



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Het stempel van de bewoner

Fock, C.W.

Citation

Fock, C. W. (2007). Het stempel van de bewoner. In . Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/12622>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/12622>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Prof.dr. C.W. Fock

Het stempel van de bewoner



Universiteit Leiden



Het stempel van de bewoner

Rede uitgesproken door

Prof.dr. C.W. Fock

ter gelegenheid van haar afscheid als hoogleraar in de

Geschiedenis van de Kunstnijverheid

aan de Universiteit Leiden

op

donderdag 14 juni 2007



Universiteit Leiden

Het stempel van de bewoner

‘... de eigen woning [moet zijn] zoals de nieuwe kleren die iemand voor zichzelf heeft genaaid volgens eigen ontwerp ...’
[Constantijn Huygens, *Domus*]¹

Het is volstrekt bij toeval dat ik hier vandaag voor U sta in de hoedanigheid die ik dit jaar 25 jaar bekleed, als hoogleraar in de Geschiedenis van de Kunstnijverheid. Bij mijn keus voor de kunstgeschiedenis bestond dit vak niet in Nederland als universitaire discipline. Ikzelf kende het woord niet eens - laat staan de rijkdom aan thema's die het behelst. Het was professor Henri van de Waal die de - zeker voor die tijd - visionaire beslissing nam om door de aanstelling van een tweede hoogleraar naast zich, de kunstnijverheid in Leiden een plaats te geven binnen de kunsthistorische opleiding. Ook internationaal gezien mag dat als uitzonderlijk worden genoemd.

De benoeming in 1964 van Theo Lunsingh Scheurleer, wiens opvolger ik later zou worden, gaf door diens komst een ongekende wending - niet alleen aan de Leidse opleiding - maar ook aan het vakgebied als zodanig: steeds meer uitgroeiend tot één van de pijlers waarop de Leidse kunsthistorische opleiding rust. Alleen al tijdens mijn hoogleraarschap studeerden ruim 375 studenten in dit specialisme af; een aantal dat weinigen bij de aanvang zullen hebben voorzien, ja zelfs op ongeloof zou zijn gestuit. Overziet men hun scriptieonderwerpen, evenals de thema's van de proefschriften die inmiddels hier zijn verdedigd, dan is de overheersende indruk de bijna ongreepbare breedte die binnen het begrip kunstnijverheid met in het verlengde de industriële vormgeving, besloten ligt. Dat maakt enerzijds de aantrekkelijkheid uit van het vakgebied, anderzijds spoort het

aan thema's te zoeken die in die bijna te grote diversiteit een vorm van samenhang, of zelfs eenheid kunnen laten zien. Vandaag wil ik mij dan ook richten op het meest duidelijke van die samenbindende aspecten, waarnaar om die reden in het onderwijs zowel als ons onderzoek ook de meeste aandacht is uitgegaan: de interieurgeschiedenis en de daarmee samenhangende wooncultuur.

Reeds als studentenassistent van Lunsingh Scheurleer had ik het voorrecht geconfronteerd te worden met de rijke bron aan inventarissen van de familie Nassau-Oranje, aan de bewerking waarvan ik vanaf het begin tot en met de publicatie heb mogen bijdragen. Juist die inventarissen vormden een ware leerschool om tot de interieurgeschiedenis te kunnen doordringen. Eenmaal in de ban daarvan geraakt, laat je dat ook nooit meer los. Reeds een van mijn afstudeerscripties wijdde ik dan ook aan twee generaties van de Leidse familie van lakenfabrikanten De la Court, aan hun woonhuizen en hun kunstcollecties aan het Rapenburg, waarvan het rijke archiefmateriaal aan boedelinventarissen en andere bronnen aanleiding werd het Rapenburgproject aan te vatten, dat in 1977 - direct na de voltooiing van de Inventarissen van de Oranjes - serieus kon worden gestart en de volgende vijftien jaar onze hoofdactiviteit zou blijven.

Vanaf het ogenblik dat ik mij met de interieurgeschiedenis bezig ben gaan houden, ben ik mij bewust geworden hoezeer juist de wooncultuur een thema is, dat niet alleen velen interesseert, maar ons allen ook regardeert. Wij wonen allemaal in huizen en wie wil niet in zijn eigen woonomgeving zichzelf manifesteren, wie wil daarin niet meegaan met nieuwe ontwikkelingen, maar anderzijds herinneringen uit het verleden behouden.

De kennis over die interieurontwikkelingen heeft bovendien

een concrete maatschappelijke relevantie. Ik ben zo gelukkig geweest dat zelf herhaaldelijk te mogen ervaren, bijvoorbeeld in mijn nog steeds durende bestuursfunctie bij de Vereniging Hendrick de Keyser, die zich ten doel stelt het behoud van architectonisch en historisch waardevolle huizen in Nederland, waarbij sinds mijn aantreden het interieur een steeds belangrijker aandachtspunt is geworden. Maar ook in diverse restauratiecommissies werd ik bij voortduring geconfronteerd met de relevantie van beslissingen over en keuzes tussen enerzijds historisch waardevolle overblijfselen en anderzijds eigentijdse eisen en mogelijkheden. Een balans die bij uitstek centraal stond in het meest recente en meest boeiende voorbeeld waarbij ik nauw betrokken was: een - volgens het modieuze jargon - 'canon' van Nederlandse 'historische binnenruimten', de Ridderzaal in Den Haag. Of het hierbij nu gaat om historisch onderzoek of om de praktijk van restaureren, vrijwel altijd staat de functie, het gebruik van het interieur centraal. Reeds de Franse historicus Henry Havard nam in zijn nog altijd relevante en essentiële, vierdelige publicatie *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration* uit 1887-1890 die functie als uitgangspunt, in plaats van de stijlgeschiedenis die binnen de kunstgeschiedenis meestentijds overheersend is geweest.² Toch is deze invalshoek in de kunstgeschiedenis nog steeds niet vanzelfsprekend. Heeft de kunstgeschiedenis in het algemeen de behoefte om de rol van de kunstenaar - schilder, architect - centraal te stellen als de 'creatieve' kracht, in de interieurgeschiedenis ligt aandacht voor de rol van de bewoner, degene die erin moet leven en die zich daarin wil herkennen, evenzeer voor de hand. De bewoner is immers niet slechts lijdend voorwerp, maar ook één van de, of zelfs de belangrijkste actieve, drijvende kracht. Door de bewoner centraal te stellen komt dergelijk onderzoek heel dicht bij onszelf: wij zijn allen bewoners die onze eigen

interieurs hebben bepaald - en dat meestal zonder tussenkomst van een (interieur)architect, ontwerper, of kunstenaar in te schakelen bij de keuze welke leefomgeving voor ons als persoon en in onze sociale situatie het meest wenselijk of passend is. In het volgende wil ik mij echter niet richten op onze eigen tijd, maar mij bepalen tot de zeventiende en achttiende eeuw.

