stilgestaan. Zie daarover onder meer Van Doorslaer 1939; Müller 1965; Jansen 1988/89; Trusted 2014.
- 3 Leven en werk van Maria Faydherbe vormden het onderwerp van de masterscriptie van Birgit Onzia aan de KU Leuven onder supervisie van Katlijne Van der Stighelen: Onzia 2012. Zie daarover ook Alen 2015. In 2020 werd Maria Faydherbe opgenomen in het *Nationaal Biografisch Woordenboek*: Alen 2020.
- 4 Merkttekens aan de onder- of rugzijde – zoals de vijf- of zespuntige ster – duiden eerder op een bepaalde productieplaats waar meerdere handen aan het werk waren dan op het werk van een individuele ‘meester’. Zie Van der Jeught 2013 en Van der Jeught 2014.
- 5 Van Doorslaer 1932.
- 6 Brussel 1977, pp. 116–117, nr. 80; Mechelen 1997, p. 126, nr. 2;

Antwerpen/Arnhem 1999–2000, p. 144. Sinds de schenking was het beeldje te zien in de permanente collectie van Museum M en in enkele tentoonstellingen, waaronder *Albast* in Leuven en Louvre en *Ingenious Women. Women Artists and their Companions* in Hamburg, 2023–24. Bij de tentoonstelling in Leuven verscheen een catalogus met essays over het medium albast die voor het onderzoek van grote wetenschappelijke waarde zijn. Het werk van Maria Faydherbe komt in de publicatie ook aan bod. Zie Leuven 2022–23, pp. 42–43. Trusted 2014. Het beeld is afkomstig uit een Britse particuliere verzameling en werd door het museum verworven in de kunsthandel in 2013, ‘with the assistance of the Hildburgh Bequest and the Murray Bequest, as well as internal Museum funds’. Ook dit beeldje was tentoongesteld in Leuven in 2022: Leuven 2022–23, pp. 42–43.



5 – Signatuur ‘MARIA FAYDHERBE ME FECIT’, detail van cat. 4.



6 — Maria Faydherbe, *Maria met Kind*, ca. 1632.
M Leuven.



7 — Maria Faydherbe, *Maria met Kind*, 1630–40.
Victoria and Albert Museum, London.

Familiebanden

Inez De Prekel &
Virginia Treanor

Tekenende jonge vrouw^{cat.50}, een bijzonder klein en enigmatisch schilderij in de collectie van het Philadelphia Museum of Art, was door zijn vorige eigenaar, de advocaat en kunstverzamelaar John G. Johnson (1841–1917), aangekocht als een werk van Gesina ter Borch (1631–1690).¹ Toen het stuk in 1917 werd gelegateerd aan de stad Philadelphia werd deze toeschrijving echter aan de kant geschoven. Het doek toont een huiselijk tafereel met een jonge vrouw gezeten op een stoel. Op haar schoot houdt ze een pak schetsbladen waarop ze in zwart krijt een menselijke figuur aan het tekenen is en ook op de tafel voor haar liggen een aantal schetsen verspreid. Leren tekenen werd beschouwd als het fundament van de schilderkunst en was een essentieel onderdeel van de opleiding tot schilder. Vooraleer men als leerling het penseel ter hand mocht nemen, moest men eerst leren tekenen en dat volgens een vast schema.² De leerling begon met het natekenen van tweedimensionale modellen, bijvoorbeeld schilderijen van de leermeester, maar vaak had een atelier ook een collectie prenten ter beschikking die konden worden gekopieerd. Vervolgens mocht de leerling driedimensionale voorbeelden zoals originele sculpturen of gipsmodellen natekenen. De laatste stap in het leerproces was het tekenen naar levend model om zo de menselijke anatomie onder de knie te krijgen. De jonge vrouw op het schilderij lijkt zich in deze laatste fase te bevinden. Toch rijzen hierbij enkele vragen, want hoe toegankelijk was een dergelijke opleiding voor vrouwen tijdens de lange zeventiende eeuw?

De lagere middenklasse

Terwijl vrouwen uit alle klassen geacht werden vertrouwd te zijn met de beginselen van naaien en borduren, waren hun zusters uit de laagste standen in staat om met die vaardigheden in hun levensonderhoud te voorzien, door hun werk het gezinsinkomen aan te vullen of zich met hun kunde ten nutte te maken als dienstbode bij de hogere klassen.⁷ Ondanks de relatieve rijkdom van de Lage Landen in de zeventiende eeuw behoorde het merendeel van de bevolking tot de lagere standen, hier gedefinieerd als degenen die moesten rondkomen met een minimumloon. De meeste arme vrouwen hielden zich bezig met de productie van textiel, waaronder kantwerk.⁸ De rijkdom die internationale rederijen in Antwerpen en Amsterdam genereerden uit de handel, waaronder ook de slavenhandel, verrijkte de aristocratie en de koopliedenklasse, die op hun beurt liefdadigheidsinstellingen financierden. Zulke instellingen, vaak verbonden aan een lokale kerk, varieerden van weeshuizen zoals het Maagdenhuis in Antwerpen tot tuchthuizen zoals het Spinhuis in Amsterdam. Het was in dergelijke tehuizen dat veel meisjes en vrouwen werden opgeleid in borduren en kantwerk. In die opleiding werd hun enerzijds een nuttige vaardigheid aangeleerd die uitzicht bood op een inkomen voor henzelf en hun familie of op een toekomstige betrekking als dienstbode. Anderzijds werden de producten die zij voortbrachten onder de hoede van zo'n liefdadigheidsinstelling verkocht om in hun levensonderhoud te voorzien.⁹

Het Antwerpse Maagdenhuis, gesticht in 1552, was een tehuis voor weesmeisjes (een soortgelijk weeshuis voor jongens werd het 'Knechtjeshuis' genoemd) die er zich de vaardigheden eigen konden maken waarmee zij als

Doorgaans gaat men ervan uit dat het gildesysteem aan de basis lag van opleidingen in de beeldende kunsten tijdens de vroegmoderne periode. Kunsthistorisch onderzoek naar vroegmoderne gilden, voornamelijk in de Zuidelijke Nederlanden, draaide in recente jaren op volle toeren en heeft onze kennis hierover aangescherpt, ook wat betreft de vertegenwoordiging van vrouwen in het gilde.³ Procentueel was het aantal vrouwelijke gildeleden tijdens de zeventiende eeuw ontzettend laag: ongeveer 1% in het Antwerpse Sint-Lukasgilde en 0,5% in het Brusselse gilde voor schilders, goudslagers en glasmakers.⁴ Bovendien betreft het merendeel van deze vrouwelijke inschrijvingen meesters of 'wijnmeesters';⁵ vrouwelijke kunstenaars opgeleid in het atelier van een gilde-meester zijn nauwelijks gedocumenteerd. Zo werden in de periode 1629–1719 slechts twee vrouwen ingeschreven als leerling in het Antwerpse Sint-Lukasgilde, namelijk de *plaatsnester* (graveur) Clara van den Sanden en de *afsetster* (inkleurder) Catharina Goutier.⁶ In Mechelen werd in het *Leerjongensboek* – een leerlingenregister voor de periode 1550–1700 – slechts één vrouw, Anneken Sterde, opgenomen. Ook in de Noordelijke Nederlanden zijn voorbeelden bekend van vrouwen die opgeleid werden in het atelier van – meestal mannelijke – kunstenaars; denk maar aan Judith Leyster, Maria van Oosterwijck of Rachel Ruysch. Toch lijkt dit laatste parcours vooral de uitzondering op de regel te zijn geweest en slechts toegankelijk voor wie over de nodige financiële middelen beschikte. In wat volgt zullen we aan de hand van het werk van vrouwelijke kunstenaars proberen te ontdekken hoe de artistieke vorming van vrouwen in hoofdzaak afhankelijk was van hun sociale achtergrond en familiale connecties.

- 1 Nicole Cook, "Where are Women's Histories in Art Museums?", PMA Stories, <https://blog.philamuseum.org/where-are-womens-histories-in-art-museums>, 23 maart 2023. *De laatste druppel* (zie cat. 125), een sleutelwerk in de herontdekking van Judith Leyster en haar oeuvre, bevond zich ook in de collectie van John G. Johnson. Zie hiervoor de bijdrage van Frima Fox Hofrichter in dit boek, pp. 226–235.
- 2 De Meyere 2015, pp. 60–61; Noorman 2021, pp. 343–344.
- 3 Voor meer informatie over gilden in de Zuidelijke Nederlanden, zie onder andere De Munck 2007; Martens/Peeters 2006; Brosens/Beerens/Cardoso et al. 2019; Brosens/De Prekel 2021. Breder cultuurhistorisch onderzoek naar creatieve opleidingen in de Noordelijke Nederlanden gebeurde vooral op basis van leercontracten. Zie hiervoor De Jager 1990 en Helmus 2006.
- 4 Brosens/Beerens/Cardoso et al. 2019, p. 540; De Prekel 2024, p. 174.
- 5 Wijnmeesters betaalden een kleinere bijdrage aan het Sint-Lukasgilde bij hun registratie als meester. De exacte origine van de term is onbekend, maar mogelijk gaat hij terug op een ordonnantie van het gilde uit 1610 die bepaalde dat zonen van geregistreerde gildemeesters slechts 'vier gulden moesten betalen voor de wijn', wat neerkwam op een derde van wat meesterszonen destijds doorgaans verschuldigd waren. Zie Brosens/De Prekel 2021, p. 134.
- 6 FAA, Gilden en Ambachten, 2574#202, fols. 85r en 89v. Van der Sanden, die in 1675 als leerling werd geregistreerd, behaalde uiteindelijk in 1688 de meestertitel (FAA, Gilden en Ambachten, 2574#202, fol. 145v). Goutier verdween na haar inschrijving als leerling in 1674 uit de rekeningen van het Antwerpse Sint-Lukasgilde.
- 7 Lanza 2013, p. 286.
- 8 Van den Heuvel 2007, p. 89. Zie de bijdrage van Elena Kanagy-Loux in dit boek, pp. 92–101.
- 9 Moffitt Peacock 2012, p. 466.



49 — Johannes de Maré, *Portret van Franciscus van Hildernissen en zijn echtgenote Catherina de Coninck*, 1676. Maagdenhuis, Antwerpen.



50 *Tekenende jonge vrouw*, 17e eeuw.
Philadelphia Museum of Art.

volwassenen werk konden vinden. Franciscus van Hildernissen, regent van het Maagdenhuis, gaf opdracht voor drie monumentale schilderijen aan de schilder Johannes de Maré (ca. 1640–1709). Op één ervan ^{cat.49} zijn Van Hildernissen en zijn vrouw, Catherina de Coninck, afgebeeld op de voorgrond in een kamer vol meisjes. De meeste meisjes hebben een naaikussen op schoot als ondersteuning voor hun handwerk. Een groep in de linkerbovenhoek is afgebeeld tijdens het kantklossen. Een veel kleinere groep bovenaan rechts zit met opengeslagen boeken tegenover een man, die wellicht hun leraar is. Hoewel onderwijs deel uitmaakte van het verblijf in dergelijke tehuizen, werd veelal voorrang gegeven aan de productie van textielproducten zoals kant en borduurwerk, omdat de verkoop daarvan voor inkomsten zorgde.¹⁰ Het model bleek lucratief: tussen 1611, toen het jaarinkomen uit naai- en kantwerk nog maar 168 gulden bedroeg, en 1630 steeg de winst tot 2.000 gulden.¹¹

Ook de vrouwen en meisjes die waren opgesloten in het Spinhuis in Amsterdam maakten kantwerk voor de markt. Het Spinhuis had als doel de rehabilitatie van zijn pupillen en probeerde, net als het Maagdenhuis, hun een opleiding te bezorgen in een nuttige bedrijfstak die hen in staat stelde na hun vrijlating in hun eigen onderhoud te voorzien.¹² Op een schilderij van Dirck van Santvoort (1610/11–1680) uit 1638 ^{afb.24} zijn twee regentes en bestuursleden van het Spinhuis afgebeeld samen met twee (staande) *binnenmoeders*, vrouwen die de leiding hadden over de dagelijkse activiteiten in de instelling. De hoofdkapjes en manchetten van de vrouwen zijn met kant versierd, en de vrouw aan de linkerkant grijpt naar haar bril om een strook kant die de binnenmoeder haar voorhoudt nader te onderzoeken.

Zulke opleidingen bleven niet beperkt tot proto-industriële productie-locaties zoals het Spinhuis. Kleinere ‘scholen’ werden ook in privéwoningen opgezet, zoals te zien is in het interieur van Quiringh van Brekelenkam (na 1622–na 1669) waarin een vrouw drie meisjes leert kantklossen ^{cat.48}. Twee van de meisjes zitten met kantkussens op hun schoot terwijl het derde toekijkt over de schouder van de vrouw die de techniek demonstreert. Op een schap in de achtergrond liggen nog vier kantkussens, die wellicht toebehoren aan andere leerlingen of klaarliggen om een nieuw werkstuk op te zetten. Het is niet bekend of deze meisjes worden geïnstrueerd met het oog op een toekomstige betrekking of voor hun eigen huishoudelijk gebruik. Hoewel veel van de kant die op de markt

te koop werd aangeboden geproduceerd werd in grotere institutionele centra, werd kant ook vervaardigd door individuele vrouwen thuis voor eigen gebruik of als bron van inkomen.¹³ De talloze voorstellingen van kantklossende vrouwen die uit die tijd bewaard zijn gebleven, zijn vaak beladen met een symboliek verwijzend naar deugd en ijver, maar ze bieden ons ook inzicht in de huiselijke context waarin zoveel onbekende vrouwen hun producten voortbrachten.¹⁴ Nicolaes Maes’ *Kantklossster* ^{cat.47} toont een vrouw in bescheiden kledij die bij een open venster in een burgerlijk interieur over haar kantkussen is gebogen. Naast haar zit een kind – het hare wellicht – in een hoge kinderstoel. Het tafereel laat zien waarom kantklossen en borduurwerk geschikte bezigheden waren voor de huiselijke omgeving; ze konden op elk ogenblik worden neergelegd en weer worden opgepikt indien nodig en als er tijd voor was. Een op vergelijkbare wijze geklede vrouw is afgebeeld op een schilderij van Pieter Cornelisz van Slingelandt ^{cat.45}, eveneens in een goed ingericht binnenhuis. Hier kunnen we duidelijk de naalden onderscheiden die in het kussen zijn geprikt en waaromheen de klossen worden gewonden om het patroon te vormen. De strook kant is smal in verhouding tot het grote aantal gebruikte klossen en geeft een idee van de verfijning en het arbeidsintensieve karakter van dit soort werk. Een voorbeeld van kantwerk voortgebracht met deze techniek bevindt zich in de collectie van de Sint-Carolus Borromeuskerk in Antwerpen ^{cat.51}.

Het hoeft niet te verbazen dat afbeeldingen die een meer accurate voorstelling geven van de geestdodende aard van en de risico’s voor de kwetsbare groep vrouwen die dergelijk textiel produceerden ook door vrouwenhanden werden vervaardigd. Zowel Judith Leyster als Geertruydt Roghman (1625–1651/57) brachten in schilderijen en prenten vrouwen aan hun naaiwerk in beeld. In tegenstelling tot de gelukzalige aura die over de meeste van dit soort voorstellingen hangt, bijvoorbeeld de *Naaister* uit het Musée de la Chartreuse in Douai ^{cat.52}, slaan Leyster en Roghman een meer geloofwaardige toon aan. Terwijl de vrouw in het schilderij uit Douai zelf getooid is met kostbare kant, is in Leysters voorstelling ^{cat.70} een doorde-weeks geklede vrouw aan het werk bij kaarslicht, het hoofd gebogen over haar naaiwerk. Dit geldt weliswaar voor tal van afbeeldingen van dit onderwerp, maar de dreigende aanwezigheid van de man met de bontmuts achter de schouder van de vrouw, die haar een handvol munten aanbiedt, voegt een complexiteit toe aan

10 <https://maagdenhuis.be/en/about-rich-and-poor>, geraadpleegd op 3 januari 2025. Zie ook de bijdrage van Elena Kanagy-Loux in dit boek, pp. 92–101.

11 Wardle 1983, p. 5.

12 Spierenburg 2007, pp. 50–53.

13 Zie de bijdrage van Elena Kanagy-Loux in dit boek, pp. 92–101.

14 Liedtke 2007, p. 439.



51 — Strook Antwerpse stokgrond, 2e helft 17e eeuw. Collectie Sint-Carolus Borromeuskerk, Antwerpen.



52 *Naaister*, 1633.
Musée de la Chartreuse, Douai.



54 Magdalena van de Passe, *Portret van Katherine Villiers (geb. Manners), hertogin van Buckingham*, ca. 1620–23. Bodleian Libraries, University of Oxford.



55 Keerzijde van cat. 54.



56 Gesina ter Borch, *Figuurstudies uit het Materi-Boeck*, 1648. Rijksmuseum, Amsterdam.

- 26 Van der Hut 2014.
 27 Ibid.
 28 Zie hiervoor ook de bijdrage van Frederica Van Dam en Inez De Prekel in dit boek, pp. 126–148.
 29 Van der Hut 2014.
 30 Van Wijlick 2020, pp. 73–74.
 31 De ongesigneerde tekening maakt deel uit van de Oak Spring Garden Collection en stond voorheen op naam van Herman Henstenburgh (1667–1726). Bloemenkenner Sam Segal voegde het werk toe aan het oeuvre van Herolt toen de tekening door de collectie werd verworven in 2001. Zie Amsterdam/Los Angeles 2008, pp. 140–141.
 32 Abma 2020, pp. 53–54; Segal 1998, p. 82.
 33 Zie hiervoor ook de bijdrage van Virginia Treanor en Katie Altizer Takata in dit boek, pp. 236–251.
 34 Boersma 2021, pp. 156–157.
 35 Anke van Wagenberg-Ter Hoeven 2018.
 36 Zie hiervoor ook de bijdrage van Frederica Van Dam en Inez De Prekel in dit boek, pp. 126–148.
 37 De *sottobosco* of het bosstillevens werd ontwikkeld door Matthias Withoos en zijn leermeester Otto Marseus van Schrieck tijdens hun verblijf in Italië. Typische bosstillevens beelden de kleinste diersoorten af – insecten, hagedissen, muizen, etc. – op een donkere bosbodem. Matthias Withoos' *sottobosco*'s hebben vaak een landschap in de achtergrond, een element dat ook aanwezig is in de bosstillevens van Alida Withoos. Zie Boersma 2021, pp. 233–235.

andere kunstenaars ^{cat. 107–109} en portretten van beroemdheden. Van één van die portretten, namelijk van Katherine Villiers, hertogin van Buckingham, is de originele koperplaat bewaard gebleven ^{cat. 54}. Terwijl Van de Passes voltooide portret van de hertogin op de voorzijde van de plaat een belangrijk werk is dat inzicht biedt in haar positie binnen de kunstmarkt en haar techniek, blijkt uit de krabbels op de achterkant de familiale aard van het Van de Passe-atelier. In de onmiskenbare hand van een kind is een moedige poging om het portret op de voorzijde te repliceren te zien ^{cat. 55}. Van de Passes korte huwelijk met collega-kunstenaar Frederick van Bevervoordt – hij stierf twee jaar later – bleef kinderloos maar zij moet omringd zijn geweest door nichtjes en neefjes die erop uit waren de volwassenen in de werkplaats naar de kroon te steken.