Sinds enige jaren wordt de achttiende eeuw in ons land door architectuurhistorici aangeduid als de 'architectloze' eeuw. Vooral in de publicaties van Freek Schmidt³ wordt bepleit zich niet zozeer te concentreren op de artistieke inbreng van een architect, aangezien in de praktijk de feitelijke gang van zaken pleit voor een hoofdrol van de ambachtsman. Hoewel Schmidt tevens de rol van de opdrachtgever (dus de eigenaar-bewoner) als initiator zeker onderstreept, beperkt zijn analyse van diens betekenis zich tot enkele 'amateurs', zoals de Amsterdamse burgemeester Pieter Rendorp (1703-1761), wiens actieve bestudering van en liefde voor de architectuur niet slechts maakte dat hijzelf optrad als ontwerper voor zijn buitenplaats Marquette, maar ook voor het Oude Mannen- en Vrouwenhuis in Amsterdam. Reden waarom de Zweedse natuurkundige Bengt Ferrner hem bij zijn bezoek aan ons land 'de grootste architect' noemde binnen de toenmalige Republiek. In feite geldt deze 'architectloze' bouwtraditie evenzeer voor het grootste deel van de gebouwen in de zeventiende eeuw.⁴ De bouwnijverheid lag in handen van gespecialiseerde ambachtslieden: timmerlieden, metselaars en steenhouwers, vaak grotere ondernemers die zelfstandig in overleg met hun opdrachtgevers de vorm van de huizen bepaalden, al ontstond naast hen een kleine groep kunstenaars (met name beeldhouwers en schilders) die zich ontwikkelden tot echte architecten.⁵ Maar ook in recente publicaties van

architectuurhistorici over die periode wordt soms te gemakkelijk de opdrachtgever ‘weggeschreven’, of hoogstens een strikt secundaire rol toebedeeld. Zeker wat betreft de interieuraspecten (in tegenstelling tot de gevelarchitectuur) lijkt dit niet onaanvechtbaar. Zo ben ik er niet van overtuigd, dat de recente analyse van het Huygenshuis in Den Haag, waar Van Campen als de centrale figuur wordt aangewezen en Huygens’ eigen rol wordt geminimaliseerd, in alle opzichten aan de waarheid tegemoet komt.⁶ De keuze voor de indeling in twee appartementen - op dat ogenblik verre van vanzelfsprekend - zal gemaakt zijn door Huygens zelf en zijn vrouw Suzanna van Baerle. Veelzeggend is hoe Huygens juist zijn vrouw de lof voor de uiteindelijke indeling toezwaait.⁷ Zijn opmerking over Suzanna moet niet alleen op zijn tedere herinneringen terug te voeren zijn, maar moet op een concrete en essentiële inbreng harerzijds teruggaan. Helaas zullen we deze interpretatieverschillen nooit met zekerheid kunnen beslissen, want de diverse aantekeningen die Huygens hierover maakte in zijn *Domus* - niet meer dan een soort synopsis gebleven - heeft hij immers nooit meer uitgewerkt. Juist binnen de interieurgeschiedenis is het niet toevallig dat ook in internationaal verband een van de belangrijkste ontwikkelingen in de zeventiende eeuw niet aan een architect of ontwerper te relateren is maar aan een opdrachtgeefster, de Franse markiezin De Rambouillet, die het idee introduceerde van het interieur opgevat als een integrale eenheid;⁸ en dit zelfs in een land als Frankrijk, waar anderzijds interieurontwerpen van architecten reeds in de zestiende eeuw een rol begonnen te spelen. Ook Reinier Baarsen, in zijn inleiding over de achttiende eeuw in Nederland,⁹ benadrukt voor die periode de marginale positie van de architect als kenmerkend en stelt daartegenover de grote rol van ambachtslieden, zoals beeldhouwers en

stucwerkers, die taken kregen toebedeeld die elders door architecten zouden worden vervuld. Juist in het interieur ziet hij dan ook nergens een alles bepalende positie van een echte architect, wat zich vooral uitte in de niet altijd perfecte samenhang tussen de diverse interieuronderdelen die door verschillende kunstenaars en ambachtslieden waren uitgevoerd. Toch blijft ook bij hem de rol die de opdrachtgever hierbij speelde onderbelicht. Elders gaat hij daarop wel specifiek in, naar aanleiding van stadhouder Willem IV - ‘prins van het Rococo’ - wiens dood op veertigjarige leeftijd aan zijn rol als trendsetter in de Republiek helaas een voortijdig einde heeft gemaakt.¹⁰

Recent heb ook ik geprobeerd om voor het zeventiende-eeuwse Oranjehof de persoonlijke smaak en ideeën van Amalia van Solms over haar eigen interieurs te analyseren.¹¹ Concrete gegevens of uitspraken van haarzelf staan daarover evenmin ter beschikking; wel de reeks inventarissen, die zij - deels al bij haar leven! - daarvan heeft laten opstellen en die ook hier een prachtig uitgangspunt bieden. Daarnaast bleken ongepubliceerde egodocumenten - vooral reisverslagen met zeer persoonlijke observaties - verrassend nieuw licht te werpen op de betekenis van haar persoonlijke inbreng. Zo bleek het lakkabinet dat zij in Huis ten Bosch liet aanbrengen - het eerste voorbeeld van dit type exotische kabinet dat we kennen - significant anders eruit te hebben gezien dan tot nu toe werd aangenomen.¹²

Toch is het in het algemeen moeilijk, om bij de analyse van interieur en inrichting de vinger te leggen op die cruciale relatie tussen de bewoner als opdrachtgever ten opzichte van de ontwerper of uitvoerder, op hun wederzijdse afspraken en verantwoordelijkheden, laat staan de redenen van hun keuzes. Uit de zeventiende en achttiende eeuw ontbreekt in ons land elk theoretisch geschrift waarin - vanuit de

ontwerper en/of uitvoerder gezien - het waarom van bepaalde ontwikkelingen en keuzes aan de orde wordt gesteld. Maar ook bij opdrachtgevers is het uiterst zeldzaam dat bronnen beschikbaar zijn, die hierin inzicht geven. Alleen uit de context valt in zeldzame gevallen dus iets hierover af te leiden. Aan de hand van een tweetal exempla wil ik proberen hier vandaag toch nader op in te gaan.