Antonina Houbraken (1686–1736) was de dochter van de bekende kunstenaarsbiograaf Arnold Houbraken (1660–1719), die behalve een talentvolle schrijver ook een begenadigd schilder en etser was.²⁶ Het kroostrijke gezin van tien kinderen kreeg artistiek onderricht van vader Houbraken; naast Antonina waren ook haar zus Christina en broer Jacob kunstzinnig aangelegd. Antonina maakte onder andere portrettekeningen en titelpagina's zoals die voor het stamboek van Johanna Koerten ^{cat. 129}. Verder was ze ook vermaard om haar topografische tekeningen, waarvan ze er naar schatting minstens duizend zou hebben gemaakt.²⁷ Haar *Fantasielandschap met ruïnes van een kasteel aan een rivier* ^{cat. 57} hoort in deze laatste categorie thuis en toont haar geoefende hand in de gedetailleerde weergave van haar omgeving. Opmerkelijk is dat Houbraken deze tekening signeerde met 'J: Stellingwerf'.²⁸ Tijdens haar huwelijk met de Amsterdamse goudsmid en tekenaar Jacobus Stellingwerf (1667–1727) signeerde ze met de naam van haar echtgenoot, hoewel zij het was, naar verluidt, die hem had leren tekenen.²⁹

Het voorbeeld van Antonina Houbraken demonstreert hoe vrouwelijke kunstenaars niet alleen gewillige leerlingen waren maar op hun beurt ook de volgende generatie kunstenaars konden vormen. De gerenommeerde botanische illustrator Maria Sibylla Merian (1647–1717) was geboren in een Duitse kunstenaarsfamilie die een bloeiend drukkersbedrijf had en trouwde met de kunstenaar Johann Andreas Graff (1637–1701) in 1665.³⁰ Merian maakte haar beide dochters, Johanna Helena Herolt (1668–na 1723) en Dorothea Gsell (1678–1743), wegwijzen in de kunst van de botanische illustratie. Te oordelen

naar haar overgeleverde werken lijkt Herolt de meest productieve van de twee zussen te zijn geweest. In *Twee irissen, een druifhyacinth en een tuberoos* ^{cat. 58} bewijst Herolt dat zij de tekenmethode van haar moeder nauwlettend navolgde maar in haar illustraties de voorrang gaf aan esthetiek boven wetenschappelijke accuratesse.³¹ Slechts een handvol tekeningen van Herolt zijn gesigneerd. Doordat ze dikwijls samenwerkte met haar moeder dragen sommige ervan een dubbele signatuur, maar meestal alleen die van Merian.³²

Verwarring omtrent de toeschrijving is niet ongevoel voor – al dan niet gesigneerde – werken vervaardigd in één en dezelfde werkplaats. Alle kunstenaars die werkzaam waren in een familiebedrijf brachten werken voort in een vergelijkbare stijl, die op de markt kwamen onder één 'merknaam' en vaak slechts gesigneerd werden door het hoofd van het atelier, met andere woorden een (mannelijke) geregistreerde gildemeester. Het oeuvre van Josina Margareta Weenix (1684–1724), bijvoorbeeld, heeft een grillige attributiesgeschiedenis gekend, voornamelijk vanwege de verkeerde interpretatie van haar signatuur.³³ Haar *Bloemstuk* ^{cat. 59} in het Exeter Royal Albert Memorial Museum draagt in de linkerbenedenhoek de signatuur 'M.W.f1713', en werd daardoor ten onrechte toegeschreven aan Maria Withoos (1663–na 1699), zus van Alida Withoos (1660/62–1730).³⁴ Josina Margareta Weenix behoorde tot een artistieke familie: hun grootvader, Jan Baptist Weenix, was gespecialiseerd in het schilderen van landschappen, terwijl hun vader, Jan Weenix (1641–1719), zich als stillevenschilder toelegde op jachtbuit, maar ook heel verdienstelijke bloemstukken schilderde.³⁵ We mogen aannemen dat hij het was die zijn dochter instrueerde in zijn atelier.

Het voorbeeld van de familie Weenix toont tevens ten overvloede aan dat de bloemschilderkunst niet per se moet worden getypeerd als een vrouwelijk product, maar veeleer te situeren valt in de context van de voortzetting van een familieatelier of de met een atelier verbonden merknaam.³⁶ Alida Withoos was de dochter van de schilder Matthias Withoos (ca. 1627–1703). Met haar *Bosstillevens met vlinders en een hagedis* ^{cat. 60}, een italianiserende *sottobosco*, treedt zij duidelijk in haar vaders voetstappen.³⁷ Het schilderij toont een cluster van bloemen gezien vanuit een laag standpunt, met een klein dier op de voorgrond en insecten die zich tussen het gebladerte ophouden. Bloemstukken geproduceerd door Maria Theresia van Thielen (1640–1706) en

Catarina II Ykens (1659–na 1689) ^{afb. 26, cat. 61} moeten ook binnen deze context begrepen worden.³⁸ Als dochters van de beroemde bloemschilders Jan Philip van Thielen en Frans Ykens werden ze allebei opgeleid in dat genre en besloten ze later in dat voordelige marktsegment actief te blijven. Beiden signeerden hun schilderijen opvallend, wat erop wijst dat ze zelf succes hadden als kunstenaars.

De hogere klassen en de adel

Het is duidelijk dat vrouwen uit de middenklasse met artistieke ambities een beroep konden doen op hun familiebanden, met name voor hun artistieke opleiding, die doorgaans binnen het familiebedrijf plaatsvond. Voor vrouwen uit de hogere klassen lag dat anders. Het beoefenen van kunst werd door de elite en de adel immers niet gezien als een beroep of een economische activiteit, maar veeleer als een sociale bezigheid die bij voorkeur binnenskamers beoefend werd. De predikant en schrijver Johannes Roldanus (ca. 1619–1688) verwoordde het als volgt: ‘Wie const en wetenschap bemint, men meest in haere camers vint, De dochters van fatsoen en staet, Die gaen seer weijnigh op de straet.’³⁹ De artistieke productie van deze ‘dochters van fatsoen’ was bijgevolg bedoeld als geschenk voor familie, vrienden en kennissen, en niet om te verkopen. Zo waren de vele gegraveerde glazen van Anna Roemersdr. Visscher ^{afb. 46} en de gebeeldhouwde of gegraveerde portretten van Anna Maria van Schurman ^{cat. 12} vooral een middel om hun sociale relaties te bestendigen.⁴⁰

Als deel van hun humanistische opleiding kregen meisjes – en jongens – in deze welgestelde families al van jongs af aan – naast taal- en letterkunde, muziek en dans – ook een brede waaier aan creatieve vaardigheden aangeleerd in uiteenlopende disciplines zoals kalligrafie ^{cat. 114}, knipkunst ^{cat. 112–113, afb. 45}, borduren, kantklossen, tekenen en schilderen.⁴¹ Voor hun opleiding tot ‘amateur-kunstenaar’ rekenden deze vrouwen niet op een vader, broer of oom met artistieke vaardigheden.⁴² Doorgaans werd hiervoor – dankzij de financiële draagkracht waarover deze elite en adellijke families beschikten – een beroep gedaan op een gevestigd kunstenaar. Zo werd Louise Hollandine van de Palts (1622–1709) opgeleid door de gerenommeerde schilder Gerrit van Honthorst (1592–1656). Als de favoriete schilder van Louise Hollandines ouders, Frederik V van de Palts (1596–1632) en Elizabeth Stuart (1596–1662), die sinds 1621 in ballingschap leefden aan het Haagse hof,

was Honthorst een voor de hand liggende keuze.⁴³ *De tekenles* ^{afb. 27}, een schets van Van Honthorst, toont de intieme setting waarin de schilder les gaf aan Louise Hollandine van de Palts en een van haar zussen. Louise Hollandine ontplooipte zich uiteindelijk tot een uitzonderlijk talent als schilder van portretten van familieleden ^{afb. 15, 50} en andere hovelingen, die vooral bedoeld waren als relatiegeschenken.⁴⁴

Rachel Ruysch (1664–1750) en haar jongere zus Anna Ruysch (1666–1741) kregen hun opleiding eveneens van een meester-schilder van naam. De zussen Ruysch behoorden tot een bemiddelde familie uit de hogere middenklasse. Ze waren de dochters van de vooraanstaande en invloedrijke Amsterdamse geneesheer en wetenschapper Frederik Ruysch (1638–1731), en kleindochters van Pieter Post (1608–1669), hofarchitect van het huis van Oranje in Den Haag.⁴⁵ Rachel en Anna Ruysch waren ook verwant aan de Haarlemse schilder Frans Post (1612–1680). Dat kan de reden zijn geweest waarom hun ouders, toen eenmaal de aanleg voor tekenen en schilderen van de zussen gebleken was, erin toestemden dat zij in de leer gingen bij Willem van Aelst (1627–1683), de beroemde stillevenspecialist in Amsterdam. Het oeuvre van Anna Ruysch is minder omvangrijk dan dat van haar zus, maar dat belet niet dat ze in haar *Bloemstillevens met pioenen, anjers, tulpen en andere bloemen* ^{cat. 64} blijkt geeft van aandacht voor detail in de tactiliteit van het tafelkleed en de franjes, en de bijna verwelkte tulpen – stuk voor stuk effecten die kunnen wedijveren met de uitgebalanceerde composities en realistische weergave van fruit en bloemen door haar beroemde zus ^{cat. 65}.⁴⁶ Waar Anna lijkt te zijn opgehouden met schilderen als jonge twintiger, ging Rachel min of meer ononderbroken decennia lang door, ondertussen roem en fortuin vergarend.⁴⁷ Anders dan vrouwelijke kunstenaars uit de vermogende elite, verkocht Rachel Ruysch haar werk. In het licht van haar artistieke familie en haar maatschappelijke positie ergens tussen de middenklasse en de hogere stand in, moet het aanvaardbaarder hebben geleken dat zij dit deed.

Wie Catharina Backer (1689–1766) haar artistieke opleiding heeft bezorgd, is voorlopig niet bekend,⁴⁸ maar het staat vast dat ook haar familie – die over een rijke kunstverzameling beschikte – waarde hechtte aan een gedegen vorming voor haar. Backers overgeleverde oeuvre geeft ons een uitzonderlijke inkijk in haar leertijd. Het Amsterdam Museum bezit een aantal losse schetsen met anatomische studies van monden, neuzen, ogen en zelfs voeten ^{cat. 66 a–c}.

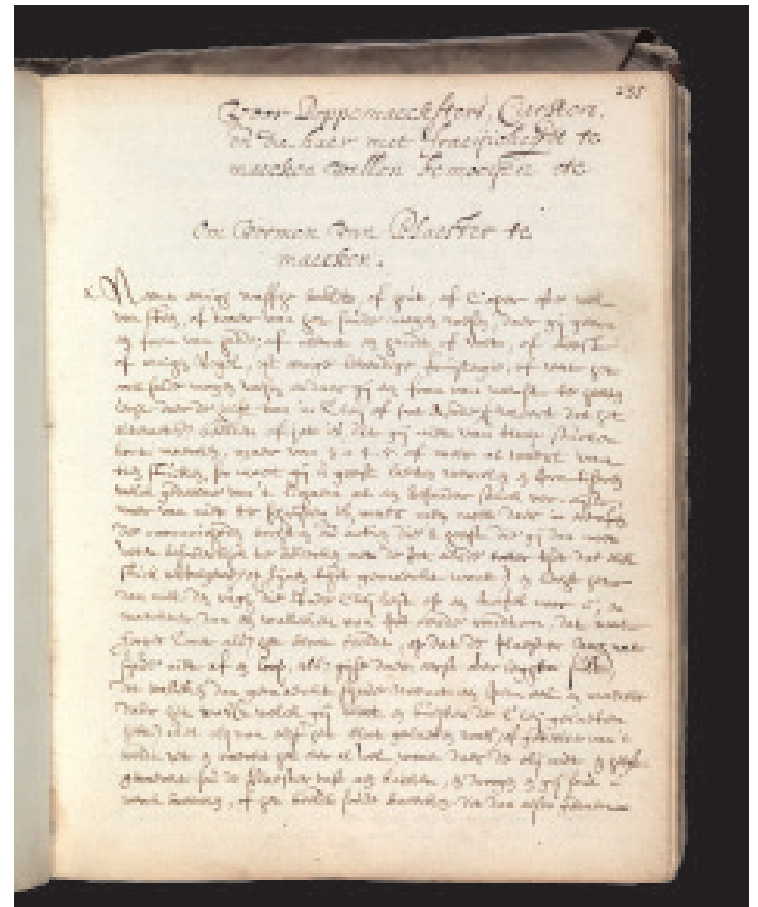
- 38 Zie hiervoor ook de bijdrage in dit boek van Frederica Van Dam, pp. 76–91, en die van Frederica Van Dam en Inez De Prekel, pp. 54–71.
- 39 McNeil Kettering 1988, dl. 2, p. 626; Engels 2020, p. 26.
- 40 Zie hiervoor ook de bijdrage van Katie Altizer Takata in dit boek, pp. 182–201.
- 41 Van der Stighelen 1997, pp. 67–68; Honig 2002, p. 32.
- 42 De definitie van ‘amateur’ slaat oorspronkelijk op iemand die een kunst, ambacht, spel of sport uitoefent, uitsluitend voor het eigen plezier en genot. Dit impliceert dat hij/zij deze activiteiten niet uitoefent als beroep of met economische doeleinden. Het begrip ‘amateur’ kan echter ook een pejoratieve ondertoon hebben en verwijzen naar iemand met een inferieure of oppervlakkige kennis, talent of vaardigheid. Binnen de context van deze publicatie beperken we ons tot de eerste en oorspronkelijke definitie van het woord. Zie Van der Stighelen 1997, dl. 1, p. 66.
- 43 Leerintveld 2024, pp. 181–182.
- 44 Leerintveld 2024, pp. 184–187. Ad Leerintveld bespreekt in zijn artikel onder andere een brief van Constantijn Huygens waarin hij Louise Hollandine bedankt voor een schilderij in grisaille.
- 45 Bauman 2020, p. 115; Kooijmans 2004, pp. 327–329.
- 46 Meijer/Buijten 1998.
- 47 Algemeen wordt aangenomen dat Anna stopte met schilderen na haar huwelijk met de Amsterdamse koopman Isaak Hellenbroeck (1664–1749). Fred Meijer is echter van mening dat dit allesbehalve waarschijnlijk is vanwege haar stijlontwikkeling door de jaren heen en de vele schilderijen van haar hand die ze aan haar kinderen vermaakte.
- 48 Binnen de sociale kring van de familie Backer bevonden zich een aantal kunstenaars die al vaak door kunsthistorici werden geopperd als mogelijke leermeester van Catharina Backer, onder anderen Rachel Ruysch, Justus van Huysum (1659–1716) of zijn zoon Jan van Huysum (1682–1749). Zie Reid 2020, p. 17.



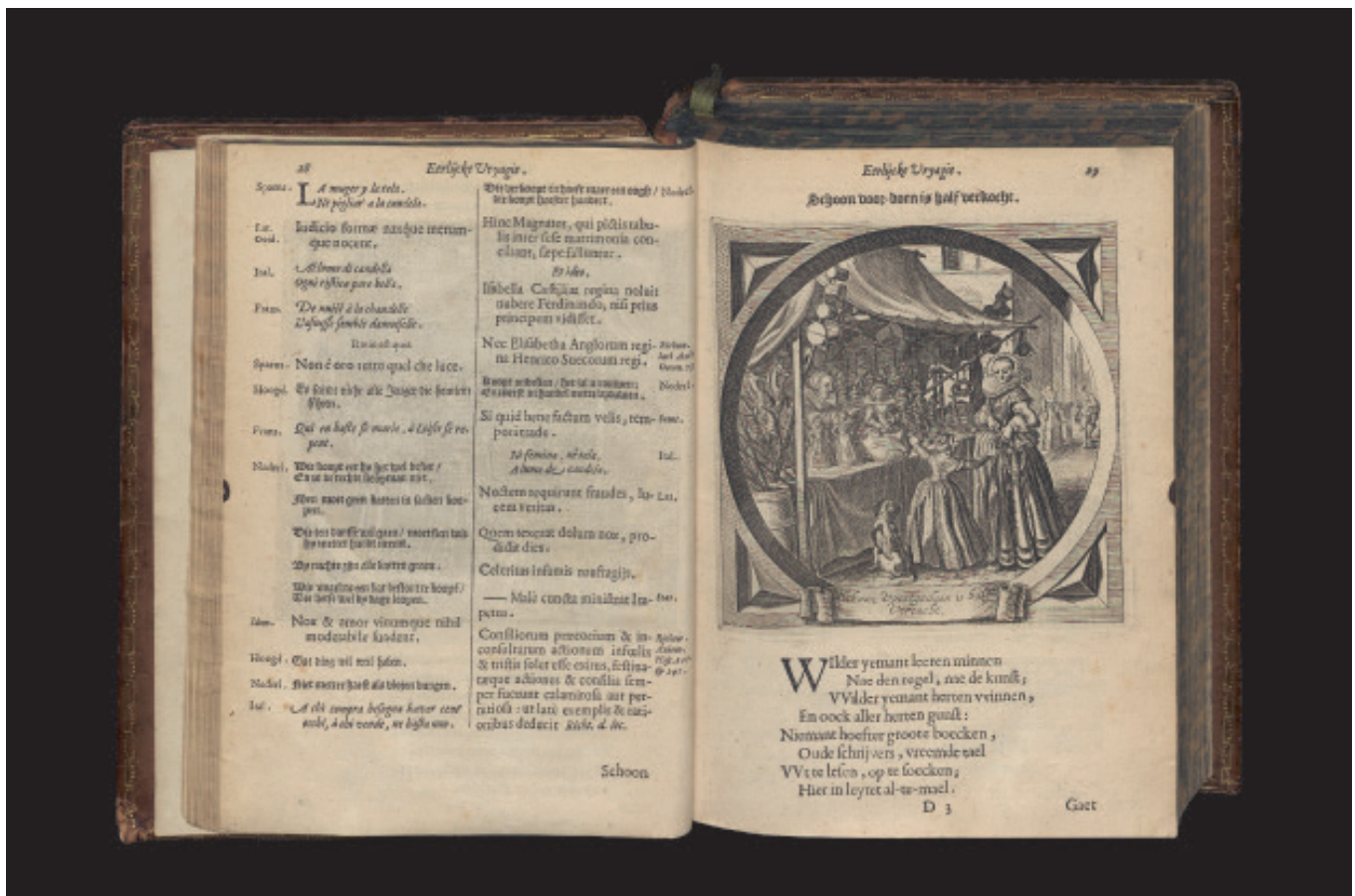
afb. 26 Maria Theresia van Thielen, *Bloemen in een glazen vaas*, 1650. Huidige bewaarplaats onbekend.



afb. 27 Gerrit van Honthorst, *De tekenles*, ca. 1640.
Teylers Museum, Haarlem.



62 Jacoba van Veen, *De wetenschap ende manieren om alderhande Couleuren van Saij of Saijetten te verwen etc.*, fol. 235, 2e helft 17e eeuw.
KB Nationale Bibliotheek, Den Haag.



63 Adriaen van de Venne, 'Schoon voor-doen is half verkocht' (een moeder koopt een pop voor haar dochter aan een poppenkraam), embleem in Jacob Cats, *Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijd*, 1635.
Erfgoedbibliotheek, Hendrik Conscience, Antwerpen.



d



e



f



g



h



i



j

hun vader de titel 'Couwenberg' had geërfd, keerde hij terug naar het familie-domein in zijn geboortestad Mechelen. Zijn schilderende dochters verhuisden eveneens naar Mechelen, waar de twee jongste meisjes intraden in het klooster van Muizen en van daaruit hun activiteiten voortzetten.³⁸ Maria Theresia keerde echter terug naar Antwerpen, waar ze in 1706 als ongehuwde vrouw overleed. Voorlopig zijn er slechts drie schilderijen van haar hand bekend, een *Cartouche* ter gelegenheid van het vijftienvijftigjarige jubileum van haar tante Elisabeth van der Beek als priorin van het klooster in Leliëndaal, *Bloemen in een glazen vaas* ^{afb.26} en een *Stilleven met papegaai* ^{cat.86}. Dit laatste werk is ongetwijfeld de meest interessante compositie uit haar oeuvre en toont zowel haar geoefende hand als haar eruditie. De vakkundig en dynamisch geschilderde papegaai heeft een frambozentakje in de mond; het is wellicht een verwijzing naar een klassieke anekdote van Plinius de Oudere over de Griekse schilder Zeuxis, wiens schilderij met druiven zo realistisch was dat vogels erop afvlogen om ervan te eten. Het is goed mogelijk dat Van Thielen de *afsetster* of inkleurder 'Mari van Thienen' of 'Maria van Tinen' was die in 1665–66 werd geregistreerd in het Antwerpse Sint-Lucasgilde.³⁹ In 1732 werden in Amsterdam 'vier waterverfjes uit het Kabinet van de Keurvorst van Beijeren, door Juffr. Maria Theresia van Thielle' geveild.⁴⁰

Zowel Louise Hollandine van de Palts als de zussen Anna Maria en Francisca Catharina van Thielen traden in het klooster en konden zo ongehuwd toch de schilderkunst blijven beoefenen. Geestelijke dochters zoals Catarina II Ykens ^{zie cat.39–41,61}, die buiten het klooster verbleven maar wel een eed van kuisheid aflegden, genoten een soortgelijke vrijheid.⁴¹ Toch was een religieus leven geen nodige voorwaarde om als ongehuwde vrouw kunst te produceren en te verkopen. Uitzonderingen zoals Michaelina Wautier en Maria van Oosterwijck tonen aan dat vrouwen wel degelijk konden ontsnappen aan de typisch vrouwelijke levensbestemming en ook zonder huishouden, echtgenoot of religieuze geloften hun talent konden ontplooiën.

Michaelina Wautier ^{zie cat.30,122} is zonder twijfel hét voorbeeld van een vrouw die alle zeventiende-eeuwse normen en waarden doorbrak en dankzij haar talent, ambitie en sociale netwerk een succesvolle carrière wist uit te bouwen. In 1614 werd ze in Bergen (Henegouwen) geboren in het kroostrijke gezin van de semiaristocratische Charles Wautier en diens tweede echtgenote Jeanne George. Samen met haar oudere

broer Charles ambieerde ze een artistieke loopbaan. Broer en zus vestigden zich samen in Brussel, waar ze succesvol een atelier deelden. Michaelina verwierf kennelijk internationale faam dankzij prestigieuze opdrachten voor onder anderen aartshertog Leopold Willem en de verspreiding van haar werk in prentvorm. In 1689 stierf ze op 75-jarige leeftijd als ongehuwde vrouw, en liet ze al haar bezittingen na aan haar broer Charles.

De Noord-Nederlandse bloem- en stillevensschilder Maria van Oosterwijck (1630–1693) koos bewust voor een celibatair leven. Volgens kunstenaarsbiograaf Antoon Houbraken weigerde ze zelfs het huwelijksaanzoek van haar collega-bloemschilder Willem van Aelst. Dankzij de rijkdom van haar familie en haar reputatie kon ze ook ongehuwd haar carrière verder ontwikkelen. Van Oosterwijck kwam niet uit een kunstenaarsmilieu – haar vader was dominee – maar haar familie stond wel in nauw contact met een aantal kunstenaars, onder wie Abraham van Beijeren. Deze connecties faciliteerden ongetwijfeld de ontwikkeling van haar schilder talent in het atelier van Jan Davidsz. de Heem.⁴² De evenwichtige composities, het naturalistische karakter en de symbolische interpretaties die typerend zijn voor Van Oosterwijck en onder andere te zien zijn in haar *Bloemstillevens* ^{cat.87} of in *Vanitasstillevens* ^{cat.88}, tonen overeenkomsten met het oeuvre van haar leermeester maar verraden ook haar eigen meesterschap.⁴³ Net als Michaelina Wautier bewoog Maria van Oosterwijck zich in hogere kringen en werd ze hoog gewaardeerd door invloedrijke mecenasen. *Vanitasstillevens*, dat ze omstreeks 1668 aan keizer Leopold I verkocht, betekende haar internationale doorbraak.

Als bemiddelde ongehuwde vrouw met een eigen woning en atelier werd Maria van Oosterwijck bijgestaan in het huishouden door betaalde hulp. Een van haar dienstmeiden is bij naam bekend: Geertgen Wyntges (1636–1712), ofwel Geertje Pieters. Opvallend is dat Wyntges naast haar huishoudelijke taken in het atelier van Van Oosterwijck hielp met het bereiden van de verf en dat Van Oosterwijck haar bovendien een artistieke opleiding gaf.⁴⁴ Zo kon Wyntges het werk van Van Oosterwijck van dichtbij bestuderen en imiteren. Haar *Bloemen in een glazen vaas voor een landschap* ^{afb.28} signeerde ze voluit met 'Geertruid Wynties'. Met de zonnebloem refereert ze aan het werk van haar leermeester, maar ze voegde ook zelf nieuwe elementen toe, zoals het achtergrondlandschap. Dergelijke composities werden later door schilders als Jan van Huysum (1682–1749) overgenomen.⁴⁵

- 38 Segal/Alen 2020, dl.1, p.564.
 39 Rombouts/Van Lerijs (1872) 1961, pp.362 en 368.
 40 Segal/Alen 2020, dl.1, p.564; Massij 1996, p.99.
 41 Voor geestelijke dochters, zie ook de bijdrage van Frederica Van Dam in dit boek, pp.76–91.
 42 Houbraken 1718–21, dl.2, p.215.
 De verklaring van Houbraken dat Van Oosterwijck een leerling was van Jan Davidsz. de Heem in Utrecht kan niet door primaire bronnen worden gestaafd.
 43 Utrecht/Braunschweig 1991, cat.nr. 49, pp.220–221.
 44 Aerts 2020, pp.18–19.
 45 Aerts 2020, pp.41–43.



afb.28 Geertgen Wyntges, *Bloemen in een glazen vaas voor een landschap*. Particuliere verzameling.

Netwerken

Sijt gegroet, ô Jonge Bloem,
Van wiens kennis dat ik roem,
Die ik acht en' die ik minne,
Die ik hou voor mijn vriendinne

De groote Rachel Ruysch,
de onsterflyke Y-Minerf!
Die wonderen heeft gedaen
met enkel doek en verf,
Pomone en Flora hielp aen
't quynen en verwilderen,
door haer natuurelyk Gebloemte-
en Vruchtenschilderen;
verrykt door haere Kunst,
gelyk een Hooftjiweel,
de Keizerlyke Kroon van
's Werelts Kooptoneel.



afb. 29 Leonard Bramer, *Schilderijen te koop*, uit de serie 'Straatwercken', ca. 1650–55.
Leiden Universiteitsbibliotheek, PK 3605055.

De veelzijdigheid van drie Amsterdamse vrouwen in de zeventiende-eeuwse schilderijenhandel

In de bruisende zeventiende-eeuwse Nederlandse Republiek stonden vrouwen bekend om hun ondernemerschap en prominente rol in de handel, zoals buitenlandse bezoekers steevast opmerkten.¹ De Italiaanse koopman Lodovico Guicciardini observeerde in de zestiende eeuw bijvoorbeeld al hoe vrouwen in de Nederlanden niet alleen zorg droegen voor huis en haard, maar ook actief waren in 'coopmanschapp'. Meer dan een eeuw later verwonderde Sir William Montagu zich eveneens over Nederlandse vrouwen. Volgens hem waren zij niet alleen talrijker in de handel dan mannen, maar dankzij hun 'geschikte opleiding' en 'natuurlijke aanleg' ook bijzonder bekwaam. Deze observaties worden bevestigd door modern historisch onderzoek, dat laat zien hoe vrouwen actief handelden in uiteenlopende goederen, van textiel tot meubels en voedingswaren.² Opvallend genoeg ontbreken schilderijen in dit rijtje. Gezien het ondernemerschap van vrouwen zou men verwachten dat zij ook in de kunsthandel actief waren. Toch is hun rol in dit veld nauwelijks onderzocht, waardoor het hardnekkige beeld is blijven bestaan dat de kunsthandel een exclusief mannelijk domein was.

Het meest schrijnende voorbeeld van de blinde vlek die lang bestond voor vrouwen in de kunsthandel is een tekening van Leonard Bramer die in 1991 werd tentoongesteld in het Hofstra Museum ^{afb. 29}.³ De afbeelding toont een schilderijenverkoopster, die door de samenstellers van de catalogus voor een langharige man werd aangezien. Het diepgewortelde idee dat schilderijenhandel bij mannen hoorde, is een logisch gevolg van het gebrek aan vrouwelijke voorbeelden in de kunsthistorische literatuur. Zo presenteerde John Michael Montias in *Art Dealers in the Seventeenth-Century Netherlands* (1988) een overzicht van verschillende typen kunsthandelaren waarin vrijwel uitsluitend mannen voorkomen.⁴ De enige vrouwen die Montias noemde, zijn de uitdraagsters – handelaren in tweedehandsgoederen die soms ook schilderijen verkochten. Hij plaatste deze vrouwen echter direct weer buiten zijn onderzoeksgebied door eraan toe te voegen dat de kunstwerken waarin zij handelden van zo'n lage kwaliteit waren dat ze wellicht niet eens als 'kunst' beschouwd kunnen worden – een conclusie waar, zoals nog zal blijken, Montias in zijn latere publicaties op terugkwam. Andere kunsthistorici hebben in overzichtspublicaties over de lokale of nationale kunstmarkt een genuanceerder beeld geschetst. Naast de vele mannelijke kunsthandelaren noemen zij ook enkele vrouwelijke schilderijenverkopers, al blijft hun aanwezigheid in deze studies vaak beperkt tot een of twee voorbeelden.⁵ De vaakst genoemde naam is die van Lucretia de Beauvois, weduwe van de schilder Herman Saftleven. Na zijn dood reisde zij met schilderijen door de Republiek. De Beauvois had echter met haar stiefkinderen afgesproken de handel niet voort te zetten; de verkoop van schilderijen maakte slechts deel uit van de afhandeling van de nalatenschap van haar man. Hierdoor wordt het beeld van de kunsthandel als mannenwereld juist onbedoeld versterkt.

Pas eind jaren 1990 leidde de groeiende interesse in vrouwelijke kunstenaars ook tot aandacht voor vrouwen in de kunsthandel. Els Kloek schreef in 1997 een korte sectie in de *Dictionary of Women Artists*, waarin zij benadrukte dat archiefbronnen zoals gildenregisters en kunstenaarsbiografieën bewijs leveren van vrouwelijke schilderijenverkopers.⁶ Een jaar later zette Astrid Waltmans dit onderzoek voort in de mede door Kloek geredigeerde bundel *Vrouwen en Kunst in de Republiek*.⁷ Waltmans identificeerde onder

- 1 Kloek 1995, pp. 248–249.
- 2 Montagu 1696, p. 183. Zie bijvoorbeeld het onderzoeksproject *Vrouwenarbeid in Nederland in de vroegmoderne tijd (circa 1550–1815)* en de daaruit voortgekomen publicaties van onder anderen Ariadne Schmidt, Danielle van den Heuvel en Elise van Nederveen Meerkerk.
- 3 Hempstead 1991, p. 61. Vermeld in Waltmans 1998, p. 97.
- 4 Montias 1988, p. 245.
- 5 Zie bijvoorbeeld Delahay/Schadee 1994–95, p. 31; Boers 2012, pp. 51–53, 91, 95.
- 6 Kloek 1997, pp. 34–35.
- 7 Waltmans 1998, p. 97.

anderen veertien Noord-Nederlandse vrouwen die schilderijen verkochten. Die vrouwen waren actief op markten en kermissen, maar ook in werkplaatsen en gespecialiseerde kunstwinkels. Hoewel dit onderzoek duidelijk maakte dat vrouwen een bescheiden maar reële bijdrage leverden aan de kunsthandel, bleef vervolgonderzoek uit, en werden deze vrouwen zelden opgenomen in latere overzichtspublicaties.

Mijn onderzoek bouwt voort op het werk van Kloek en Waltmans, maar richt zich niet alleen op het inventariseren van vrouwen in de kunsthandel.⁸ Het doel is om de mechanismen van hun ondernemerschap te analyseren: hoe werkten zij precies? Welke strategieën pasten zij toe, met wie werkten ze samen, en waaruit bestond hun handelswaar? In dit hoofdstuk presenteer ik drie case-study's van vrouwen die actief waren in de schilderijenhandel in Amsterdam, een stad die in de zeventiende eeuw uitgroeide tot een handelsmetropool met een bloeiende kunstmarkt. Deze casussen illustreren hoe vrouwen met uiteenlopende kwaliteiten, een uitgestrekt werkterrein en een gevarieerd assortiment aan handelswaar een veelzijdige rol speelden op de kunstmarkt. Judith Leyster, die elders in deze catalogus wordt belicht als kunstenaar, combineerde haar artistieke werk met een rol in de kunsthandel binnen haar huwelijk met Jan Miense Molenaer. Catharina van den Dorpe, vaak overschaduwd door haar echtgenoten, blijkt een ambitieuze koopvrouw te zijn geweest die handelsreizen maakte van Amsterdam tot Antwerpen. Uitdraagster Heinrickgen Gerritsdr., bekend als 'De Graeffin', handelde in een breed scala aan tweedehandsgoederen, van kleding tot schilderijen, en bediende zowel de lagere als hogere segmenten van de kunstmarkt. Deze drie vrouwen benadrukken de variëteit en dynamiek van vrouwelijke ondernemers in de zeventiende-eeuwse kunsthandel en dagen uit om traditionele ideeën omtrent 'kunst' en 'de kunsthandelaar' verder te herzien.⁹

Judith Leyster en Jan Miense Molenaer: partners in huwelijk en handel

Jan Miense Molenaer (1609/10–1668) en Judith Leyster (1609–1660) staan tegenwoordig vooral bekend als kunstschilders.¹⁰ Zoals Marion Boers beschrijft in haar studie over de Noord-Nederlandse kunsthandel, was Molenaer ook actief als handelaar in schilderijen van andere kunstenaars.¹¹ Daarnaast investeerde het echtpaar in vastgoed, waarbij schilderijen vaak werden ingezet als ruilmiddel. Opvallend is dat Boers wél suggereert dat Leyster mogelijk meewerkte aan de kunstproductie, maar de kunsthandel uitsluitend aan Molenaer toeschrijft. Uit onderzoek dat specifiek op Leyster is gericht, is echter gebleken dat zij ook hierin een actieve rol speelde. Zo wezen Frima Fox Hofrichter en Ellen Broersen er al op dat Leyster betrokken was bij financiële transacties en het beheer van de boekhouding.¹² Dit sluit aan bij mijn analyse, waarin ik Leyster en Molenaer beschrijf als een 'dynamic partnership': een samenwerking waarin zij meerdere inkomstenbronnen combineerden en hun taakverdeling flexibel aan de situatie aanpasten.¹³

Dat Judith Leyster betrokken was bij de kunsthandel blijkt uit een procuratie uit 1657. Op 24 december van dat jaar machtigde haar echtgenoot haar om namens hem geldzaken te regelen. Hiermee kreeg Leyster het recht om 'te moge invorderen, beuren ende ontfangen' alle schulden, waaronder die voor 'vercofte schilderijen' afb. 32.¹⁴ Hoewel de machtiging betrekking had op diverse huishoudelijke geldzaken, worden de schilderijenhandel en de inkomsten hieruit expliciet vermeld. Dit toont aan dat Leyster een actieve rol speelde in het beheer van zowel de huishoudelijke financiën als de zakelijke aspecten van de kunsthandel. Het is goed mogelijk dat Leyster die rol vaker vervulde. In gezinnen van ambachtslieden en kooplieden was het namelijk gebruikelijk dat echtgenotes meewerkten in het bedrijf door onder andere de verkoop voor hun rekening te nemen.¹⁵ Dit wordt treffend geïllustreerd in twee tekeningen, toegeschreven aan Salomon de Bray, waarop een boek- en kunstwinkel

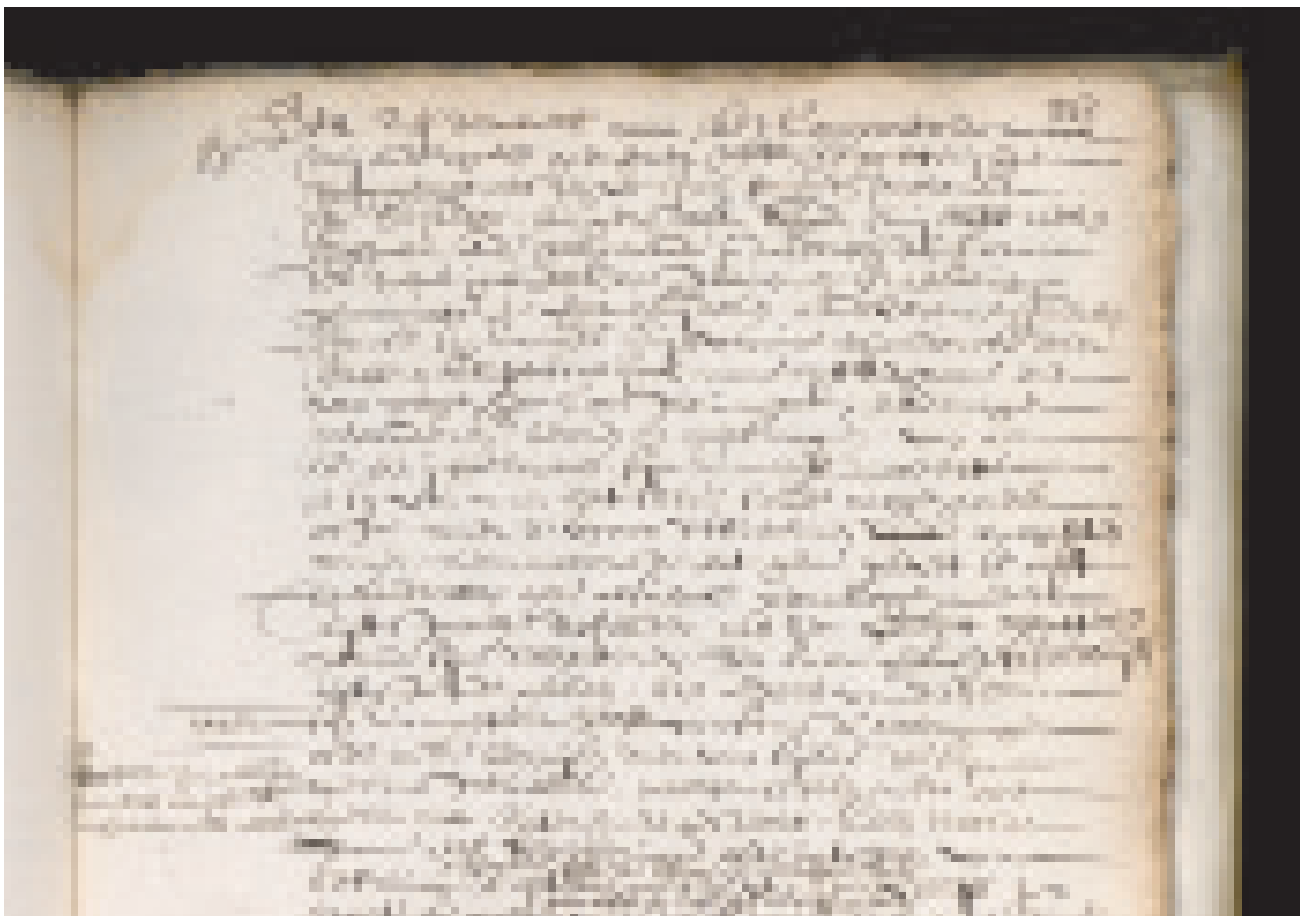
- 8 Deze bijdrage is gebaseerd op mijn promotieonderzoek, uitgevoerd in het kader van het door NWO gefinancierde Vidi-project *The Female Impact. Women, the Art Market and Household Consumption in the Dutch Republic, 1580–1720*. Voor meer informatie, zie www.thefemaleimpact.org.
- 9 Zie ook de bijdrage van Frederica Van Dam, pp. 76–91 in dit boek. In haar essay behandelt zij de Antwerpse (kunst)handelaar Susanna Forchondt.
- 10 Zie ook de bijdragen van Frima Fox Hofrichter, pp. 226–235, en Frederica Van Dam en Inez De Prekel, pp. 54–71 in dit boek.
- 11 Dit blijkt onder meer uit een nagelaten rekening uit 1654 en Molenaers inventaris uit 1668; zie Boers 2012, pp. 42–49.
- 12 Hofrichter 1989, p. 16; Broersen 1993, pp. 29–30.
- 13 Puyenbroek 2024, pp. 53–54.
- 14 Noord-Hollands Archief, Notarieel Archief (NA) [toeg. nr. 1617], not. W. von Kittensteijn, inv. nr. 281, fol. 365, 24–12–1657.
- 15 Schmidt 2014. Zeker in de Zuidelijke Nederlanden zijn er veel casussen bekend van kunstenaarsvrouwen die betrokken waren bij de verkoop en de boekhouding; zie bijvoorbeeld de publicaties van Lynn F. Jacobs, Filip Vermeylen en Leen Kelchtermans, besproken in Puyenbroek 2024, pp. 54–55.



afb.30 Salomon de Bray (toegeschreven),
Mensen in een boek- en kunsthandel, ca.1620–40.
 Rijksmuseum, Amsterdam.



afb.31 Salomon de Bray (toegeschreven),
Mensen en twee honden in een boek- en kunsthandel, ca.1620–40.
 Rijksmuseum, Amsterdam.



afb.32 Detail van de Procuratie waarmee Jan Miense Molenaer zijn echtgenote Judith Leyster machtigt om zijn geldzaken waar te nemen, 24 december 1657.
 Noord-Hollands Archief, Haarlem, nr.1617, notaris W. von Kittensteyn, inv. 281, fol.365.