Boedelinventarissen, hoe waardevol ook, zeggen echter niets over dit type relatie. Daarvoor moeten andere bronnen worden aangeboord. Allereerst ego-documenten, die terecht steeds meer in de belangstelling komen te staan, zoals dagboeken en brieven, waarin men zich een enkele keer over de eigen woninginrichting uitlaat. Als casus voor de zeventiende eeuw kies ik hier een zeldzaam voorbeeld: de door weinig (kunst)historici gelezen dagboeken van de Amsterdamse regent Pieter de Graeff, bijgehouden over een periode van ruim veertig jaar, die - ook al laat hij zich zelden persoonlijk uit - in al hun feitelijkheid toch veel van de gang van zaken verraden. Zeker even zeldzaam zijn in ons land (in tegenstelling tot bijvoorbeeld Engeland) voorbeelden van een familiearchief waarin zowel zakelijke financiële bescheiden, maar ook complete briefwisselingen bewaard zijn aangaande het privéleven en de leefomstandigheden, inclusief de huiselijke woonomgeving. Mijn tweede casus, uit de achttiende eeuw, betreft zo'n zeldzaam archief, namelijk van de Leidse koopman Daniel van Eys. Van beiden zijn weliswaar hun huizen bewaard gebleven, maar is toch het interieur in de tussenliggende eeuwen voor het merendeel onherkenbaar veranderd of verdwenen, zodat hoofdzakelijk de schriftelijke bronnen hier moeten spreken.

Pieter de Graeff (1638-1707), behorend tot de rijkste en machtigste Amsterdamse burgemeestersfamilies,¹³ had op het

ogenblik dat zijn dagboeken startten een glanzende bestuurlijke carrière voor zich, welke verwachtingen echter wreed zouden worden verstoord in het rampjaar 1672 met de moord op raadspensionaris Johan de Witt, zwager van De Graeff via hun beider echtgenotes. Voor De Graeff betekende het herstel van het stadhouderschap dat hij uit zijn ambten werd ontzet, waarna slechts zijn functie van bewindhebber van de VOC overbleef. Vanaf zijn huwelijk in 1662 was hij begonnen in de jaarlijkse almanakken van de VOC losse aantekeningen te maken, allengs in aantal en geboden informatie toenemend.¹⁴ Mededelingen over financiële zaken, gemaakte afspraken en persoonlijke relaties overheersen en dienden duidelijk als een geheugensteun waarop hij kon terugvallen, maar we treffen bijvoorbeeld ook een opsomming van alle vis die hij voor zijn huishouden wekelijks kocht bij een (vermoedelijk Enkhuizense) visser (1689-1691), evenals de aantallen aanwezige lidmaten door hem persoonlijk geteld aan de mannen- en vrouwentafels tijdens het Avondmaal in de Amstelkerk en de Nieuwe Zijds Kapel waar hij kerkte (1692, 1699). Daar tussendoor leren we echter veel van de dagelijkse gang van zaken - zij het niet van de achtergronden en beweegredenen daarvan - wat betreft zijn woning en huizenbezit.

Zo meldt het eerst bewaarde dagboek uit 1665 op 17 april de eerste-steenlegging van zijn woning Herengracht 573, tussen de Reguliersgracht en de Utrechtsestraat, welk blok in 1664 in erven was uitgegeven. Vooral valt op hoe snel er werd gebouwd: tien dagen later werd al begonnen met steigeren en de gemeenschappelijk muur met de buurman op te trekken, in mei konden de kozijnen op de eerste verdieping en in de achtergevel worden gesteld en de meeste balken gelegd en in augustus begonnen de leidekkers met het dak te dekken.

Op 12 oktober is sprake van de aankoop van Zweedse

vloerstenen en marmeren pilasters en werd tevens de trap aanbesteed. De afwerking nam vervolgens nog enige maanden in beslag, maar precies binnen een jaar kon De Graeffs vrouw Jacoba Bicker de belangrijkste meubelen en huisraad laten overbrengen naar het nieuwe huis en op 29 april 1666 verhuisde het gezin definitief.

De Graeff deed zelf de meeste aankopen aan materialen, zoals vloerstenen en drempels in het voorhuis, marmeren pilasters maar ook 'witte steentjes' (tegels) en tuimelaars. Er was weinig wat hem daarbij ontging, tot de maten van de diverse vloerstenen, of het gewicht aan ijzer en koper verwerkt in de leuning van zijn trap (1668). Ook de afspraken met de diverse betrokken ambachtslieden regelde hij persoonlijk, soms in bijzijn van een notaris, steeds vaker ook van metselaar Thomas Munster, die zich meer en meer ontwikkelde tot De Graeffs zaakgelastigde, ook ten opzichte van diens verdere huizenbezit, waarvan Munster de verhuur en het onderhoud onder zich kreeg. Maar nergens in De Graeffs aantekeningen treffen we enige indicatie van de inschakeling van een bij de bouw betrokken architect, noch van het vervaardigen van ontwerpen voor onderdelen van het huis. Wanneer in 1669 sprake is bij de bouw op zijn achtererf van tekeningen die - wat betreft de geplande hoogte - besproken worden met zijn burens, doet hij dat dan ook in bijzijn van zijn timmerman en metselaar. De enige keer dat er überhaupt een voorbeeld wordt vermeld waarnaar gewerkt moest worden, gaat het om enkele metalen deurringen, waarvan een 'patroon' ter hand werd gesteld aan de bekende klokgieter Hemony om deze in een bijzonder materiaal te gieten (1665).

Ten opzichte van de decoratieve afwerking van het interieur kwam De Graeff met mogelijke kunstenaars en ambachtslieden vooral in contact via familie en andere relaties. Zo bevalen Dirck Tulp en neef Cornelis Backer beiden voor beeldsnijwerk

in het huis de beeldsnijder Kaaskamer¹⁵ aan, op dat moment wonend op de St Anthonis Breestraat; een zekere G. Barentz kende bovendien een beeldsnijder wonend op het Utrechtse Veer (1665). In het huis van schepen Hendrik Roeters (Herengracht 48) zag De Graeff in augustus 1666 een plafond met vogeltjes geschilderd door een zekere Smit, en bij neef Backer die juist in 1665 zijn huis Herengracht 548 had gebouwd, eenzelfde type plafond door de schilder Kipshaven. Bij een uitbraak in het laatstgenoemde huis zijn circa 1960 enkele vakken beschilderd met vogels teruggevonden, die dus aan deze Kipshaven toe te schrijven zijn.¹⁶ Ook noteerde De Graeff de naam van een Vlaamse schilder Alexander de Ruel die goed kon 'marmeren'.¹⁷ Uiteindelijk zal hij met deze suggesties toen weinig hebben gedaan, want hij kwam in zijn dagboeken er niet meer op terug, terwijl hij in november 1666 wel een accoord sloot met een zekere Willem van der Valck, voor het 'notebomen' van de plafonds van enkele woonvertrekken, inclusief de kruiskozijnen en deuren.¹⁸ Wel is in 1669 sprake van een schilderij van het gezin van De Graeff samen met broeder Jacob te schilderen door Karel du Jardin, voor op de schoorsteen in de kleine zijkamer. Helaas ontbreekt een cruciaal jaar - 1667 - zodat niet alle notities over het interieur bekend zullen zijn. De afwerking liep echter nog door tot 1670, toen hij voor de grote marmeren schoorsteenmantel in zijn zaal bij een zekere Jaques de Buquoy twee pilasters van zwart geaderd marmer met hun kapitelen en basementen aanbesteedde, om geplaatst te worden tegen de achterwand van de schouw, corresponderend met de reeds aanwezige vrijstaande zuilen die de rookkap droegen.¹⁹ Opvallend in deze laatste gang van zaken is vooral, dat zelfs bij de belangrijkste schoorsteenpartij in het huis kennelijk van tevoren geen plan was gemaakt, maar deze in etappes ontstond.

De jaren zeventig zullen door de dramatische verandering in

zijn positie De Graeff een tijd lang de lust hebben ontnomen tot verdere grote projecten. Hoofdzakelijk hield hij zich bezig met het laten kopiëren van portretten van zijn zwager Johan de Witt en het laten afgieten van diens beeltenis van Quellinus, bedoeld voor sympathiserende anti-orangisten, en verder met genealogische en andere familieaangelegenheden. Zo liet hij portretten maken, onder meer door Gerard ter Borch en Jan Lievens (1673).²⁰ Maar pas in 1679 nam De Graeff voor het eerst weer het initiatief tot belangrijker verfraaiingen in zijn woonhuis, toen hij uit een sterfhuys in Haarlem, een tapijtkamer compleet met dertien tapijstoelen en twee armstoelen probeerde aan te kopen, maar dit uiteindelijk - voor f 1270 - te duur vond.²¹ Vier jaar later was De Graeff opnieuw in onderhandeling, nu over ‘zekere tapijten zijnde 225 Brabantse ellen’.²²

Inmiddels was hij wel in de zomer van 1682 gestart de decoratie van de bel-étage van zijn woonhuis grootschaliger aan te pakken. Op 8 augustus sloot hij daartoe een accoord met een zekere ‘Faussier’ voor het beschilderen van de vakken (cassetten) van het plafond in zijn ‘sijdelkamer’, voorhuis en trappenhuis, te betalen met f 400 ‘en een stukje gout’; echter onder voorwaarde dat hij deze afspraak nog zou kunnen afzeggen, zelfs al was er pas één vak klaar, als het resultaat hem niet beviel. Het moet hier de vrij onbekende schilder Paulus Fouchier betreffen, die in 1669 lid was geworden van het Middelburgse St Lucasgilde, later in Den Haag huwde en daarna onder andere gevestigd was in zijn geboorteplaats Bergen-op-Zoom.²³ Twee dagen later trok Fouchier bij De Graeff in huis in, om aan een proefstuk met *Europa* te beginnen, maar alle verdere afspraken lijken gaande de werkzaamheden gemaakt te zijn. Toen in november Fouchier uit Amsterdam moest vertrekken, was het werk verre van voltooid, zodat De Graeff overeenkwam dat in ieder geval de

zijtkamer en het voorhuis nog werden afgemaakt: ‘volkomentlyck tot myn genoegen en soodanigh als een eerlyk man sal meenen te behooren en konnen maecken sal afschilderen’. Fouchier beloofde in het komende voorjaar terug te komen om de trap af te schilderen.²⁴ Twee dagen later vertrok Fouchier na drie maanden bij De Graeff in huis te hebben gewerkt, maar pas anderhalf jaar later, in juni 1684, wordt hij weer in de dagboeken vermeld. Intussen liet De Graeff in 1683 al wel de cassettenzoldering van de zijtkamer fraai afwerken met veel verguldsel, waarvoor de schilder Jacob Smit in twee maanden niet minder dan 120 boekjes bladgoud nodig had plus nog eens 19 boekjes van zwaarder goud; enkele maanden later gevolgd door het - minder rijke - verguldsel op het plafond in het voorhuis.²⁵ Toen Fouchier zich eindelijk in juni 1684 weer meldde, nam hij direct weer ‘zyn logement’ in het huis om te beginnen aan de vijf bovenste vakken van de trap.²⁶ Ditmaal is niet geheel duidelijk hoe lang hij hieraan doorwerkte: in ieder geval kon Jacob Smit in oktober beginnen met het vergulden van het lijstwerk erom heen, maar eerst in maart 1685 werd Fouchier volledig uitbetaald. Hiermee bleken zijn werkzaamheden voor De Graeff echter nog niet voltooid. In september vroeg De Graeff hem ‘de schilderye van 3 myner kinderen komende ... tegens de trap’ over te schilderen, en nog in december moest Fouchier ‘overschilderen eenige kinderen of Cupidoen in myn portaal, zynde vier cupidoos’. Hoewel dit de indruk wekt dat eerder niet alles geheel naar wens was uitgevoerd, gaf De Graeff de schilder een week later opnieuw een opdracht, nu om de deur van zijn comptoir te beschilderen met het toepasselijke thema van *Mercurius*, en indien dat zou bevallen ook de andere deuren. Tenslotte droeg hij in januari 1686 Fouchier op nog eens zes kamerdeuren te beschilderen plus twee kleine deurtjes elders in het huis, terwijl hij tevens moest ‘overschilderen noch de cupido die ’t slapent kintge kroont’.²⁷