Globale netwerken

Katie Altizer Takata

In 1699 vertrokken Maria Sibylla Merian (1647–1717) en haar dochter Dorothea Maria Henrietta Gsell (1678–1743) vanuit Amsterdam per boot over de Atlantische Oceaan naar Suriname, de Nederlandse kolonie in Zuid-Amerika. De in Duitsland geboren natuur-onderzoekster ondernam deze gevaarlijke reis om de inheemse planten en insecten langs de Braziliaanse kusten te bestuderen. Tijdens hun verblijf beschreven en cultiveerden moeder en dochter specimens met de hulp van tot slaaf gemaakte inheemse vrouwen die samen met hen naar de jungle trokken en hen informeerden over het gebruik van de diverse planten die ze aantroffen.¹ In 1701 keerden ze met een schat aan tekeningen en specimens terug naar Amsterdam, waar Merian aan haar magnum opus *Metamorphosis insectorum Surinamensium* begon ^{cat.2.90,93}. Dit rijkgeïllustreerde boek bevat afbeeldingen en beschrijvingen van bloemen, vruchten, insecten, amfibieën en reptielen die Merian en haar dochter op hun reis hadden bestudeerd en het vond gretig aftrek bij de Europese intellectuele elite.

- 1 Zie Schiebinger 2004.
- 2 Zie Catherine Powell-Warrens bijdrage in dit boek, pp.166–181.
- 3 Zie Swan 2021.

Merians leven en werk aan het eind van de zeventiende eeuw kunnen in menig opzicht worden gezien als het hoogtepunt van een eeuw Europese expansie en van de manier waarop vrouwen deel uitmaakten van globale netwerken van economische uitwisseling. Vanaf het eind van de zestiende eeuw ontpopte de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden zich als Europa's dominante zeemogendheid en creëerde een monopolie in de wereldhandel. In die periode controleerden de Verenigde Oost-Indische Compagnie (VOC) en de West-Indische Compagnie (WIC) het leeuwendeel van de handel met respectievelijk Azië en het Caraïbische gebied. In de 'Spaanse' Zuidelijke Nederlanden was er, ondanks de militaire conflicten die de handelseconomie inperkten, goederen-verkeer tussen Vlaanderen, Spanje en de Spaanse kolonies Peru en Mexico. Zowel in de Hollandse als Spaanse kolonies werd het gezag vaak met geweld gehandhaafd en hun economieën draaiden op dwangarbeid van Afrikaanse en inheemse volkeren. Deze brutale exploitatie van de kolonies resulteerde in de Nederlanden in een bloeiende wereldwijde handels-economie. De handel zorgde in Antwerpen, Amsterdam en omgevende steden voor de opkomst van een buitengewoon welvarende middenklasse, die haar stijgende inkomsten aan kunst en luxegoederen besteedde.

Naarmate kunsthistorici meer en meer inzicht verwierven in de ingrijpende impact van het kolonialisme op de zeventiende-eeuwse kunst en cultuur, werd ook de centrale rol van vrouwelijke kunstenaars in deze globale netwerken onderzocht.² Tal van vrouwen, onder wie Maria Sibylla Merian, illustreerden en importeerden in de loop van de zeventiende eeuw zeldzame objecten, namen deel aan de kennisoverdracht, en profiteerden van economische systemen die Afrikaanse en inheemse slaafgemaakten exploiteerden voor economisch gewin. In deze periode van snelle verandering en globalisering maakten vrouwen schilderijen, tekeningen, decoratieve objecten en textielkunst die een beeld geven van

de receptie en toe-eigening van exotische producten, kleding en esthetiek in de Hollandse en Vlaamse cultuur. De kolonisatie creëerde bovendien nieuwe kansen voor vrouwen in de commerciële sfeer. Ze exporteerden goederen naar en van de Nieuwe Wereld, en fungeerden als makers en leveranciers van kunst en luxetextiel voor een globale markt.

Vrouwen en geïmporteerde goederen

De kunst van vrouwen weerspiegelt de culturele veranderingen die zich ten gevolge van de ongeziene expansie van de wereldwijde handel in de Nederlanden voltrokken. Kooplieden maakten fortuin met de import van landbouwproducten als specerijen, tabak, suiker en thee, maar ze brachten ook zeldzame en wonderbaarlijke producten mee die gretig werden verzameld door vorsten en collega-handelaren: porselein, planten, schelpen, textiel, edelstenen en dieren.³ Voor kooplieden-verzamelaars belichaamden deze objecten hun kennismaking met verafgelegen landen en de rijkdom die voortvloeide uit internationale handelscontacten. Voor hoofse verzamelaars, zoals de prinsen van Oranje-Nassau, waren exotische objecten een teken van macht en status, die hun politieke invloedssfeer op het wereldtoneel symbolisch legitimeerden. Het hoeft niet te verwonderen dat deze zeldzame exotische objecten kunstenaars prikkelden en ertoe aanzetten ze af te beelden. In de Lage Landen documenteerden botanische illustraties en stillevens – nieuwe, rond het begin van de zeventiende eeuw geïntroduceerde genres – de aanvoer van zeldzame planten, specimens en kostbare koopwaar uit de hele wereld. Net als de objecten zelf stonden deze schilderijen en tekeningen symbool voor de handelscontacten, politieke invloed en economische macht van de verzamelaars.

Maria Sibylla Merian, Rachel Ruysch (1664–1750), Alida Withoos (1660/62–1730) en Maria Moninckx (1673/76–1757) maakten kunstwerken voor een kring

van verzamelaars die de allernieuwste ontwikkelingen in kunst en wetenschap op de voet volgden. Hun afbeeldingen van zeldzame planten uit de kolonies speelden ook een belangrijke rol in de vorming en verspreiding van wetenschappelijke kennis in Europa.⁴ Rachel Ruysch maakte verschillende schilderijen die vrijwel uitsluitend gewijd zijn aan zeldzame botanische specimens. Allicht werden deze werken in opdracht gemaakt van verzamelaars met een bijzondere interesse voor exotische planten.⁵ Withoos en Moninckx ontwierpen botanische illustraties voor de *Moninckx Atlas*, een getekend herbarium van planten in de *Hortus medicus* ^{cat. 115}, waarin veel uit Zuid-Afrika afkomstige planten groeiden.

Vrouwelijke kunstenaars maakten ook afbeeldingen van tot dan toe in Europa onbekende insecten en reptielen. Cornelia de Rijck (1653–1726) stelde een album samen met 116 tekeningen van vlinders en kevers uit Suriname ^{cat. 116}. Met anatomisch uiterst precieze tekeningen catalogiseerde ze de uitgebreide vlinderverzameling van haar echtgenoot, Simon Schijnvoet. Ook Maria Sibylla Merian maakte talloze illustraties van vlinders, waarvan ze er veel had geobserveerd tijdens haar reis in Suriname. Zo bezit het Fitzwilliam Museum een aquarel van Merian van een blauwgestrepte *Morpho achilles*-vlinder op een *Sisyrinchium*-plant, die allebei inheems zijn in Noord-Brazilië ^{cat. 117}. Merian beperkte zich niet tot planten en insecten. Op de in de Fondation Custodia bewaarde aquarel *Abrikozentak met suikerdiepe* schilderde ze een zeldzame vogel met gele borst afkomstig uit Noord-Brazilië ^{cat. 119}.

Naast exotische fauna en flora behoorde Chinees porselein tot de meest afgebeelde objecten op stilleven. Voor de productie van porselein – zeer gewild door Europese verzamelaars – werden technieken gebruikt die in Europa onbekend en ongeëvenaard waren. De Zuid-Nederlandse Clara Peeters (1587–na 1636), een van de eerste stillevenspecialisten, reproduceerde vaak geïmporteerd porselein in haar werk. Op haar *Stilleven met kazen, amandelen en krakelingen* in het Mauritshuis, Den Haag ^{afb. 47}, schilderde ze een zeldzame en dure porseleinen schaal in zogenaamd kraakporselein, die waarschijnlijk afkomstig was uit de Chinese provincie Jiangxi.⁶

Op een bijzonder stilleven toegeschreven aan Judith Leyster (1609–1660)⁷ staat een Chinese vaas met een schitterend boeket van lelies, tulpen, anjers en andere bloemen; op de plank waarop de vaas staat, zit een vlinder en liggen citroenen, abrikozen en een schelp ^{cat. 74}.

Deze verzameling objecten weerspiegelt niet alleen de smaak van de toenmalige collectioneers, maar ook de vervlechting van Europese en globale handelsnetwerken.⁸ Chinees porselein en schelpen werden bijzonder op prijs gesteld door kenners: schelpen vanwege hun ongebruikelijke vormen en lichtende kleuren, en porselein vanwege zijn geraffineerde vormen en verfijnd glazuur – allebei werden ze tegen een hoge prijs verworven uit verre kolonies. Citroenen daarentegen kwamen van dichterbij huis. Deze culinaire delicatessen werden in grote hoeveelheden geïmporteerd uit het zonnige Middellandse Zeegebied. Net als het werk van Clara Peeters illustreert Leysters' schilderij de centrale rol die de Nederlanden speelden in de wereldwijde handelsnetwerken en de nieuwe culturele betekenis van geïmporteerde goederen.

Uit aquarellen van Maria Sibylla Merian en haar dochter Johanna Helena Herolt (geb. Graff; 1668–na 1723) blijkt dat Chinees porselein aan het eind van de eeuw nog altijd zeer in trek was. Op Merians aquarel van 1695 in de Albertina, Wenen, is een kostbare Chinese schaal (Wanli) afgebeeld, beladen met bramen, granaatappels, peren en ander fruit die insecten zoals mieren, vliegen en een mug aantrekken ^{cat. 118}. In 1698 maakte Herolt een aquarel van een bloemenvaas gedecoreerd met een Chinees tafereel waarin we onder andere een tulpen en een keizerskroon herkennen ^{cat. 120}. Zulke aquarellen, die handelsproducten combineren met de rijkdom van de natuur, zijn een ode aan de nationale voorspoed die de Europese 'ontdekking' van verre landen voortbracht.

Tegen het einde van de zeventiende eeuw breidde de markt voor Aziatische goederen nog verder uit, doordat de Europese elites zich meer en meer de 'Aziatische' esthetiek in interieurs, mode en sociale gebruiken toe-eigenden. Daniel Marot (1661–1752), architect en interieurontwerper van de Britse koningin Mary II, creëerde sierlijke wandkasten voor het uitstellen van Chinees porselein, intussen een geliefd decoratief element in de interieurinrichting. De elites tooiden hun huizen met zogenaamde chinoiserieën – door China geïnspireerde meubelen en stoffen. Chinoisieriemotieven inspireerden ook kantontwerpen, zoals de kanten doek uit het Metropolitan Museum of Art ^{cat. 46}, met exotische motieven als ananassen en een theedrinkende Chinese man onder een pergola. Hoewel de oorspronkelijke functie van dit sierdoek niet bekend is, kunnen we ons gemakkelijk voorstellen dat het perfect paste bij de op Azië geïnspireerde esthetiek van een modieus ingericht Noord- of Zuid-Nederlands interieur.

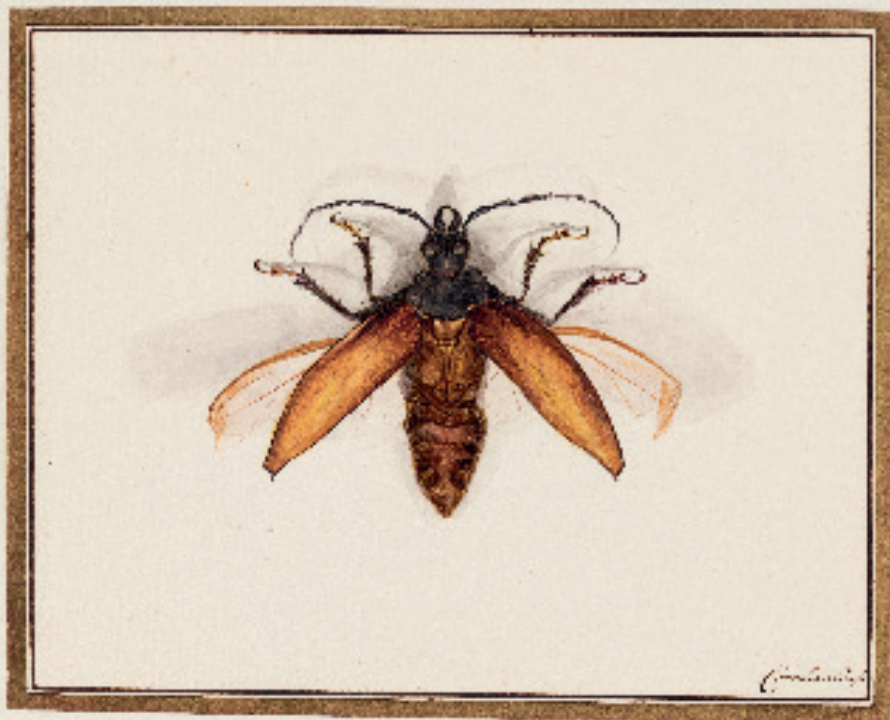
- 4 Zie Powell-Warren 2023b.
- 5 Knaap 2024, pp. 85–91.
- 6 Antwerpen/Madrid 2016, p. 116.
- 7 Deze toeschrijving wordt geschraagd door recent technisch onderzoek. Voor een verdere bespreking van dit schilderij en de plaats ervan in Leysters oeuvre, zie de bijdrage van Frederica Van Dam en Inez De Prekel in dit boek, pp. 126–148.
- 8 Voor de relatie tussen koloniale handel en schilderkunst, zie Hochstrasser 2004.



afb. 47 Clara Peeters, *Stilleven met kazen, amandelen en krakelingen*, 1615. Mauritshuis, Den Haag.



115 Maria Moninckx, *Purperorchis* (*Orchis purpurea*), folio 58 in *Moninckx Atlas of Aantekeningen van verscheyden vreemde gewassen, in de medicijn-hoff der stadt Amsteldam*, dl. 8, ca. 1699–1706. Allard Pierson, Universiteit van Amsterdam.



116 Cornelia de Rijck, *Titaankever* (*Titanus Giganteus*) en *harlekijnboktor* (*Acrocinus longimanus*), folio 65 en 66 in *Tekenalbum met Surinaamse insecten*, ca. 1703–10. Kungliga Vetenskapsakademien, Stockholm.



117 Maria Sibylla Merian, *Blauwogengras (Sisyrinchium) met een Morpho achilles-vlinder*.
The Fitzwilliam Museum, University of Cambridge.



122 Michaelina Wautier, *De tabaksnuiver*, ca. 1650–55.
The Phoebus Foundation, Antwerpen.



afb. 50 Louise Hollandine van de Palts, *Portret van Sophia van de Palts*, ca. 1649.
Particuliere verzameling.

producten binnenbrachten in de Zuid-Nederlandse samenleving, die zelfs tot de gewoonste momenten van het dagelijkse leven doordrongen.

Vrouwen en de exportmarkt

Trans-Atlantische handel werd traditioneel als een exclusief mannelijke aangelegenheid beschouwd. Uit onderzoek blijkt echter meer en meer dat ook vrouwen een cruciale rol speelden in mercantiele netwerken. Van Nieuw-Amsterdam tot Indonesië leidden vrouwen bloeiende ondernemingen, die olie, specerijen, bont, rum, tabak en zelfs slaven verhandelden.¹⁸ Omgekeerd produceerden vrouwen in de Nederlanden onder meer keramiek, textielproducten, schilderijen en kant voor export naar koloniale markten in Indonesië, Nieuw-Amsterdam en Peru.¹⁹

Kant, vrijwel uitsluitend gemaakt door vrouwen, was een van de belangrijkste in Vlaanderen geproduceerde exportproducten. Het werd niet alleen verscheept naar de Hollandse Republiek en Spanje, maar ook naar de Spaanse kolonies in Amerika. Vlaamse kant was zeer in trek in Centraal- en Zuid-Amerika, waar het werd gedragen door de koloniale elites die met Europese luxegoederen hun rijkdom en status demonstreerden. De speciaal voor de export geproduceerde kant is herkenbaar aan de relatief robuuste, grove draad en gesulpte motieven ^{cat.123}. Zoals Elena Kanagy-Loux heeft aangetoond, combineerden kantmakers in Centraal- en Zuid-Amerika kant met eeuwenoude traditionele weeftechnieken. Kant bleef nog lang nadat het in Europa uit de mode was, een belangrijk onderdeel van de koloniale klederdracht.²⁰

De relatief onbekende, maar fascinerende Antwerpse schilder Johanna Vergouwen (1630–1714) maakte specifiek werken voor de export. Samen met haar zus Maria (1627–1664) dreef ze een bloeiende handel in schilderijen en tapijntontwerpen. Haar positie als ‘geestelijke dochter’ gewijd aan een semireligieus leven stelde haar in staat om relatief zelfstandig als kunstenaar te werken. Ze was gespecialiseerd in portretten ^{cat.31,42} en in het kopiëren van Vlaamse meesters.²¹ In zijn biografie noemt Cornelis de Bie haar een bijzonder getalenteerde kopiist. Hij beschrijft hoe ze er niet voor terugschrok om grote kopieën van Anthony van Dyck en Peter Paul Rubens met haar ‘beroemde penseelwerk’, ‘naar het leven te kopiëren, getrouw aan het origineel’.²² De lof van De Bie voor Vergouwen illustreert haar goede reputatie en haar succes op de markt voor reproducties van beroemde kunstwerken, waar zowel

lokaal als in het buitenland grote vraag naar was.

Het Museo Nacional San Carlos in Mexico-Stad bezit twee werken van Vergouwen – *De ontmoeting van David en Abigail* (naar Peter Paul Rubens) en *Samson en Delila* (naar Anthony van Dyck), wat getuigt van haar sterke positie op de markt van kopieën naar Vlaamse meesters, vooral die vervaardigd voor de koloniale handel ^{cat.43–44}.²³ Deze schilderijen van meer dan een meter breed en geschilderd op dunne gehamerde koperplaten waren vrijwel zeker bestemd voor de export naar de Spaanse kolonies,²⁴ waar specifiek vraag was naar kopieën van Vlaamse meesters.²⁵ Ook Vergouwens keuze om op koper te schilderen, was wellicht ingegeven door het feit dat de werken voor de export bestemd waren. In deze periode circuleerden in het hele Spaanse Rijk schilderijen op koper en in de Zuidelijke Nederlanden waren ze een belangrijk exportproduct.²⁶ Hoewel het archiefonderzoek nog volop aan de gang is, blijkt uit documenten dat koper erg gewild was als drager voor schilderijen, vooral voor schilderijen bestemd voor de export naar Latijns-Amerika.²⁷ Terwijl deze voorkeur deels te verklaren is door de voorliefde van verzamelaars voor het lichtende effect van olieverf op koper, is koper ook veel sterker dan doek en beter bestand tegen temperatuurschommelingen. Het kon ook efficiënt in kratten worden opgeslagen en was dus een ideale drager voor werken die naar verre landen getransporteerd moesten worden. Vergouwens werken naar Rubens en Van Dyck behoren tot de mooiste bewaarde exemplaren van kopieën voor de export en demonstren haar talent om krachtige kunstwerken te creëren die niet alleen lokaal, maar ook door verzamelaars in de verre uithoeken van het Spaanse Rijk werden geapprecieerd.

- 18 Zie Todt/Dickinson Shattuck 2012, pp.183–214.
- 19 Over de export van Delfts aardewerk, zie de bijdrage van Katie Altizer Takata in dit boek, pp.182–201.
- 20 Zie de bijdrage van Elena Kanagy-Loux in dit boek, pp.92–101.
- 21 Over het leven en de handel van Johanna Vergouwens als ‘geestelijke dochter’, zie de bijdrage van Frederica Van Dam in dit boek, pp.76–91.
- 22 De Bie 1661 (1971), p.558: ‘als t’leven af te drucken te volghen naer den eysch als t’recht Origineel’ met ‘haer hooch beroempt pinseel’.
- 23 Ergens voor 1970 werden deze werken opgenomen in de Academia San Carlos (Academia de Bellas Artes de México), die in 1783 was opgericht; Díaz Padrón 1999, p.330. Het is verleidelijk te speculeren dat Vergouwens schilderijen naar de academie werden gebracht om er als model te dienen voor studenten.
- 24 Voor wat volgt werd geput uit het uitstekende onderzoek van Sandra van Ginhoven (Van Ginhoven 2017), die onschatbare archief- en contextuele informatie verschaft om inzicht te krijgen in Vergouwens rol binnen de koloniale exportmarkt.
- 25 Van Ginhoven 2017, p.36.
- 26 Over de circulatie van schilderijen op koper in het Spaanse Rijk en hun invloed op koloniale kunstenaars, zie Bargellini 1999.
- 27 Uit het onderzoek van Sandra van Ginhoven is gebleken dat koloniale handelaren een speciale voorkeur hadden voor werken op koper, wat wordt bevestigd door een vervoersdocument dat de import vermeldt van een verbazingwekkend aantal van 388 schilderijen op koper, terwijl in datzelfde transport slechts sprake is van 80 waterverfschilderijen op doek. Van Ginhoven 2017, p.54; de Zuid-Nederlandse koopman Guiliam Forchondt vroeg om kopieën van werken van Rubens, Frans Ykens, Jan Brueghel II en David Teniers II (Van Ginhoven 2017, p.176).



123 Fragment van een albeboord van het puntastype, Antwerpen, eind 17e eeuw.
Collectie Sint-Carolus Borromeuskerk, Antwerpen.

Tentoongestelde werken

De werken zijn geordend per kunstenaar, alfabetisch en vervolgens chronologisch.

Tentoongestelde werken die in deze lijst van een afbeelding zijn voorzien, zijn niet elders in dit boek gereproduceerd.

- [G] uitsluitend in het Museum voor Schone Kunsten, Gent;
[W] uitsluitend in het National Museum of Women in the Arts, Washington, DC.

ANONIEM

Naaister, 1633

Olieverf op doek, 77 × 84 cm
Musée de la Chartreuse, Douai, inv. 138
Datering links bovenaan: Aetatis suae
24.D.1633
cat. 52 [G]

Portret van een jonge vrouw

als Pictura, ca. 1695–1700
Olieverf op doek, 98 × 106 cm
Collectie Vereeniging tot beoefening
van Overijsselsch Regt en Geschiedenis
(VORG), Zwolle
cat. 19 [G]

Tekenende jonge vrouw, 17e eeuw

Olieverf op doek, 27 × 22,5 cm
Philadelphia Museum of Art, inv. 506
John G. Johnson Collection, 1917
cat. 50 [W]

Noordelijke Nederlanden

Katoenen muts met Zaans
stikwerk, 1e helft 18e eeuw
Geborduurd katoen, 58 cm (omtrek)
Rijksmuseum, Amsterdam, inv. BK 14701
Schenking van mevrouw Quarles
de Quarles-van Ewijck, Den Haag
cat. 126

Noordelijke Nederlanden

Geborduurde stopsteek, 1761
Zijde op linnen, 45,1 × 45,4 cm
The Metropolitan Museum of Art,
New York, inv. 57.122.144
From the collection of Mrs. Lathrop
Colgate Harper, bequest of Mabel
Herbert Harper, 1957
cat. 136 [W]

Zuidelijke Nederlanden

Boek met stalen kloskant
en vlechtkant, 1600–10
Museum Kunst en Geschiedenis,
Brussel, inv. D.089.700
cat. 138 [G]

Zuidelijke Nederlanden

Damesshort met geborduurde
passementen, 1e helft 17e eeuw
Linnen, 112 × 100 cm
Museum Kunst en Geschiedenis,
Brussel, inv. D.2414.00
cat. 72 [G]

Zuidelijke Nederlanden

Tafelkleed met kloskant,
vlechtkant en naaldkant,
type reticella, met wit
borduurwerk, 1e helft 17e eeuw
Linnen, 205 × 100 cm
MOMU, Antwerpen, inv. T80/87
cat. 137 [G]

Zuidelijke Nederlanden Inzegeningssluier van kloskant, 18e eeuw

Linnen, 80 × 85,1 cm
The Metropolitan Museum of Art,
New York, inv. 53.162.46
Gift of Mrs. Albert Blum, 1953
cat. 73 [W]

Zuidelijke Nederlanden (Antwerpen?)

Kraag van kloskant, 1651–75
Linnen, 75 × 24 cm
Museum Kunst en Geschiedenis,
Brussel, inv. D.3378.00
cat. 139 [G]

Zuidelijke Nederlanden, Antwerpen

Strook lintkant met diepe
lobben, ca. 1600
Linnen, 127 × 6,5 cm
Collectie Sint-Carolus Borromeuskerk,
Antwerpen, inv. CK 058
cat. 140 [G]

Zuidelijke Nederlanden, Antwerpen

Strook kant met diepe
schulprand, uitgevoerd
in linnenslag, 1600–25
Linnen, 276 × 5 cm
Collectie Sint-Carolus Borromeuskerk,
Antwerpen, inv. CK 068
cat. 141 [G]

Zuidelijke Nederlanden, Antwerpen

Strook vlechtkant met
afgeronde lobben, 1600–25
Linnen, 71 × 8,5 cm
Collectie Sint-Carolus Borromeuskerk,
Antwerpen, inv. CK 543
cat. 142 [G]

Zuidelijke Nederlanden, Antwerpen

Strook kloskant, 1e helft
17e eeuw
Linnen, 61 × 17 cm
Collectie Sint-Carolus Borromeuskerk,
Antwerpen, inv. CK 225A
cat. 143 [G]

Zuidelijke Nederlanden, Antwerpen

Strook kloskant van het
puntastype, ca. 1650
Linnen, 66 × 6,8 cm
Collectie Sint-Carolus Borromeuskerk,
Antwerpen, inv. CK 79B
cat. 144 [G]

Personenregister			
A			
Aelst, Willem van	58, 116, 148, 175		
Aerss, Gritie	237		
Aglauros (dochter van koning Kekrops)	61, 64		
Albrecht van Oostenrijk	127, 186		
Amalia van Solms-Braunfels	161, 163, 165		
Ampzing, Samuel	42		
Apollo	91		
B			
Baalbergen, Sara van	25		
Bach, Johann Sebastian	163		
Backer, Catharina	50, 53, 116, 121-125, 134, 136-137, 140, 210, 211, 246		
Backer, Cornelis	134		
Backer, Jacob Adriaensz.	43		
Bakker, Piet	158		
Bartolotti van den Heuvel, Johannes			
Battista	61, 63		
Batava, Flora	169		
Beauvois, Lucretia de	153		
Beek, Elisabeth van der	148		
Beele, Siska	222		
Beijeren, Abraham van	148		
Bergh, Jacoba de	195		
Bergh, Johanna de	195		
Bergh, Maria de	195		
Beurs, Willem	246, 247		
Bevervoordt, Frederick van	111		
Beverwijck, Johan van	20		
Bicker, Wendela	162, 163		
Bie, Cornelis de	20, 89, 214		
Bisschop, Cornelis	21, 24		
Block, Agnes	161, 165, 167, 168, 169, 171, 174, 175		
Block, Anna Katharina	21		
Blok, Adriaan	24, 247		
Bodats, Anna	194		
Boers, Marion	154		
Bol, Ferdinand	165		
Bonnejonne, Eloy	31		
Boonen, Arnold	50, 53		
Borch, Gerard I ter	109		
Borch, Gerard II ter	109		
Borch, Gesina ter	24, 103, 109, 110, 222, 223, 246		
Borch, Moses ter	222		
Bosman, Maria	24		
Bosschaert, Ambrosius I	55		
Boyington, Amy	161		
Bramer, Leonard	152, 153		
Bray, Jan de	227		
Bray, Salomon de	154, 155		
Breckevelt, Barbara van	82		
Breenbergh, Bartholomeus	66		
Brekelenkam, Quiringh Gerritsz van	97, 106		
Breughel, Jan II	109		
Breyl, Sara	89		
Breyne, Jacob	171		
Bril, Paul	192, 194		
Brit, Gezine	24, 163		
Broersen, Ellen	154, 156		
Brueghel, Jan I	55, 99, 175		
Bruyns, Anna Francisca de	61, 127, 128, 183, 190		
Buytewech, Willem Pietersz	168		
Bullart, Isaac	127		
Burck, Emanuel	228		
C			
Cael, Peeter de	33, 34		
Camp, Hendrick Segersz. van der	156		
Carnegie, Andrew	232		
Carr, William	134		
Castele, Charlotte van de	30		
Cats, Jacob	127, 162, 163		
Christina van Zweden	163		
Clusius, Carolus	167		
Coblegers, Anna	18		
Coecke van Aelst, Pieter	18		
Cole Holladay, Wilhelmina	250		
Collaert, Adriaen	55, 167		
Commelin, Caspar	171, 174, 175		
Commelin, Jan	174		
Coninck, Catherina de	104, 106		
Court, Allard de la	50, 140		
Court, Petronella de la	174		
Croon, Johannes	158		
D			
Dalen, Cornelis van	46		
Delva, François	33, 34		
Denes, Eduard de	83		
Dijck, Floris van	190		
Dodoens, Rembert	167		
Dooms, Jan	32		
Dorpe, Catharina van den	154, 156-159		
Dou, Gerrit	43		
Duverger, Erik		80	
Dyck, Anthony van	20, 88, 89, 164, 165, 214, 237		
Dyck, Justina van	20		
E			
Eegem, Lieven van	33, 34		
Egmont, Anna Catharina	20		
Egmont, Justus van	20		
Egmont, Marie	20		
Egmont, Prudentia	20		
Eijsvoort, Caspar	156		
Elizabeth I van Engeland	98		
Elliger, Christina Maria	24		
Engbroeck, Catharina van	89		
Eyck, Hubert van	20		
Eyck, Jan van	20, 43, 44		
Eyck, Margriete (Margaretha) van (zuster van Jan en Hubert)	20		
F			
Faydherbe, Antoon (broer van Maria)	31, 32		
Faydherbe, Antoon (vader van Maria)	30		
Faydherbe, Christina	30		
Faydherbe, Hendrik	31, 32		
Faydherbe, Lucas	32		
Faydherbe, Maria	26-33, 35		
Faydherbe, Maria (nicht van Maria)	30		
Félibien, André	60		
Filips IV van Spanje	127		
Flines, Sybrant de	169		
Floquet, Catharina	82		
Flora	55, 167		
Forchondt, Alexander	90		
Forchondt, Andres	90		
Forchondt, Guiliam	90		
Forchondt, Guiliam Jr.	90		
Forchondt, Justo	90		
Forchondt, Marcus	90		
Forchondt, Maria-Anna	90		
Forchondt, Melchior (broer van Susanna)	90		
Forchondt, Melchior de Oude (grootvader van Susanna)	90		
Forchondt, Susanna	77, 81, 90, 91		
Francart, Jacques	127		
Franchoys, Cornelia	32		
Franchoys, Lucas	31		
Frants, Wayne	165		
Frick, Henry Clay	232		
G			
Geerdinx, Anna Adriana	246		
Gentileschi, Artemisia	21, 42		
George, Jeanne	148		
Gerards de Oude, Marcus	83		
Gerritsdr., Heinrichgen	154, 158, 159		
Gibbes, Charlotte Augusta	250		
Gillig, Jakob	164, 165		
Glauber, Diana	21		
Godewijck, Margaretha van	21, 24, 201		
Goltstein, Gertruida Dorothea van	61, 63		
Gool, Jan van	24		
Gool, Johan van	190		
Goor, Gerrit van	50, 53		
Goutier, Catharina	103		
Graff, Johann Andreas	111		
Grauwels, Livinia	30		
Grebber, Frans Pietersz. de	50		
Grebber, Maria de	21, 50, 52, 60-62, 165		
Greve, Aleida	210, 246		
Gsell, Dorothea Maria Henrietta (ook bekend als Dorothea Maria Graff)	17, 21, 44, 111, 190, 203		
Gudlaugsson, Sturla Jonasson	232		
Guicciardini, Lodovico	18, 153		
Gys, Catharina	194		
H			
Hals, Dirck	227		
Hals, Frans	43, 60, 165, 222, 227, 230, 232, 242		
Hals, Jan	227		
Hanneman, Adriaen	163, 210, 211		
Harf, Eva van	33		
Harff de Dreiborn, Eva von	43		
Harms, Juliane	232		
Harris, Stephen	171		
Haverman, Margaretha	243, 245		
Heem, Jan Davidsz. de	58, 148, 175		
Heer, Margareta de	24, 61, 66, 67		
Heere, Jan d' 18			
Heere, Lucas de	18		
Heilsbach, Agnes van	80		
Hemelaer, Francisca de	142		
Hemessen, Catharina van	18, 37, 42-44		
Hendricksz., Gerrit	158		
Hendrik VIII van Engeland	18		
Henriëtte Maria van Frankrijk	237		
Hermann, Paul	171		
Herolt, Johanna Helena		21, 44, 45, 111, 113, 165, 169, 174, 175, 204, 209	
Herse (dochter van koning Kekrops)	61, 64		
Hildernissen, Franciscus van	104, 106		
Hoefnagel, Joris	55		
Hofmann, Magdalena	21, 24		
Hofstede de Groot, Cornelis	221, 228, 230, 232		
Holladay, Wallace	250		
Holsteyn II, Pieter	174		
Holt, Anna Cornelia	246		
Holt, Sophia	246		
Honthorst, Gerrit (Gerard) van	50, 116, 117, 144, 165, 227		
Hoogstraten, Samuel van	60, 165		
Hoomis, Elias	156, 157		
Horenbout, Susanna	18		
Houbraken, Antonina	111, 112, 140, 172, 241, 246		
Houbraken, Antoon	148		
Houbraken, Arnold	20-24, 42-44, 111, 163-165, 190, 201, 237, 242, 246		
Houbraken, Christina	111		
Houbraken, Jacob	111		
Huel, Johanna van der	195		
Huydecoper II, Joan	171, 174		
Huygens, Constantijn	24, 47, 58, 201		
Huysum, Jan van	148, 243		
I			
Immenraet, Elizabeth	89		
Immenraet, Emmanuel	90		
Immenraet, Michiel Angel	86		
Isabella van Spanje	127, 163, 186, 190		
J			
Jan III Sobieski van Polen	190		
Janssen, Abraham	61, 109		
Janssens, Anna (Maria)	61, 109		
Johnson, John G.	103, 232		
Jonson van Ceulen, Cornelis	46, 47, 164, 165		
Juweel, Nicolaas	195, 197		
K			
Karel I van Engeland	186		
Kekrops	61, 64		
Keyser, Clara de	18		
Kittensteyn, Cornelis van	227		
Kloek, Els	153, 154		
Knibbergen, Catharina van	66, 69		
Kockman, Everhard	65		
Kockman, Hendrik	65		
Kock, Pieter	195		
Kock van der Heul, Johanna	195		
Koenen, Henrietta Louisa	246		
Koerten, Johanna	21, 24, 111, 163, 183, 195, 198, 199, 201, 240-242, 246		
L			
Labbé, Maximiliaen	32-34		
Lairesse, Gerard de	55, 60		
Lampsins, Jacoba	161		
Lawrie, Thomas	228, 230		
Leeuwen, Simon van	162		
Lemmens, Maria	90		
Leopold I, Keizer	44, 58, 148, 190		
Leopold Willem van Oostenrijk	148, 190		
L'Espine, Jacques le Moine de	169		
Leyster, Jan Willemsz.	37		
Leyster, Judith	25, 37, 38, 39, 42, 43, 50, 70, 71, 103, 106, 109, 130, 131, 134, 135, 140, 154-156, 159, 165, 183, 186, 204, 221, 223, 226-230, 232, 233, 242, 243, 246, 250		
Lobel, Mathias de	167		
Lodewijk XIII van Frankrijk	174		
Lodewijk XIV van Frankrijk	174, 190		
Lodewijk XV van Frankrijk	174		
Lommerlin, Catharina	194		
Loo, Baptiste van	33, 34		
Loo, François van	33, 34		
Loopmans, Elizabeth	89		
Loopmans, Johanna Constantia	89		
M			
Maes, Nicolaes	94, 97, 99, 106, 130, 164, 165		
Mander, Karel van	18, 20, 91, 237		
Maré, Johannes de	94, 95, 104, 106		
Maria van Hongarije	18		
Maria Elisabeth van Oostenrijk	140, 190		
Maria Theresia van Oostenrijk	237, 239, 242		
Marle, Cornelia van	210, 246		
Marquert, Barbara	95		
Marseus van Schrieck, Otto	58, 174		
Medici, Cosimo III de'	190, 242		
Merian, Dorothea Maria	175		
Merian, Maria Sibylla	17, 21, 23, 25, 44, 66, 111, 163, 165, 169, 170, 174-176, 183, 190, 203, 204, 207, 208, 223, 246, 247		
Merlen, Constantia van	81		
Metsu, Gabriel	50, 52, 130, 165		
Meyer Blumenthal, Florence	250		
Meytens, Martin van	239		
Mignon, Abraham	175		
Mijn, Agatha van der	190		
Mijn, Cornelia van der	189, 190		
Mijn, Herman van der	190		
Moerloose, Marie Catharine de	90		
Molenaar, Jan Miense	42, 70, 134, 154, 155, 156, 159, 222, 227, 228, 232, 243		
Momper, Joos de	99, 159		
Moninckx, Jan	174, 175		
Moninckx, Maria	66, 169, 174, 175, 203, 204, 205		
Montagu, William	153		
Montias, John Michael	153, 159		
Moran, Sarah Joan	80		
Morgan, J.P.	232, 250		
Müller, Rahel	156		
Mulder, Joseph	168, 169		
Muls, Erik	80		
Musscher, Michiel van	46, 47, 49		
Musson, Matthys	89, 157		
N			
Neeffs, Emmanuel	27, 30		
Nesse, Maria van	161, 162		
Nickelen, Jacoba Maria van	188, 190		
Nijmegen, Barbara van	24		
Nochlin, Linda	221		
Norton Grew, Jane	250		
Noulaert, Anna	80		
Noulaert, Elisabeth	80		
O			
Ondermarck, Catharina	80		
Ondermarck, Isabella	80		
Oosterwijck, Maria van	21, 44, 47, 55, 58, 60, 70, 103, 147, 148, 160, 163, 175, 190, 242		
Oostvries, Catharina	21		
Ouwater, Isaac	157		
P			
Palts, Elisabeth van de	50		
Palts, Frederik V van de	116, 142		
Palts, Johan Willem van de	58, 190, 242		
Palts, Louise Hollandine van de	50, 61, 64, 116, 142, 144-145, 148, 165, 210, 213		
Palts, Sophie van de	142, 210, 213		
Palts-Neuburg, Eleonora Magdalena Theresia van	242		
Pandrosos (dochter van koning Kekrops)	61, 64		
Parma, Margaretha van	163		
Parrott Nuttall, Maria Magdalena	250		
Passe, Crispijn I de	109		
Passe, Dinghen van de	98		
Passe, Magdalena van de	24, 43, 109, 110, 111, 120, 191-195		
Passe, Willem van de	191		
Paulus V (paus)	190		
Peeters, Catharina	20		
Peeters, Clara	25, 44, 55, 56, 59, 60, 70, 183, 184-187, 204, 222, 250		
Peneus (riviergod)	91		
Pepijn, Katharina	20		
Pepijn, Maarten	20		
Peter de Grote, tsaar	190, 198, 201		
Petrarca	43		
Phaedrus	82, 83		
Plantin, Catharina	95, 130		
Plantin, Martina	95, 130		
Plas, David van der	23, 169		
Plinius de Oude	148		
Ploos van Amstel, Cornelis	241		
Pluijm, Jan	89		
Plutarchus	43		
Pluvier, Cornelia	201		
Pont, Catharina du	31		
Pool, Jurriaen	140		
Post, Frans	116		
Post, Maria	58		
Post, Pieter	116		
Poulle, Magdalena	168, 169, 171		
Q			
Quellinus, Erasmus II	58		
R			
Rademaker, Andries de	61, 86, 90		
Randenraedt, Joanna van	80		
Rasier, Melchior de	89		
Rembrandt van Rijn	25, 43, 242		
Reyd, Everhard van	98		
Reynaerts, Jenny	223		
Rigouts, Rombout	33, 34		
Rijberg, Elisabeth	195, 196, 201		
Rijkx, Cornelia de	50, 53, 174, 176, 204, 206		
Ripa, Cesare	47		