Het is een gelukkige bijkomstigheid dat in Herengracht 573, het huis van Pieter de Graeff, nog heden ten dage in de zijkamer op de bel-étage een beschilderd cassettenplafond aanwezig is met als centraal thema de *Amsterdamse Stedenmaagd* en in de vier omringende vakken de *Vier Werelddelen*, waaronder *Europa* waarmee Fouchier in 1682 als proefstuk begonnen was. Ook boven de trap is nog steeds een drietal cassettenvakken aanwezig met tussen de wolken zwevende cupido's, eveneens een thema vergelijkbaar met de geciteerde bronnen (afb. 1). Dit alles kan dus nu aan deze Paulus Fouchier worden toegeschreven, al kan er zeker sprake



afb. 1

Trappenhuis in Herengracht 573, Amsterdam, met cassetterschilderingen door Paulus Fouchier in opdracht van Pieter de Graeff, 1684-1685.

zijn van latere overschilderingen. Reeds tijdens De Graeffs leven vroeg deze bijvoorbeeld in 1701 speciaal een zekere Pieter Heroman²⁸ om zijn trappenhuis te komen bekijken, die hem voor het schoonmaken van de schilderijen Thimotheus de Graef aanraade.²⁹

Alles bij elkaar kostte dit decoratieprogramma dus bijna drie-en-een-half jaar en bestond er geen enkel vooropgezet plan, integendeel breidde De Graeff telkens weer door een vervolgoopdracht het programma uit, in samenspraak met zijn vrouw, die bij de laatste van de afspraken met Fouchier daartoe uitdrukkelijk aanwezig was. Hoewel het meeste helaas is verdwenen valt op hoezeer in De Graeffs keuze de decoraties worden weerspiegeld van het Trippenhuis uit de jaren zestig, zoals die door vonden (inclusief beschilderde deuren) tijdens de recente restauraties nu bekend zijn geworden.³⁰ De Graeff was nauw gelieerd met de familie Trip, vooral met een neef van de bouwheren van het Trippenhuis en zal de aankleding van dit vermaarde stadspaleis zeker hebben gekend.

De zojuist genoemde Pieter Heroman, kistemaker van beroep, bracht overigens in hetzelfde jaar dat Fouchier definitief van het toneel verdween, De Graeff nog in contact met 'zeker kunstschilder', Philip Tydeman, die door De Graeff werd ingeschakeld voor twee grote doeken ter weerszijden van de schoorsteen in zijn zaal, voorstellende 'tegens 't licht' een *Apollo* en 'aande donkere zyde' een *Diana*, beide met veel bijwerk.³¹ Voor een laatste wanddecoratie deed De Graeff in augustus 1691 een beroep op nog weer een andere kunstenaar, de graveur Romeyn de Hooghe die hij reeds langer kende, en die voor De Graeff nu tekeningen maakte 'tot myn witten in 't voorhuis', grisailles dus die toen in een voorhuis in de mode waren, en die kennelijk door anderen zouden worden uitgevoerd.³² Ook in dit geval lijkt het programma al doende te zijn ontwikkeld: in november stuurde De Graeff de tien doeken - vier uit de

ovale nissen en zes uit de nissen erboven - naar De Hooghe op om daarop de thema's 'd'educatie, d'applicatie, de profiteyt en de piëteit met 't geene daar boven behoort' te tekenen. Met De Hooghe ontstond in de jaren daarna zelfs een hechte band, die zich ook tot beider gezinnen uitbreidde, waarbij zelfs geschenken werden uitgewisseld. Maar ook in zijn persoonlijke relaties met andere kunstenaars en vaklieden valt op, hoe weinig formeel De Graeff, zelfs in financieel opzicht, met hen omging in het vertrouwen dat als dezen hun beste kunnen maar toonden, ze het daarna onderling over de prijs wel eens zouden worden.

Bij De Graeff - verkerend in de allerrijkste regentenkringen in Amsterdam - zien we dus hoe zonder enig vooropgezet plan door de jaren heen de verfraaiing van zijn interieurs gestalte kreeg, in overleg met zijn echtgenote, maar zonder dat daarbij sprake is van enige regie van een interieurontwerper die tekende voor het totale concept. Hijzelf maakte alle afspraken met afzonderlijke kunstenaars en uitvoerders, die vaak jaren lang voor hem werkten, maar minstens even vaak wisselde hij zijn patronaat. Ook iemand als de metselaar Thomas Munster, die veel voor De Graeff optrad, deed dit uitsluitend in directe samenspraak met zijn opdrachtgever; al ontstond ook met hem en zijn gezin een meer persoonlijke vertrouwensband waarin zijn zoon Christoffel Munster later opvolgde.³³ Alle keuzes zullen echter door De Graeff zelf zijn gemaakt en zijn persoonlijke smaak en belangstelling hebben gereflecteerd, gericht op de representatieve functie die het interieur in zijn tijd moest uitstralen.