Rivieren, Catharina van 89
Roghman, Geertruydt 21, 106, 108, 109, 129, 130, 192, 194, 195
Roghman, Magdalena 194
Roldanus, Johannes 116
Roodere, Maria Margaretha de 201
Rossi, Properzia de' 33
Roze, juffrouw (Catharina) 21, 242
Rubens, Peter Paul 32, 88, 89, 214, 222
Ruysch, Anna 116, 118, 171, 175
Ruysch, Frederik 58, 140, 171, 175, 223
Ruysch, Rachel 46, 47, 55, 58, 103, 116, 119, 138-139, 140, 165, 175, 179, 183, 190, 203, 204, 242, 243
Ruysdael, Salomon van 227

S

Saftleven, Herman 153, 174
Salet, Johana 194
Sanden, Clara van der 103
Sandrart, Joachim von 186
Santvoort, Dirck van 98, 106
Savery, Roelant 55, 193, 194
Schalcken, Godefridus 243
Schalcken, Maria 41, 42, 43, 243, 244, 246, 250
Schijnvoet, Simon 174, 175, 204
Schooten, Floris van 190
Schrevelius, Theodorus 42
Schurman, Anna Maria van 20, 21, 24, 33, 40, 42, 43, 46, 47, 116, 120, 142, 143, 163, 164, 201
Schurman, Frederik van 43, 142
Schurman, Johan Godschalk van 142
Schut, Anna 134
Schut, Cornelis 58
Segal, Sam 55
Seghers, Daniël 58, 175
Seldron, Elisabeth 140, 141, 190
Seligman, Henrietta 250
Sellink, Manfred 224
Sherard, William 171
Simons, Nicolaas 140
Six, Jan 24
Slingelandt, Pieter Cornelisz 92, 106
Smytere, Anna de 18, 20
Snayers, Peter 134
Snellings, Anna 25
Solms-Braunfels, Amalia van, zie Amalia van Solms-Braunfels
Soury, Pieter 246
Spilberg, Adriana 190
Steenwijck-Gaspoel, Susanna van 66, 69, 140, 141, 183, 186
Steenwijck, Hendrik II van 142
Stellingwerf, Jacobus 111, 140
Sterde, Anneken 103
Stichelaer, Geertrudis de 80
Stighelen, Katlijne Van der 222, 243, 250
Strick, Maria 24, 200, 201
Stuart, Elizabeth 116, 142, 161, 165
Stuart, Mary (Maria Henriëtta) 210, 211
Sutherland Harris, Ann 221
Sweerts, Hieronymus 162
Swidde, Willem 169

T

Tassaert, Maria 57, 58
Teerlinc, Lavina 18, 223
Thielen, Anna van 20, 21, 24, 55, 58, 175
Thielen, Francisca Catharina van 20, 21, 24, 55, 58, 148, 175
Thielen, Jan Philip van 20, 58, 109, 116, 142
Thielen, Maria Theresia van 20, 21, 24, 55, 58, 109, 111, 116, 142, 146, 148, 175
Tideman, Philip 166, 167
Tieling, Catrina 66, 248, 250
Tournefort, Joseph Pitton de 171
Trionfetti, Lelio 171
Trip, Maria 25

U

Uffenbach, Zacharias Conrad von 242

V

Vaernewijck, Marcus van 18
Vaillant, Wallerant 47, 48, 163
Vasari, Giorgio 18, 20, 242
Veen, Cornelia van 24
Veen, Geertruyt van 24, 25
Veen, Jacoba van 117, 120
Veen, Otto van 120
Venne, Adriaen van de 98, 99, 117
Verbruggen, Adriana 24
Verbruggen, Susanna 191, 194
Vergara, Alejandro 186
Vergines, Jacomo de 89
Vergouwen, Johanna 20, 61, 65, 77, 86, 87-91, 214
Vergouwen, Louis 86

Vergouwen, Maria 86
Verhulst, Mayken 18
Vernoegde, Petrus de 162
Verspronck, Johannes 165
Verstappen, Rombaut 33
Verwerff, Maaïke 86
Villegas, Paul Melchior de 90
Villiers, Katherine (geb. Manners) 191
Visscher, Anna Roemersdr. 20, 24, 116, 200, 201
Visscher, Maria Tesselschade Roemersdr. 20, 201
Visscher, Roemer Pietersz 70
Vives, Juan Luis 127
Vlieger, Cornelia de 21
Voetius, Gisbertus 142
Vos, Cornelis De 60
Vos, Maarten de 94
Vrancq, Johanna 80
Vroede, Maurits De 77
Vrooms, Sara 25

W

Waltmans, Astrid 153, 154, 159
Waterloo, Anthonie 157, 158
Wautier, Charles 148
Wautier, Michaelina 42, 43, 61, 64, 148, 190, 210, 212, 222, 243
Weenix, Jan 111, 168, 169, 250
Weenix, Jan Baptist 111
Weenix, Josina Margareta 111, 114, 224, 249, 250
Welu, James 156
Wertheimer, Charles 230
Weyerman, Jacob Campo 24, 42
Wilcox, Lois 70
Wilde, Maria de 24
Willaerts, Adam 193, 194
Willem III van Oranje 190, 199, 201
Withoos, Alida 21, 58, 66, 111, 114, 165, 169, 173, 174, 175, 177-178, 203, 204
Withoos, Maria 111
Withoos, Matthias 58, 111
Witt, Johan de 162, 163, 201
Wolff, Augustinus de 60, 61, 62, 165
Wolfsen, Aleida 24, 61, 63, 246
Wolters-Van Pee Henriëtta 183
Woolf, Virginia 183
Wulfraet, Margaretha 21, 66, 68, 183, 242
Wulfraet, Matthijs 66
Wyntges, Geertgen, ook bekend als Geertje Pieters 21, 148

Y

Ykens, Catarina I, ook bekend als Catharina Floquet 53, 58, 59, 82
Ykens, Catarina II 24, 55, 77-79, 81-86, 89, 91, 109, 115, 116, 148
Ykens, Frans 58, 82, 109, 116
Ykens, Jan 82
Ykens, Peter 82

Z

Zeil, Wieteke van 223
Zeuxis 148

Bibliografie

- Abma 2020:** Maaike Abma, 'Johanna Helena Herolt: leven op perkament', in Noorman 2020, pp. 52–55.
- Abrahamse 2019:** Jaap Evert Abrahamse, *Metropolis in the Making: A Planning History of Amsterdam in the Dutch Golden Age*, Turnhout 2019.
- Adams 2009:** Ann Jensen Adams, *Public Faces and Private Identities in Seventeenth-Century Holland*, Cambridge 2009.
- Aerts 2020:** Marike Aerts, 'Geertje Pieters, dienstmaeght en schildersche: een onderzoek naar het leven en werk van zeventiende-eeuwse kunstenaressen Geertje Pieters (1638–1708)', onuitgegeven bachelorscriptie KU Leuven, Leuven 2020.
- Akkerman 2014:** Nadine Akkerman, *Courtly Rivals in The Hague. Elizabeth Stuart (1596–1662) & Amalia van Solms (1602–1675)*, Den Haag 2014.
- Akkerman/Huysman 2011:** Nadine Akkerman en Ineke Huysman, 'Een zeventiende-eeuwse catficht: de geloofsovergang van Louise Hollandina van de Palts als inzet bij de aanspraken op het Markiezaat van Bergen op Zoom (1657–1659)', *De Waterschans* 41 (2011), pp. 63–72.
- Alen 2010:** Klara Alen, 'Margareta Haverman (Breda, 1693/94–Bayonne(?), na 1722): Schilderend tussen passie en flora', onuitgegeven masterscriptie KU Leuven, 2010; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436634>.
- Alen 2015:** Klara Alen, 'Envy and pride. Maria Faydherbe (Mechelen, 1587–after 1633), a woman sculptor in a man's world', in Magnus/Van der Stighelen 2015, pp. 77–99.
- Alen 2020:** Klara Alen, 'Maria Faydherbe', in Hans Rombaut (red.), *Nationaal Biografisch Woordenboek*, 24, Wetters 2020, pp. 559–566.
- Ampzing (1628) 1974:** Samuel Ampzing, *Beschryvinge ende Lof der Stad Haerlem in Holland*, Haarlem 1628; herdruk 1974.
- Amsterdam 1686:** Anoniem, *Konst en vermaakelijck tyd-verdryf der Hollandsche juffren, of onderricht der papiere sny-konst*, Amsterdam 1686.
- Amsterdam z.j.:** *Les femmes artistes. Catalogue d'une collection unique de dessins, gravures et eaux-fortes, composés ou exécutés par des femmes*, Amsterdam z.j. [ca. 1884].
- Amsterdam/Los Angeles 2008:** Ella Reitsma en Sandrine Ulenberg (red.), *Maria Sibylla Merian & dochters: vrouwenlevens tussen kunst en wetenschap*, tent. cat. (Amsterdam, Rembrandthuis/Los Angeles, J. Paul Getty Museum), Zwolle 2008.
- Andries 2021:** Nora Andries, i.s.m. Frieda Sorber en Godelieve Vroom, 'Albrecht and Isabella's Coverlet: A Technological Study', in Sorber et al. 2021, pp. 78–87.
- Antwerpen 2015:** Ben Van Beneden (red.), *Rubens privé. De meester portretteert zijn familie*, Antwerpen 2015.
- Antwerpen 2018:** Katlijnne Van der Stighelen (red.), *Michaelina Wautier 1604–1689: triomf van een vergeten talent*, tent. cat. (Antwerpen, Museum aan de Stroom), Kontich 2018.
- Antwerpen 2023:** Thomas Leysen en Ben van Beneden (red.), *Zeldzaam en onmisbaar. Topstukken uit Vlaamse collecties*, tent. cat. (Antwerpen, Museum aan de Stroom), Kontich 2023.
- Antwerpen/Arnhem 1999–2000:** Katlijnne Van der Stighelen en Miriam Westen (red.), *Elck zijn Waerom. Vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500–1950*, tent. cat. (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten/Arnhem, Museum voor Moderne Kunst, 1999–2000), Amsterdam/Gent 1999.
- Antwerpen/Madrid 2016:** Alejandro Vergara (red.), *The Art of Clara Peeters*, tent. cat. (Antwerpen, Museum Rodoxhuis/Madrid, Museo Nacional del Prado/Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen), Madrid 2016.
- Arnold et al. 2023:** Janet Arnold et al., *Patterns of Fashion 4: The Content, Cut, Construction and Context of Linen Shirts, Smocks, Neckwear, Headwear and Accessories for Men and Women c.1540–1660*, Londen 2023.
- Avery/Calaresu 2019:** Victoria Avery en Melissa Calaresu (red.), *Feast & Fast: The Art of Food in Europe, 1500–1800*, Londen 2019.
- Baatsen/Blondé/De Groot 2014:** Inneke Baatsen, Bruno Blondé en Julie De Groot, 'The Kitchen between Representation and Everyday Experience: The Case of Sixteenth-Century Antwerp', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)/Netherlands Yearbook for History of Art* 64 (2014), pp. 162–185.
- Backer 2016:** Anne Mieke Backer, *Er stond een vrouw in de tuin. Over de rol van vrouwen in het Nederlandse landschap*, Rotterdam 2016.
- Baetens 1970:** Roger Baetens, 'De bibliotheek van een geestelijke dochter uit de XVIIde eeuw te Antwerpen', *Ons Geestelijk Erf* 44 (1970), pp. 212–226.
- Bakker 2008a:** Piet Bakker, *Gezicht op Leeuwarden. Schilders in Friesland en de markt voor schilderijen in de Gouden Eeuw*, proefschrift Universiteit van Amsterdam, 2008.
- Bakker 2008b:** Piet Bakker, 'Lexicon van schilders in Friesland (1590–1700)', in Bakker 2008a, pp. 177–248.
- Bakker 2008c:** Piet Bakker, 'Een schilder en zijn netwerk. Lambert Jacobsz en een nieuw beeld van de zeventiende-eeuwse schilderkunst in Friesland', *De Vrije Fries* 88 (2008), pp. 31–64.
- Bakker/Lenders 2016:** Piet Bakker en Anne Lenders, 'De wonderbaarlijke wederopstanding van de Amsterdamse historieschilder Rombout van Troyen en zijn tweede leven in Friesland', *De Vrije Fries* (2016), pp. 11–37.
- Baldassarri 2017:** Fabrizio Baldassarri, 'Introduction: Gardens as Laboratories. A History of Botanical Sciences?', in Fabrizio Baldassarri en Oana Matei (red.), *Gardens as Laboratories. The History of Botany through the History of Gardens*, speciaal nummer van *Journal of Early Modern Studies* 6.1 (2017), pp. 9–19.
- Baltimore/Toronto 2023–24:** Andaleeb Badiee Banta, Alexa Greist en Theresa Kutasz Christensen (red.), *Making her Mark. A History of Women Artists in Europe. 1400–1800*, tent. cat. (Baltimore Museum of Art/Toronto, Art Gallery of Ontario), Fredericton 2023.
- Barber 2024:** Tabitha Barber (red.), *Now You See Us: Women Artists in Britain 1520–1920*, Londen 2024.
- Barendse/De Regt 2014:** Linda Barendse en Adriaan de Regt (red.), *Mannen door vrouwen. Vijf eeuwen kunst*, tent. cat. (Stedelijk Museum Zwolle), Zwolle 2014.
- Bargellini 1999:** Clara Bargellini, 'Painting on Copper in Spanish America', in Phoenix 1999, pp. 31–44.
- Barker 2016:** Sheila Barker (red.), *Women Artists in Early Modern Italy. Careers, Fame, and Collectors*, Londen/Turnhout 2016.
- Barker 2018:** Sheila Barker (red.), *Artemisia Gentileschi in a Changing Light*, Londen/Turnhout 2018.
- Basel/Hamburg 2023:** Katrin Dyballa (red.), *Geniale Frauen. Künstlerinnen und ihre Wegefahrten*, tent. cat. (Kunstmuseum Basel/Hamburg, Bucerius Kunst Forum), München 2023.
- Bastiaensen 2025:** Jean Bastiaensen, 'A Revised Biography of Michaelina Wautier (c.1614–1689): New Insights into the Life and Network of a Versatile Artist', in Wenen/Londen 2025 (in voorbereiding).
- Batchelor/Kaplan 2007:** Jennie Batchelor en Cora Kaplan (red.), *Women and Material Culture, 1660–1830*, Londen 2007.
- Baumann 2020:** Lot Baumann, 'Rachel Ruysch: een manhafte kunstheldin', in Noorman 2020, pp. 114–117.
- Bava/Mori/Tapié 2021:** Annamaria Bava, Gioia Mori en Alain Tapié (red.), *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600*, tent. cat. (Milaan, Palazzo Reale), Milaan 2021.
- Bechmann Pedersen/Cronqvist/Holgersson 2023:** Sune Bechmann Pedersen, Marie Cronqvist en Ulrika Holgersson (red.), *Expanding media histories: Cultural and material perspectives*, Lund 2023.
- Beerens 2024:** Rudy Jos Beerens, *Painters and Communities in Seventeenth-Century Brussels: A Social History of Art*, Leuven 2024.
- Beliën/Van Deursen/Van Setten 1995:** H. M. Beliën, A. Th. van Deursen en G. J. van Setten (red.), *Gestalten van de Gouden Eeuw: een Hollands groepsportret*, Amsterdam 1995.
- Benger 1825:** Elizabeth Benger, *Memoirs of Elizabeth Stuart*, Londen 1825, 2 dln.
- Benisovich 1953:** Michel Benisovich, 'Biographie d'Anne-Françoise de Bruyns, peintre, écrite par Jacques Ignace Bullart, son fils', *Oud Holland* 68 (1953), pp. 179–182.
- Beranek 2013:** Saskia Beranek, 'Power of the Portrait: Production, Circulation, and Display of Portraits of Amalia van Solms', PhD diss. University of Pittsburgh, 2013.
- Berardi 1998:** Marianne Berardi, 'Science into Art. Rachel Ruysch's early development as a still-life painter', onuitgegeven PhD diss. University of Pittsburgh, 1998.
- Block 1963:** J. J. Poelhekke en H. C. J. Oomen (red.), *Elf brieven van Agnes Block in de Universiteitsbibliotheek te Bologna*, Den Haag 1963.
- Blondé/Van Aert/Van Damme 2014:** Bruno Blondé, Laura Van Aert en Ilja Van Damme, 'According to the Latest and Most Elegant Fashion. Retailing Textiles and Changes in Supply and Demand in Seventeenth- and Eighteenth-Century Antwerp', in Stobart/Blondé 2014, pp. 138–159.
- Boers 2012:** Marion Boers, *De Noord-Nederlandse kunsthandel in de eerste helft van de zeventiende eeuw* (Zeven Provinciën Reeks, dl. 31), Hilversum 2012.
- Boersma 2021:** Albert Boersma, *Anderlicht op Withoos: drie generaties Withoos*, Amersfoort 2021.
- Bok 2008:** Marten Jan Bok, "'Paintings for sale". New marketing techniques in the Dutch art market of the Golden Age', in Rotterdam 2008, pp. 9–29.
- Borzello 1998:** Frances Borzello, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, Londen 1998.
- Borzello 2000:** Frances Borzello, *A World of Our Own: Women Artists Against the Odds*, New York 2000.
- Boston 2015:** Ronni Baer (red.), *Class Distinctions: Dutch Painting in the Age of Rembrandt and Vermeer*, tent. cat. (Boston, Museum of Fine Arts), Boston 2015.
- Boter 2017:** Corinne Boter, 'Marriages are Made in Kitchens: The European Marriage Pattern and Life-Cycle Servanthood in Eighteenth-Century Amsterdam', in *Feminist Economics* 23.2 (2017), pp. 68–92.
- Boyington 2024:** Amy Boyington, *Hidden patrons. Women and architectural patronage in Georgian Britain*, Londen 2024.
- Bredius 1953:** Abraham Bredius, 'De schildersfamilie Moninckx', *Oud Holland* 7 (1889), pp. 265–280.
- Bredius 1891:** Abraham Bredius, 'Het schildersregister van Jan Sysmus, stads-doctor van Amsterdam', *Oud Holland* 4 (1891), pp. 137–152.
- Bredius 1915:** Abraham Bredius, *Kunstlerinventare*, Den Haag 1915, dl. 1.
- Bredius 1935:** Abraham Bredius, 'Archief-sprokkelingen. Een en ander over Maria van Oosterwijk, "vermaert konstschilderesse"', *Oud Holland* 52 (1935) pp. 180–182.
- Bredius 1936:** Abraham Bredius, 'Archiefsprokkelingen. Over Matthijs en Margaretha Wulfraet en een model', *Oud Holland* 53 (1936), p. 192.
- Broersen 1993:** Ellen Broersen, 'Judita Leystar, een kloekke schilderes', in Haarlem/Worcester 1993, pp. 15–37.
- Brooke 2020:** Elisabeth Brooke, *Women Healers through History*, Londen 2020 (revised and expanded edition).
- Broomhall/Spinks 2011:** Susan Broomhall en Jennifer Spinks, *Early Modern Women in the Low Countries: Feminizing Sources and Interpretations of the Past*, Farnham 2011.
- Broomhall/Van Gent 2016:** Susan Broomhall en Jacqueline Van Gent, *Dynastic Colonialism*, Londen 2016.
- Brosens/Alen/Slegten et al. 2016:** Koenraad Brosens, Klara Alen, Astrid Slegten et al. (red.), 'MapTap and Cornelia: Slow Digital Art History and Formal Art Historical Social Network Research', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79.3 (2016), pp. 315–330.
- Brosens/Beerens/Cardoso et al. 2019:** Koenraad Brosens, Rudy Jos Beerens, Bruno Cardoso et al., 'The Brussels Guild of Painters, Goldbeaters, and Stained-Glass Makers, 1599–1706: A Multi-Faceted Analysis', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 82 (2019), pp. 531–553.
- Brosens/De Prekel 2021:** Koenraad Brosens en Inez De Prekel, 'Antwerp as a Production Center of Paintings (1629–1719): A Qualitative and Quantitative Analysis', *Oud Holland* 134.2/3 (2021), pp. 130–150.
- Brosens/Van der Stighelen/Kelchtermans 2012:** Koenraad Brosens, Katlijnne Van der Stighelen en Leen Kelchtermans (red.), *Family Ties: Art Production and Kinship Patterns in the Early Modern Low Countries*, Turnhout 2012.
- Broude/Garrard 1982:** Norma Broude en Mary D. Garrard (red.), *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, New York 1982.
- Brown/Ramsay 1990:** Christopher Brown en Nigel Ramsay, 'Van Dyck's collection: some new documents', *The Burlington Magazine* 132 (1990), pp. 704–709.
- Brussel 1977:** Elisabeth Dhanen en Hans Nieuwdorp (red.), *De beeldhouwkunst in de eeuw van Rubens in de Zuidelijke Nederlanden en het prinsbisdom Luik*, tent. cat. (Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België – Museum voor Oude Kunst), Brussel 1977.
- Bueno 2016:** Amy J. Bueno, "'Their Treasures are the Feathers of Birds': Tupinambá Featherwork and the Image of America', in Russo/Wolf/Fane 2016, pp. 179–188.
- Buitenhuys 2019:** Kim Buitenhuys, 'Van de vrouwen personen uytnemende in dese conste: De levensbeschrijvingen van vrouwelijke kunstenaars in Vlaanderen in de zestiende en zeventiende eeuw', onuitgegeven masterscriptie UGent 2019.
- Burggraeve et al. 2000:** Roger Burggraeve et al. (red.), *Levensrituelen: het huwelijk* (KADOC Studies 24), Leuven 2000.
- Cabré Pairet/Cruz de Carlos Varona 2018:** Montserrat Cabré Pairet en Maria Cruz de Carlos Varona (red.), *Maria Sibylla Merian y Alida Withoos. Mujeres, arte y ciencia en la Edad Moderna*, Santander 2018.
- Caiger-Smith 1973:** Alan Caiger-Smith, *Tin-Glaze Pottery in Europe and the Islamic World: The Tradition of 1000 Years in Maiolica, Faience & Delftware*, Londen 1973.
- Carter 1954:** David G. Carter, 'Reflections in Armor in the Canon Van de Paale Madonna', *The Art Bulletin* 36.1 (maart 1954), pp. 60–62.
- Catterall/Campbell 2012:** Douglas Catterall en Jodi Campbell (red.), *Women in Port: Gendering Communities, Economies, and Social Networks in Atlantic Port Cities*, Leiden 2012.
- Chadwick 1996:** Whitney Chadwick, *Women, art, and society*, Londen 1996.
- Chéruel 1873:** Adolphe Chéruel (red.), *Mémoires du duc de Saint-Simon publiés par Chéruel et Ad. Regnier fils et collationnés de nouveau pour cette éd. sur le manuscrit autographe*, Paris 1873, 7 dln.
- Chong/Kloek 1999:** Alan Chong en Wouter Kloek, *Het Nederlandse stillven 1550–1720*, tent. cat. (Amsterdam, Rijksmuseum), Zwolle 1999.
- Classen/Scarborough 2012:** Albrecht Classen en Connie Scarborough (red.), *Crime and Punishment in the Middle Ages and Early Modern Age: Mental-Historical Investigations of Basic Human Problems and Social Responses*, Boston 2012.
- Cloet/Storme 2000:** Michel Cloet en Hans Storme, 'Relatie en Huwelijk in de Nieuwe Tijd', in Burggraeve et al. 2000, pp. 12–30.
- Coppens 2017:** Marguerite Coppens, "'L' for Lace: The Variation of Taxation Schemes for Lace Import in the Ancien Régime', in Corinne Thepaut-Cabasset (red.), *Dressing the New World: The Trade and the Culture of Clothing in the New Spanish Colonies, 1600–1800*, [blog] *Hypotheses*, 16 februari 2017.
- Cormack/Majer 2022:** Emma Cormack en Michele Majer (red.), *Threads of Power: Lace from the Textilmuseum St. Gallen*, New Haven 2022.
- Crawford-Parker 2006:** Sarah M. Crawford-Parker, 'Refashioning Female Identity: Women's Roles in Seventeenth-Century Dutch Historiated Portraits', onuitgegeven PhD diss. University of Kansas, 2006.
- Croiset van Uchelen 2007:** Ton Croiset van Uchelen, 'Maria Strick, schoolhouster en calligrafe in de Gouden Eeuw', *Jaarboek van het Nederlands Genootschap van Bibliofielen* 15 (2007), pp. 33–86.
- Croiset van Uchelen 2009:** Ton Croiset van Uchelen, 'Maria Strick, schoolmistress and Calligrapher in Early Seventeenth-Century Holland', *Quaerendo* 39 (2009), pp. 83–132.
- Dabbs 2020:** Julia K. Dabbs, *Life Stories of Women Artists, 1550–1800: An Anthology*, Abingdon 2020.