De Leidse lakenfabrikant en -koopman Daniel van Eys, geboren in Amsterdam - mijn tweede, achttiende-eeuwse casus - kwam uit een geheel andere achtergrond, die van de rijke en ondernemende burgerij. Zijn textielfirma handelde

over heel Europa en ook zijn vader had reeds een textielfirma en handelshuis in Amsterdam, waarin een van zijn broers opvolgde. Ondanks het feit dat het met de Leidse lakennijverheid omstreeks 1720 steeds slechter begon te gaan en ook de firma van Van Eys deels in de rode cijfers kwam, was diens financiële positie toch dusdanig dat hij zich een fraai huis kon veroorloven en in de loop van zijn leven ingrijpend verbouwen. Aan dit huis Oude Singel 118, een huwelijkscadeau van zijn vader in 1709, bleef hij het grootste deel van zijn leven opknappen, eerst - in de jaren twintig - op wat bescheidener schaal, al spendeerde hij volgens zijn grootboek in die jaren daaraan toch al f 9000, maar na aankoop van het buurhuis volgde een echte 'timmeragie' in de jaren 1731-'33 die bijna f 25.000 kostte en waarbij het achterhuis verder kon worden uitgebouwd en voorzien van een fraai trappenhuis.³⁴ Het archief van Van Eys bleef grotendeels bewaard, niet alleen zijn financiële boekhouding, maar ook de zakelijke en persoonlijke correspondentie. Dit uitzonderlijke bronnenmateriaal biedt vanaf de jaren twintig een redelijk sluitende boekhouding, waarbij de grootboeken en journalen met bijhorende rekeningen, worden aangevuld door de uitgaande en ingekomen correspondentie met de betrokken kunstenaars en ambachtslieden, evenals met familieleden en zakelijke vertegenwoordigers die door Van Eys bij de verbouwingen in zijn huis voor de afwerking en nagelvaste decoraties werden ingeschakeld.

Hoewel deze verbouwingen tot in details zijn te volgen, kan ik hier slechts enkele voorbeelden geven die typerend zijn voor de gang van zaken en voor Van Eys' regie daarover. Hoofdzakelijk viel Van Eys bij zijn opdrachten terug op leveranciers gevestigd in zijn geboorteplaats Amsterdam. Velen van hen hadden een Franse achtergrond, zoals de bekende spiegelverkoper Pierre le Normand, die bijvoorbeeld in januari 1724 al een hoge

penantspiegel leverde met de daarbij horende vergulde houten lijst. Spiegelverkopers begaven zich op een veel breder terrein dan alleen het spiegelglas met houten lijstwerk, zoals ook rekeningen van Le Normand over de jaren 1725 en '27 tonen. Le Normand had zich als beeldhouwer in 1706 als poorter in Amsterdam laten inschrijven en zijn atelier kon daardoor complete houten wandafwerkingen leveren inclusief al het snijwerk en alle daarin verwerkte spiegels.³⁵ Zo ontving hij in 1725 f 413 voor een spiegel en lijst, snijwerk boven de *porte-brisée*, vier consoles en festoenen, en 32 hoekstukjes in de zijkamer (inclusief het schilderen en vergulden); een ingreep dus waarbij van de zijkamer en kamer daarachter een modieuze *suite* zal zijn gemaakt door de doorbraak van een hypermoderne *porte-brisée*. Ook verder was Van Eys erop gespitst de nieuwste modes te volgen. Zo koos hij in 1727 als kleur verf in de vertrekken voor 'blauw en best hemelsblauw', ongetwijfeld het in 1704 uitgevonden Berlijns blauw dat pas vanaf 1724 makkelijker verkrijgbaar werd in ons land. De bewaard gebleven - in het Frans gevoerde - briefwisseling van Le Normand met Van Eys uit datzelfde jaar is tekenend ervoor, hoe bovendien telkens werd overlegd over bepaalde keuzes, wat betreft maten, al of geen slijpsel, of over de inschakeling van een goede vergulder. In de loop van dat jaar leverde hij tevens twee schoorsteenspiegels - respectievelijk uit één of twee stukken - met gesneden, vergulde lijsten, één ervan tevens 'met zilver gestroyet', en een pilaster met spiegelglazen erin verwerkt voor een deur. Helaas kreeg Le Normand daarna te maken met ziektes van zijn medewerkers, zodat het snijwerk van de twee pilasters met daarin vier stuks spiegelglazen, de 'cardoesen' (voluten) opzij, een onderstuk en 'gesneden cap', alles rond een schoorsteenschilderij,³⁶ eerst in december werden geleverd. Alles tezamen ontving Le Normand hiervoor ruim f 230. In ditzelfde jaar werden tevens 24 spiegelglazen

voor twee deuren achter in de gang geleverd uit Amsterdam door de ongetwijfeld ook uit Frankrijk afkomstige Jean Vazeilhe, die nog in juli correspondeerde over vorm en plaatsing van de spiegels tussen deze deuren.³⁷ In dit jaar moet Van Eys dus bezig zijn geweest met de schouwen en andere onderdelen in drie van zijn vertrekken³⁸ en in de gang. Voor zover er bij dit alles sprake is van getekende ontwerpen dienden deze ter verheldering van de wensen van de opdrachtgever richting de uitvoerende vaklieden. Bij de latere grote verbouwingen in 1731-'33 zouden zowel Le Normand als Vazeilhe opnieuw als leveranciers worden betrokken. Een Franse achtergrond had ook de kamerbehangen/ledikantmaker Philippe Androuin die juist de textiele afwerking en stoffering kon verzorgen.³⁹ In hetzelfde jaar 1727 werd hij ingeschakeld voor drie kamerbehangsels: één van verguld kalfsleer⁴⁰ voor het eetzaaltje, een zeildoekbehangsel voor een kleine achterkamer en een behangsel voor de zijkamer (of *antichambre*).⁴¹ Dit laatste gaf de meeste problemen: het bleek moeilijk om een fraaie stof te vinden die qua patroon en kleuren in de smaak viel bij de vrouw van Van Eys, want het moest wel 'het allernieuwste' zijn.⁴² Maar hij zond ook modellen op van stoelen in Frans notenhout - 'l'un avec un schapepoot l'autre tournée' - die door hun bekleding en passementerie typisch behoorden tot het assortiment van een (Franse) kamerbehangen. Maar Androuin trad ook op als een van de bemiddelaars bij een bestelling die Van Eys in februari 1727 in Frankfurt had geplaatst bij de Duitse fabrikant Johan Jacob Ulrich voor een 'kamer' geschilderde imitatie wandtapijten, juist in die periode een geliefd artikel dat vooral in Duitsland werd vervaardigd. Helaas bleek na de leverantie in maart dat niet alleen de maten niet klopten (te smal en te hoog), maar er ook een misverstand bestond over het onderwerp: in plaats van de gewenste