Dit boek werd gepubliceerd naar aanleiding van de tentoonstelling *Onvergetelijk. Vrouwelijke kunstenaars van Antwerpen tot Amsterdam, 1600–1650* in het National Museum of Women in the Arts in Washington, DC, 26 september 2025–11 januari 2026, en het Museum voor Schone Kunsten Gent, 7 maart–31 mei 2026.

PUBLICATIE	TENTOONSTELLING
Samenstelling Virginia Treanor, NMWA, Washington, DC Frederica Van Dam, MSK Gent	Samenstelling Virginia Treanor, curator, NMWA, Washington, DC Frederica Van Dam, curator, MSK Gent m.m.v. Katie Altizer Takata, onderzoeksassistent NMWA, Washington, DC Inez De Prekel, assistent-curator MSK Gent Candice Van Heghe, assistent-curator MSK Gent
Auteurs Klara Alen, Rubenshuis, Antwerpen Katie Altizer Takata, NMWA, Washington, DC Inez De Prekel, MSK Gent Frima Fox Hofrichter, Pratt Institute Elena Kanagy-Loux, Bard Graduate Center Judith Noorman, Universiteit van Amsterdam Catherine Powell-Warren, KU Leuven Marleen Puyenbroek, Universiteit van Amsterdam Oana Stan, onafhankelijk onderzoeker Virginia Treanor, NMWA, Washington, DC Frederica Van Dam, MSK Gent	Wetenschappelijk comité Frima Fox Hofrichter, professor emeritus, Pratt Institute Elizabeth Honig, University of Maryland Judith Noorman, Universiteit van Amsterdam Manfred Sellink, MSK Gent Katlijnne Van der Stighelen, professor emeritus, KU Leuven
Coördinatie Sara Colson, Hannibal Books Inez De Prekel, MSK Gent	Coördinatie Catherine Bade, NMWA, Washington, DC Jet Peters, MSK Gent
Grafisch ontwerp Ruud Ruttens, MSK Gent m.m.v. van Leroy Meyer, MSK Gent	Tentoonstellingsontwerp Washington: Philip Brady, Ashley Hinkle, Jeong Oh, The PRD Group, LLC Gent: Aslı Çiçek, Olivia De Bree, Aslı Çiçek Interior Architecture
Beeldredactie Katie Altizer Takata, NMWA, Washington, DC Alicia Gregory, NMWA Washington, DC Jet Peters, MSK Gent	Tentoonstellingsopbouw Washington: David Hawyard, Bruce Wick, CMS Gent: Lieven Gerard, Joost Surmont, Sofie Corneillie
Vertaling Hilde Pauwels	Grafisch ontwerp Washington: Jeong Oh, The PRD Group, LLC Gent: Ruud Ruttens
Eindredactie Paul van Calster en Anne Luyckx, Anagram, Gent	
Fotolitho's en druk Graphius, Gent	
Uitgever Gautier Platteau Hannibal Books, Veurne	
Copyright © 2025 Museum voor Schone Kunsten Gent; National Museum of Women in the Arts, Washington, DC; Hannibal Books, Veurne; de auteurs	
www.hannibalbooks.be www.mskgent.be www.nmwa.org	
ISBN 978 94 9341 626 0 D/2025/11922/50 NUR 654	
Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.	
Op het omslag Johanna Helena Herolt <i>Bloemenvaas met zelfportret</i> , 1698 Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig [cat. 14]	

Het personeel van het Museum voor Schone Kunsten Gent	Het personeel van het National Museum of Women in the Arts, Washington, DC
Algemeen museumdirecteur Prof. dr. Manfred Sellink	Algemeen museumdirecteur Dr. Susan Fisher Sterling
Collectie, onderzoek en tentoonstellingen Dr. Johan De Smet, dr. Frederica Van Dam, dr. Griet Bonne, Sofie Corneillie, Gwenny Dhaese, dr. Inez De Prekel, Lieven Gerard, Jet Peters, Joost Surmont, Candice Van Heghe, Stefanie van der Zweth	Collectie, onderzoek en tentoonstellingen Dr. Virginia Treanor, dr. Katie Altizer Takata, Elizabeth Lynch, Alicia Foster, Catherine Bade, Pam Steele, Gregory Angelone, Kathryn Wat
Communicatie en publieksbemiddeling Dr. Bart Ooghe, Sarah Maréchal, Lisa Bracke, Soetkin Bruneel, Lies Ledure, Melissa Melsens, Leroy Meyer, Ruud Ruttens	Communicatie en publieksbemiddeling Amy Mannarino, Emma Filar, Katrina Weber Ashour, Nicole Strauss PR
Facilitair management Karen Rodts, Els Anthuenis, Boris De Bisschop, Marleen Van Risseghem	Digitaal team Laura Hoffman, Paris Valladares, Laura Devereux
Zakelijk team Vic Verhasselt, Karen Rodts, Brigitte De Vos, Peggy Hobbels, Annelies Valgaeren, Pascale Van Lent	Facilitair management Gordon Umbarger, Carin Johnson, Mike Barreto
Museumshop Veerle Penninck	Zakelijk team Mamie Williams, Lucy Buchanan, Christina Knowles, Ellen Pollak, Gala Cude
Toezicht en onthaal Sam Vandevoorde, Alexandra Beccera Lopez, Cinderella Blomme, Kenneth Debrabandere, Annick De Muyck, Gaëtan Draye, David Henry, Isabelle Heytens, Carine Locy, Manon Poyet, Mike Rasschaert, Sven Serluppens, Quinten Sintubin, Karin Van den Durpel, Gunter Vanderbeken, Geert Van Landeghem, Tom Van Vynck, Bart Verlinde	Educatie Deborah Gaston, Adrienne Gayoso, Ashley Harris, Micah Koppl
De Vrienden van het Museum voor Schone Kunsten Gent Sven Bontinck	Bibliotheek Elizabeth Ajunwa, Danielle Brogdon, Dominique Manuel, Kate Seno Bradshaw
Gidsen en ateliermedewerkers Martine Audenaert, Helen Buys, Saskia De Keyser, Rozemarijn de Keyser, Claudine De Mulder, Jakob de Smaele, Katrien De Tremerie, Nora De Wit, Valerie De Witte, Christine Demeunynck, Marianne Devogele, Dominique Dumon, Ben Ghyselinck, An Hernalsteen, Dirk Heyndrickx, Catherine Lampo, Hildegard Meganck, Eric Reynaerts, Paul Sioncke, Annemie Stautemas, Lenka Strauss, Louise van de Werve, Ann Van Eenaeme, Karen Van Gulik, Jo Vandeveld, Mieke Vyncke	Publieksprogrammatie Kelley Daley, Gabby Chase
Vrijwilligers Lieve Boelens, Bart Cassiman, Kurt Cattoor, Jean Coen, Hilde De Bruyne, Berre De Jonghe, Erika De Stercke, Eric De Sutter, Myriam Fournier, Rita Galens, Monique Ginsberg, Hanne Moris, Catherine Norro, Betty Nupie, Gudrun Paesbrugge, Katleen Peeters, Mieke Pottie, Katrien Ryckaert, Vibe Smessaert, Beatrice Truyen, Chris Van de Rostyne, Matteo Van Der Plaetsen, Peter Vanbesien, Daisy Vanneste, Veerle Verhasselt, Jean Wattenberge	Museumshop Adriana Regalado
Schoonmaak ISS	Toezicht en onthaal Doug Beaver, Emily Smith, Berkley Vollino
	Vrijwilligers Helen Anthony, Fay Arrington, LaShara Barnes, Jayne Beline, Susan Borke, Sumana Chatterjee, Claire Chu, Madeline Delahan, Dahlia Demetrius, Anne Dine, Christine Fisher, Erin Garland, Stephen Greenberg, Meghan Hanson, Marci Hodge, Laura Hutson, Marissa Huttering, Martha Kamara, Emily Katz, Olga Kulyk, Brigid Leavy, Andrew Lokay, René Maddox, Paige Mason, Colli McKiernan, Jazmin Mora, Sandy Parsons, Victoria Pfaff, Laura Provan, Ekaterina Radchenko, Christina Reitz, Shelley Sams, Elena Skiouris, Yasmin Tasan, Patricia Tuohy, Shannon Turkewitz, Lori Vitellozzi, Mary Walter, Sarah Wampler, Cindy Warshaw, Susan White, Carol Wolchok, Mary Wolf King, Katie Woodfin
	Schoonmaak Kellermeyer Bergensons Services, LLC



Het Museum voor Schone Kunsten Gent dankt allen die hebben bijgedragen tot de realisatie van de tentoonstelling:

Vlaamse Overheid

Matthias Diependaele, minister-president van de Vlaamse Regering en Vlaams minister van Economie, Innovatie en Industrie, Buitenlandse Zaken, Digitalisering en Facilitair Management
Caroline Gennez, Vlaams minister van Welzijn, Cultuur, Armoede en Gelijke Kansen

Stad Gent

Mathias De Clercq, burgemeester
Mieke Hullebroeck, algemeen directeur
Astrid De Bruycker, schepen voor Sociale Vooruitgang, Gezondheid, Ouderenbeleid en Cultuur
Klaartje Huyge, departementshoofd Cultuur, Sport en Vrije Tijd

AGB Kunsten & Erfgoed Gent

Astrid De Bruycker, voorzitter
Sarah Catrysse, algemeen zakelijk directeur en haar team

De Vrienden van het Museum voor Schone Kunsten Gent

Willy Van der Gucht, voorzitter
Benjamin Biebuyck, ondervoorzitter
Hilde Lochs, secretaris

Het National Museum of Women in the Arts, Washington, DC, dankt allen die hebben bijgedragen tot de realisatie van de tentoonstelling. Zij wordt mede mogelijk gemaakt dankzij Denise Littlefield Sobel en de bijzondere financiële steun van Morgan Stanley en Tara Rudman.

Aanvullende financiering werd verstrekt door Martha Lyn Dippell en Daniel L. Korengold, Lugano, Patricia and George White, Laurel and John Rafter, en een anonieme donor. Verdere steun is afkomstig van Marcia Myers Carlucci, Dutch Culture USA Program van het Consulate General of the Netherlands in New York, Jackie Erickson and Ed Warner, Jacqueline Badger Mars, Kay Woodward Olson, Geri Skirkanich, Tavolozza Foundation, VisitFlanders, the Gladys Krieble Delmas Foundation, Angela LoRé, Anne L. von Rosenberg, Ilene S. and Jeffrey S. Gutman, Samuel H. Kress Foundation, Anne N. Edwards, The Netherlands–America Foundation, and Frances Luessenhop Usher.

De Engelse versie van deze publicatie wordt ondersteund door een genereuze bijdrage van Denise Littlefield Sobel.