verdures waren herfst- en jachttafereelen geleverd. Ulrich wenste deze niet zomaar terug te nemen juist omdat ze op maat waren gemaakt en eiste nu de helft van zijn schade. Zijn vrouw Catharina kwam daarvoor zelfs over naar Amsterdam, ook Ulrichs 'faktor' in Amsterdam, Adolf en Hendrik Rasch, waren bij dit probleem betrokken, evenals Van Eys' jarenlange boekhouder Conrad Zellweger, die als tussenpersoon voor Van Eys kon optreden, met als resultaat dat Van Eys een nieuwe reeks bestelde, waarbij de maten nu per wandvak werden gepreciseerd.⁴³ Androuin bemoeide zich intussen met de voorstellingen: in overleg met Catharina Ulrich stuurde hij ter keuze enkele perspectiefprenten op naar Van Eys, die - door de witte randen eromheen weg te knippen - moest aangeven welke hij prefereerde, zodat deze naar Frankfurt konden worden opgestuurd om als voorbeeld te dienen. Niets werd nu dus meer aan het toeval overgelaten. Op 20 juli was de nieuwe reeks klaar, maar het duurde nog tot ver in augustus voordat deze eindelijk in Amsterdam was gearriveerd en Androuin deze in Leiden alsnog kon komen ophangen. Hoewel vooral in de jaren 1725-'27 dus diverse vertrekken in het huis grondig onder handen waren genomen, gebeurde dit uitsluitend via persoonlijk overleg met verschillende vaklieden en is er van een duidelijk totaalplan waarvoor door Van Eys een ontwerper zou zijn ingeschakeld nergens sprake. Maar ook in de grote verbouwingsoperatie die in de jaren 1731-'33 zou volgen, waarbij een aantal nieuwe vertrekken ontstond waardoor ook de functies van de reeds bestaande kamers veranderden wat hem maar liefst circa f 25.000 kostte, werd dezelfde handelwijze gevolgd en hield Van Eys via contacten met diverse firma's, ambachtslieden en kunstenaars alles in eigen hand. Steeds vaker werden nu zijn zakenrelaties ter plekke ingeschakeld; waren eerder in Amsterdam zijn broers vaak voor hem opgetreden, vanaf circa 1730 onderhield zijn

vaste zaakgelastigde aldaar, Jan Zuurlander, soms bijna dagelijks contact met daar wonende kunstenaars en vaklieden. Ook werden prijsopgaven bij twee leveranciers tegelijk door hem opgevraagd, zoals in september 1731 - naast Le Normand - aan een zekere Jean Duruel in Amsterdam, opnieuw in het kader van schoorsteenspiegels.⁴⁴ In 1731-1732 bestelde Van Eys zelfs bij drie spiegelverkopers, want ook Vazeilhe leverde in 1732 nog een schoorsteen- zowel als twee penantspiegels. Duruel zowel als Vazeilhe bepaalden zich daarbij echter tot de spiegels als zodanig zonder de gesneden houten lijsten of delen van de betimmering;⁴⁵ juist in die periode werd door de Leidse beeldhouwer Hermanus van Groen daartoe allerlei snijwerk aan schoorstenen geleverd.⁴⁶ Toen in oktober 1735 Zuurlander opnieuw in Amsterdam moest informeren over prijzen van spiegels, nu bij spiegelverkoper Kool, bleek deze zelfs te beschikken over 'een boek met diverse teekeningen van die soort met de voetmaat daarbij' dat hij aan Van Eys kon opzenden, zij het onder conditie dat deze 'sulks niet aan timmerlieden, beeldhouwers of andre laat sien dat sy daar geen cotype van kunnen neemen, dewyl hy anders daardoor benaedeelt soude worden.' Kool was kennelijk, net als Le Normand, iemand die zelf voor spiegels in een complete wandbetimmering kon zorgen en daarvoor ook ontwerpen beschikbaar had.⁴⁷ Als belangrijkste decoratieve element in elk vertrek is de schoorsteen trouwens een van de weinige onderdelen waarvoor überhaupt in het archief sprake is van een ontwerp: in september 1731 ontving bijvoorbeeld de verder onbekende Vincent Matteysens 'voor het ordoneren en het bossere van een model boven een scorsteen mantel' f 15.15.-, maar welk type decoratie het hier betrof wordt hieruit niet duidelijk.

In januari 1732 moest Zuurlander ook contact maken met de in Amsterdam wonende schilder Dirk Dalens, voor het leveren

van een plafond. Hoewel hij een tekening - waarschijnlijk met de maten - naar het overleg had meegenomen, kon de schilder hem echter niets toezeggen omdat deze eerst moest weten of Van Eys 'effe couleur' wenste, 'of het mit figuren moet weesen te weeten lugt met gevogelte of bloemwerk... of daar andre beeltenisse op moesten weesen' en uit hoeveel stukken het moest bestaan. Enkele dagen later kon Zuurlander de tekening terugzenden met Dalens' calculatie, maar moest daarbij aantekenen dat 'effe ligte couleur met wolken segt mons'⁴⁸ Dalens syn werk niet te weesen... dewyl het geen fyn schilders werk is'.⁴⁸ Voor 'een van de andre dessyne' was deze wel in, maar had dan meer gegevens nodig over de situatie in het vertrek. Van Eys moet Dalens' voorstel sowieso te duur hebben gevonden en of Zuurlander, zoals deze aanbood, in Amsterdam nog andere schilders heeft gepolst, wordt niet vermeld. Zeker is dat al in februari de Leidse schilder Jan van Doornik voor het relatief geringe bedrag van f 110 een geschilderd plafond met schoorsteenstuk in de kelderkamer⁴⁹ leverde en in mei voor Van Eys' eetzaal voor f 150 een tweede geschilderd plafond, bestaande uit tien stukken.