De Ambassade van het Koninkrijk der Nederlanden

Birgitta Tazelaar, Ambassadeur
Sietze Vermeulen, Consulaat-Generaal van het Koninkrijk der Nederlanden Senior Pers- en Culturele Zakenfunctionaris
Angela Guiro, Communications and Cultural Officer

De Ambassade van België

Frédéric Bernard, Ambassadeur
Sophie Karlsruhausen, Deputy Head of Mission
Paul Hegge, General Representative, Consulate General of Belgium, Delegation of Flanders to the U.S.

Raad van toezicht

Winton S. Holladay, Chair of the Board
Susan Goldberg, President
Lucretia Risoleo, Treasurer & Finance Chair
Charlotte Buxton, Secretary



De Standaard



De Vrienden van het Museum vzw

Morgan Stanley LUGANO



De organisatoren danken de volgende instellingen en personen:

De bruikleengevers

Alkmaar, Bijl-Van Urk Masterpaintings: Sander Bijl
Alkmaar, Stedelijk Museum: Patrick van Mil, Tristan Schiff, Floortje Timmerman
Amersfoort, Museum Flehite: Paul Baltus, Annegreet Kalteren, Joanne Fokkema
Amsterdam, Amsterdam Museum: Judikje Kiers, Joyce Edwards, Tom van der Molen, Emilia Sträter
Amsterdam, Rijksmuseum: Taco Dibbits, Josephina de Fouw, Janneke Martens, Friso Lammerse, Femke Diericks, Eric Hintending, Maud van Suylen, Jenny Reynaerts, Eva Veen
Amsterdam, Stadsarchief: Bert de Vries, Mike Manuputt
Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, Allard Pierson: Stijn van Rossem, Myriam van der Hoek, Katell Lavéant, Maria Tanbourgi
Antwerpen, Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience: Sam Capiu, Juliette Brewaeys
Antwerpen, FelixArchief: Lieve Eyskens
Antwerpen, Kerkfabriek van Sint-Carolus Borromeus: Olivier Lins, Dimitri De Hert, Nora Andries
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten KMSKA – Vlaamse Gemeenschap: Carmen Willems, Nico Van Hout
Antwerpen, Maagdenhuis: Dirk Kint, Carl Depauw
Antwerpen, Modemuseum MoMu: Kaat Debo, Wouter Pauwels, Wim Mertens
Antwerpen, The Phoebus Foundation: Katharina Van Cauteren, Anouk Hazelof
Arnhem, Museum Arnhem: Saskia Bak, Sophie Toussaint
Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts: Jennifer Powell, Robert Wenley, Vicky Skelding-Bloor
Boston, Museum of Fine Arts: Matthew Teitelbaum, Christopher Atkins, Antien Knaap, Janet Moore, Nicole Cook
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: Thomas Richter, Karina Wiench, Thomas Döring
Brussel, KBR: Sara Lammens, Daan Van Heesch, Benoît Labarre
Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België: Kim Oosterlinck, Stefaan Hautekeete, Valérie Haerden

Brussel, Museum voor Kunst en Geschiedenis: Géraldine David, Ria Cooreman
Cambridge, MA, Harvard Art Museums: Sarah Ganz Blythe, Susan Anderson, Joachim Homann, Hannah Gibson
Cambridge (UK), The Fitzwilliam Museum: Luke Syson, Henrietta Ward, Elena Siggers, Ruth Law
Chicago, The Art Institute of Chicago: James Rondeau, Jacquelyn N. Coutré, Jennifer Brand
Cincinnati, Cincinnati Art Museum: Cameron Kitchin, Peter Bell, Molly Stark
Delft, Museum Prinsenhof: Janelle Moerman, Julia van Marissing
Den Haag, KB Nationale Bibliotheek: Martijn Kleppe, Madeleine van den Berg
Den Haag, Mauritshuis: Martine Gosselink, Quintin Buvelot, Malou Koster
Douai, Musée de la Chartreuse: Pierre Bonnaure, Caroline Bouly
Dublin, National Gallery of Ireland: Caroline Campbell, Raffaella Lanino, Lizzie Marx
Erlangen-Nürnberg, Friedrich-Alexander-Universität, Universitätsbibliothek: Konstanze Söllner, Christoph Jensen
Exeter, Royal Albert Memorial Museum and Art Gallery: Julien Parsons, Holly Morgenroth, Holly Carter-Chappell
Franeker, Museum Martena: Manon Borst, Josse Pietersma
Gent, STAM: Christine De Weert, Wout De Vuyst, Bram Janssens
Gent, Universiteitsbibliotheek Gent: Dries Moreels, Hendrik Defoort, Els Goossens
Gouda, Museum Gouda: Femke Haijtema, Ingmar Reesing, Eveline Mols
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe: Tulga Beyerle, Annika Pohl-Ozawa
Hoorn, Westfries Museum: Ad Geerdink, Alice van der Wiel-Posthumus, Tara Boots
Kopenhagen, SMK National Gallery of Denmark: Astrid la Cour, Karoline Hvalsoe, Michèle Seehafer, Maria Capodivento Hansen
The Klesch Collection: Amparo Martinez-Russotto, Irene Sartorio
Leeuwarden, Fries Museum: Kris J.R. Kallens, Hermina Deelstra, Ilse Stap, Marlies Stoter
Leiden, Stedelijk Museum de Lakenhal: Tanja Elstegeest, Janneke van Asperen, Jeroen Hermens
Leuven, M Leuven: Peter Bary, Marjan Debaene, Ko Goubert

Londen, Victoria and Albert Museum: Tristram Hunt, Marina Rossi, Lucy Gray, Valerie Kholer-Regel, Damiët Schneeweiz, Rosalind McKever
Londen, London College of Optometrists: Neil Handley
Luxemburg, Villa Vauban: Guy Thewes, Noémie Montignie
Madrid, Museo Nacional del Prado: Miguel Falomir Faus, Alejandro Vergara, Isabel Bannasar Cabrera
Manchester, NH, Currier Museum of Art: Jordana Pomeroy, Kurt Sundstrom, Karen Papineau
Mechelen, Museum Hof van Busleyden: Kristl Strubbe, Hannah Thijs, Sofie Polfliet
Mexico City, Museo Nacional de San Carlos: Carmen Gaitán Rojo, Alba Iris Velasco Olvera, Mariano Meza Marroquin
Milwaukee, Milwaukee Art Museum: Marcelle Polednik, Tanya Paul, Jane O'Meara
New York, The Leiden Collection: Sara C. Smith, Elizabeth Nogrady
New York, The Metropolitan Museum of Art: Max Hollein, Adam Eaker, Elizabeth Cleland, Giulia Chiostrini, Eva DeAngelis-Glasser, Sua Mendez
New York, The New York Public Library: Anthony W. Marx, Brent Reidy, Brian Bannon, Madeleine Viljoen, Alexander Garcia
Norfolk, VA, The Kaufman Americana Foundation: Linda H. Kaufman, Jennifer Prosser
Otterlo, Kröller-Müller Museum: Benno Tempel, Wobke Hooites
Oxford, University of Oxford, Bodleian Libraries: Richard Ovenden, Craig McPhedran
Parijs, Fondation Custodia: Stijn Alsteens, Juliette Parmentier, Mariska de Jonge
Particuliere verzameling, door bemiddeling van de Hoogsteder Museum Stichting, Den Haag: Willem Jan Hoogsteder, Emilie den Tonkelaar, Daphne Martens
Philadelphia, Philadelphia Museum of Art: Sasha Suda, Grace Trumbo, Heather Hughes
Providence: Rhode Island School of Design RISD Museum: Tsugumi Maki, Tara Emsley
Raleigh, North Carolina Museum of Art: Valerie Hillings, Michele L. Frederick, Maggie Gregory
Richmond, VA, Museum of Fine Arts: Alex Nyerges, Nancy T. Nichols, Alyssa Hughes Sullivan, Howell Perkins

Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen: Ina Klaassen, Eefje Breugem, Machteld Verhulst, Frederike Burghout, Anouk Caspers, Elise Vleugels
Rotterdam, Rotterdam Museum: Léontine Meijer-van Mensch, Maaike Janna de Blauw, Liesbeth van der Zeeuw, Janneke Reedijk
Stockholm, Kungliga Vetenskapsakademien: Maria Asp, Anne De Malleray
Stockholm, Statens historiska museer – SHM: Heli Haapasalo, Samuel Norrby
Upperville, Oak Spring Garden Foundation: Peter Crane, Tony Willis, Rachel Martin
Utrecht, Museum Catharijneconvent: Josien Paulides, Saskia Smet, Arno van Os
Wageningen, Wageningen University & Research – Library, Special Collections: H. Krekels, Anneke Groen
Washington, National Gallery of Art: Kaywin Feldman, Betsy Wieseman, Eve Straussman-Pflanzer, Andaleeb Badiee Banta, Alexandra Libby, Brooks Rich, Yuri Long, Paula Binari
Wenen, Akademie der bildenden Künste Wien: Claudia Koch, Sabine Folie, Andrea Domanig
Wenen, Albertina: Ralph Gleis, Christof Metzger, Klaus Albrecht Schröder, Sonja Eiböck, Julia Zaubauer
Wenen, Kunsthistorisches Museum: Sabine Haag, Gerlinde Grüber
Zwolle, Vereniging tot beoefening van Overijsselsch Regt en Geschiedenis VORG: Christiaan de Beaufort, Wolter van Coeverden
Dr. Koneberg
Courtesy Y. D.C.
Dr. Megan Shaw

en de privéverzamelaars die anoniem wensen te blijven.

Bijzondere dank aan:

Nadine Akkerman, Saskia Beranek, Albert Boersma, Astrid Centner, Roland de Lathuy, Steven Decroos, Kirsten Derks, Ria Fabri, Calvin Harvey, Thomas Houthave, Pierre Yves Kairis, Alison M. Kettering, Christl Klinkert, Walt Ney, Martha Moffitt Peacock, Catherine Powell-Warren, Jenny Reynaerts, Frieda Sorber, Matt Takata, Judith Treanor, Matthias Van Barel, Katlijnne Van der Stighelen, Dirk Van Duyse, Cédric Verhelst, Eva Vermeiren, Jonas Verlodt.

HERKOMST VAN DE ILLUSTRATIES

De uitgever heeft ernaar gestreefd de wettelijke voorschriften inzake copyright na te leven, maar kon niet altijd met zekerheid de herkomst van de gereproduceerde illustraties achterhalen. Eenieder die meent nog rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht zich tot de uitgever te wenden.

- © Guy Ackermans: cat. 196–197
- © Aguttes: afb. 18–19
- © Alkmaar, Bijl-Van Urk Master Paintings: cat. 36, 65
- © Alkmaar, Stedelijk Museum / Margareta Svensson: cat. 37
- © Amersfoort, Collectie Museum Flehite: cat. 95–96
- © Amsterdam Museum: cat. 22, 34, 66d–p, 75–76, 89, 121, 148–150; afb. 22
- © Amsterdam Museum / Monique Vermeulen: cat. 66a–c, 153–154
- © Amsterdam, Artis Library: afb. 58
- © Amsterdam, Stadsarchief: cat. 91; afb. 35
- © Amsterdam, Rijksmuseum: cat. 17, 56, 103, 112, 126, 155–156, 162–163, 202; afb. 3–4, 16, 30–31, 33, 37, 39–41, 45, 51, 54–55
- © Universiteit van Amsterdam, Allard Pierson: cat. 114, 115
- © Universiteit van Amsterdam, Bijzondere Collecties: afb. 34
- © Antwerpen, Collectie MoMu Modemuseum / Stany Dederen: cat. 137
- © Antwerpen, Collectie Stad Antwerpen, Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience: cat. 63
- © Antwerpen, Collectie Stad Antwerpen, Maagdenhuis / Pat Verbruggen: cat. 49; afb. 22
- © Antwerpen, Collectie Stad Antwerpen, Rubenshuis, Kunstwerkdokumentatie: afb. 25
- © Antwerpen, FelixArchief: cat. 183; afb. 17
- © Antwerpen, KMSKA – Vlaamse Gemeenschap, www.artinflanders.be / Hugo Maertens: cat. 100; afb. 1
- © Antwerpen, KMSKA – Vlaamse Gemeenschap, www.artinflanders.be / Rik Klein Gotink: cat. 30
- © Antwerpen, particuliere verzameling: cat. 98, 101
- © Antwerpen, The Phoebus Foundation: cat. 25, 122
- © Arnhem, Collectie Museum Arnhem: cat. 28–29
- © Artcurial: afb. 28
- © Augsburg, Behrbohm: cat. 39
- © Basel, Kunstmuseum Basel / Martin P. Bühler: afb. 7
- © Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham, The Henry Barber Trust / Bridgeman Images: cat. 24
- © Boston, Museum of Fine Arts, 2025: cat. 13; afb. 43
- © Braunschweig BPK / Herzog Anton Ulrich-Museum: cat. 14, 120
- © Brugge, Musea Brugge, www.artinflanders.be: afb. 20
- © Brussel, Collectie Koning Boudewijnstichting, Fonds Hanns en Renate Luck – Von der Ohe / Philippe De Putter: cat. 74
- © Brussel, Collectie Koning Boudewijnstichting, Fonds Léon Courtin-Marcelle Bouché, toevertrouwd aan Hof van Busleyden, Mechelen / Jo Exelmans: afb. 5
- © Brussel, KBR – Prentenkabinet: cat. 53, 68–69, 185–186
- © Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België / J. Geleyns: cat. 67
- © Brussel, Museum voor Kunst en Geschiedenis / ImageStudio KMKG Brussel: cat. 71–72, 138–139, 146
- © Cambridge, University of Cambridge, The Fitzwilliam Museum: cat. 117
- © Cambridge, Harvard University, Houghton Library: cat. 133, 184
- © Chicago, The Art Institute of Chicago: cat. 165
- © Christie's Images Limited, 1994: afb. 50
- © Christie's Images Limited, 2004: afb. 15
- © Christie's Images Limited, 2015: cat. 193
- © Christie's Inc.: cat. 11
- © Cincinnati Art Museum, OH / Bequest of Mrs. L.W. Scott Alter / Bridgeman Images: cat. 87
- © Steven Decroos: cat. 51, 123, 140–145; afb. 6
- © Delft, Museum Prinsenhof Collection / Tom Haartsen: cat. 160
- © Den Haag, Hoogsteder Museum Stichting: cat. 84–85
- © Den Haag, KB – Nationale Bibliotheek: cat. 62, 83
- © Den Haag, Mauritshuis: cat. 70; afb. 47, 49
- © Den Haag, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis: afb. 10
- © Douai, Ville de Douai, Musée de la Chartreuse / Rémi Dieusaert: cat. 52
- © Dublin, National Gallery of Ireland: cat. 79
- © Erlangen-Nürnberg, Universitätsbibliothek: cat. 173
- © Exeter, Royal Albert Memorial Museum & Art Gallery: cat. 59
- © Dr. Frima Fox Hofrichter: afb. 56
- © Franeker, Museum Martena: cat. 8–9, 82, 198–200, 203
- © Gavin Ashworth: cat. 180
- © Gent, Historische Huizen, Stadhuis, www.artinflanders.be / Cedric Verelst: afb. 57
- © Gent, Museum voor Schone Kunsten, www.artinflanders.be / Cedric Verhelst: cat. 135
- © Gent, STAM – Stadsmuseum Gent, www.artinflanders.be / Cedric Verhelst: cat. 80
- © René Gerritsen: cat. 192
- © Gouda, Collectie Museum Gouda: cat. 191
- © Grand Palais RMN (Louvre) / Franck Raux: afb. 52–53
- © Haarlem, Noord-Hollands Archief, Collectie Fotopersbureau De Boer: afb. 32
- © Haarlem, Teylers Museum: afb. 27
- © Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe / Roman Mishchuk: cat. 176
- © Hoorn, Collectie Westfries Museum: cat. 128
- © The Klesch Collection: cat. 97; afb. 8
- © Kopenhagen, SMK / Jacob Skou-Hansen: cat. 131
- © Leeuwarden, Collectie Fries Museum: cat. 33
- © Leeuwarden, Fries Museum – Collectie Koninklijk Fries Genootschap: cat. 32
- © Leiden, Museum De Lakenhal: cat. 20, 81, 113
- © Leiden, Universiteitsbibliotheek: afb. 29
- © Leuven, M Leuven – Vlaamse Gemeenschap, www.artinflanders.be / Cedric Verhelst: cat. 6
- © Londen, The College of Optometrists: cat. 111
- © Londen, The Trustees of the British Museum: afb. 23
- © Londen, Victoria and Albert Museum: cat. 7, 57, 161
- © Luxemburg, Villa Vauban – Musée d'Art de la Ville de Luxembourg / Christof Weber: cat. 45
- © Madrid, Museo Nacional del Prado: cat. 40–41; afb. 11–13
- © Manchester, NH, Currier Museum of Art: cat. 124
- © Mechelen, Museum Hof van Busleyden – Vlaamse Gemeenschap, www.artinflanders.be / Cedric Verhelst: cat. 4–5
- © Mexico-Stad, Acervo Museo Nacional de San Carlos, INBAL, Secretaría de Cultura: cat. 43–44
- © Milwaukee Art Museum: cat. 86
- © New York Public Library: cat. 104, 106–109, 151, 177–179, 181–182
- © New York, The Leiden Collection: cat. 130
- © New York, The Metropolitan Museum of Art: cat. 46–47, 73, 127, 136, 147; afb. 14, 38
- © New York, The Metropolitan Museum of Art / Art Resource: cat. 164
- © Otterlo, Kröller-Müller Museum Collection: cat. 26
- © Oud-Zuilen, Stichting Slot Zuylen: afb. 46
- © Oxford, University of Oxford, Bodleian Libraries: cat. 54–55
- © Parijs, Fondation Custodia: cat. 119, 129, 158, 195
- © Particuliere verzameling: afb. 36
- © President and Fellows of Harvard College: cat. 60
- © Philadelphia Museum of Art: cat. 50, 125; afb. 44
- © Providence, RISD Museum: cat. 42
- © Raleigh, North Carolina Museum of Art: cat. 18
- © Richmond, VA, Museum of Fine Arts / Trevor Davis: cat. 159
- © Rotterdam, Collectie Museum Boijmans Van Beuningen / Studio Tromp: cat. 157
- © Museum Rotterdam: cat. 110
- © Dr. Megan Shaw: cat. 175
- © Shayan Barjesteh van Waalwijk van Doorn en Waalwijk & Co. Fine Art: cat. 35
- © Sotheby's: cat. 48, 61, 174; afb. 21, 26
- © Stockholm, Kungliga Vetenskapsakademierna / Jean-Baptiste Béranger: cat. 116, 187–190
- © Stockholm, Statens historiska museet – SHM (CC-BY): cat. 77
- © Upperville, Oak Spring Garden Foundation: cat. 58, 152, 172
- © Utrecht, Museum Catharijneconvent: cat. 27
- © Adriaan Van Dam: cat. 31

- © Carla van de Putelaar: cat. 21, 94, 134
- © Wageningen University & Research – Bibliotheek, Bijzondere Collecties: cat. 92
- © Washington, Folger Shakespeare Library: afb. 9
- © Washington, National Gallery of Art: cat. 1, 3a–c, 10, 15–16, 105, 132, 194
- © Washington, National Museum of Women in the Arts / Lee Stalsworth: cat. 2, 12, 23, 38, 78, 90, 93, 99, 167–171, 201
- © Wenen, Albertina: cat. 118, 166
- © Wenen, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste: cat. 102
- © Wenen, KHM-Museumsverband: cat. 88
- © Westerlo, Abdij van Tongerlo: afb. 2
- © Y.D.C.: cat. 64
- © Zwolle, Collectie Vereniging tot beoefening van Overijsselsch Regt en Geschiedenis (VORG): cat. 19
- © Zwolle, St. het Vrouwenhuis: afb. 48