Nadat ruim twee jaar later zijn verbouwing al voltooid was, besloot Van Eys zijn kelderkamer alsnog verder te verfraaien met een geschilderd behangsel, opnieuw van een Amsterdamse kunstenaar, Anthony Elligers. Dit uit tien stukken bestaande behangsel kostte maar liefst f 450.⁵⁰ In februari 1735 kwam Elligers de schilderijen in Leiden nog vernissen en enig ongemak verhelpen.⁵¹ Kennelijk naar beider tevredenheid, want kort daarop vroeg Elligers een aanbeveling aan Van Eys voor de regenten van het Walenweeshuis in Amsterdam, om daar een geschikte ruimte te mogen gebruiken voor het schilderen van een opdracht voor 'eene kaamer van seer veel belang alsmeede van een extra groote'.⁵²

Vanaf het begin van zijn verbouwing in 1731 waren overigens

tevens ettelijke textiele behangsels weer vanuit Amsterdam door Philippe Androuin geleverd, maar op verzoek van Van Eys was Androuin bovendien naar meer bijzondere wandbekledingen op zoek gegaan. Zowel in augustus 1731 als maart '32 informeerde de behanger Van Eys daarom over fraaie series wandtapijten die op de markt waren, maar een koop kwam daarbij niet tot stand. In oktober 1731 had Androuin echter zelf bij de heer Van Lennep in Amsterdam een behangsel van 'Cuir doré Anglois' opgehangen en Van Eys aangeraden het effect daarvan ter plekke te gaan zien. Dit moet de aanleiding zijn geweest dat in februari 1732 Van Eys zijn Londense zaakwaarnemer, Henry Poilblanc, vroeg daar te informeren naar de beste goudleermaker voor een kamerbehangsel,⁵³ waarvoor hij een plan van het vertrek en een papieren schaal van de Rijnlandse voet meestuurde.⁵⁴ John Hutton, op wie de keus viel en die al aan meer Hollandse klanten had geleverd, beloofde het gevraagde patroon van 'india birds, flowers & figures' voor 6 shilling per vel te kunnen leveren en was zelfs bereid deze weer terug te nemen indien ze niet naar wens waren. Toen ze in april klaar waren, werden ze via koopman Jaques Dutilh in Rotterdam opgestuurd, waarna Androuin zich naar Leiden haastte om het behangsel op te hangen in het kleine eetzaaltje.⁵⁵ Geen wonder dat mensen als Androuin en Le Normand in toenemende mate ook op vertrouwelijke voet kwamen met de gezinsleden van Van Eys - diens vrouw en dochter - en soms zelfs kleine presentjes voor hen meenamen. Maar het meest typerend voor de gang van zaken is de aanbouw van een representatief trappenhuis in het nieuwe achterhuis, waarmee direct in 1731 werd begonnen. Plafond en wanden kregen een modieuze stucdecoratie door de Italiaanse 'plakwerker' Domenico Sala, die volgens twee bestekken in juni en november 1731 al het stucwerk in het huis, waaronder tevens de gang en enkele kamers, voor een totaalbedrag van f 1000

had aangenomen. Maar Van Eys wenste ook een fraaie trapleuning en wendde zich daartoe tot de bekende Amsterdamse smid Leendert Uljé, die met zijn broer Joseph diverse fraaie smeedijzeren hekwerken in Amsterdam en omgeving heeft vervaardigd.⁵⁶ Omdat deze voor minder dan f 300 het werk echter niet wenste uit te voeren, liet Van Eys daarop een houten mal, die reeds bij Uljé was, door Zuurlander terugvragen. Uljé had echter op de mal al een tekening gemaakt en eiste voor deze moeite alsnog f 3. Eind januari 1732 schreef de bekende Amsterdamse architect Jean Coulon, dat hij een smid wist die het werk voor slechts f 180 kon uitvoeren en die hij kon aanbevelen als ‘un des plus habille serurier que nous ayont en ville’. Dit klonk aantrekkelijk, maar de leverantie zou het geduld van Van Eys wel tot het uiterste op de proef stellen. Eind februari 1732 had Zuurlander na een gesprek met

Coulon gerapporteerd dat de smid nog een maand werk zou hebben, het ging immers om een ‘curieus werk’ waar Van Eys ‘ten volle daerover vergenoegt soude syn’. Maar hoewel Zuurlander in de maanden daarop vaak wekelijks langs de smid ging om de vorderingen te zien, verexcuseerde deze zich steeds. De ene keer vanwege ‘het kragtig timmeren van nieuwe huysen in dese stad’ waarbij hij zijn andere klanten niet teleur kon stellen, dan weer vanwege de aanstaande kermis wanneer er niet werd gewerkt. In september moesten er nog steeds drie balusters gemaakt worden. In oktober ontbrak de tekening voor het bovenste rechte stuk die Coulon beloofd had op te sturen.⁵⁷ Hoewel Coulon dus bij het project zijdelings betrokken bleef, werden de eikenhouten modellen voor de schuine en rechte baluster feitelijk geleverd door de Amsterdamse beeldhouwer Thomas van Seventer, die hiervoor



afb. 2

Smeedijzeren trapleuning in Oude Singel 118, Leiden, vervaardigd door de smid Victor Wipperom in Amsterdam in opdracht van Daniel van Eys, 1732-1733.

f 6 ontving.⁵⁸ Uiteindelijk was het smeedwerk in maart 1733 eindelijk gereed. Intussen had ook de notenhouten leuning behoorlijk wat problemen gegeven aan de kastenmaker Jan Meyer, vooral omdat goed Frans notenhout niet beschikbaar bleek. Eindelijk op 19 maart kon Zuurlander echter melden dat de houten leuning - bij droog weer want het moest buiten gebeuren - op het smeedijzerwerk kon worden vastgemaakt. Daarmee waren de problemen nog steeds niet voorbij, want de gilderegels in Leiden verboden eigenlijk dat dergelijk smeedwerk daar vrij mocht worden ingevoerd. Door de complete leuning echter in een grote pakkas te emballeren temidden van een partij linnen (van de firma Van Eys) en die met de gewone binnenschuit te verzenden, waarbij de feitelijke inhoud werd verzwegen voor de commissarissen, kon tenslotte ook deze barrière worden genomen.⁵⁹ De smid Victor Wipperom kreeg voor het werk f 210, de kastenmaker Meyer f 15, niet veel meer dan de pakkas en emballage hadden gekost (afb. 2).⁶⁰

Net als bij De Graeff schakelde Van Eys dus in zijn over jaren uitgesmeerde verbouwings- en decoratiecampagnes zelf ad hoc kunstenaars en vaklieden in, ook in het buitenland, die los van elkaar onderdelen voor hem uitvoerden, ook al bestonden er soms wel relaties tussen hen. Hoewel zijn keuze vaak door het kostenaspect werd bepaald, was Van Eys anderzijds wel bereid zich voor hen in te spannen en wisten sommigen via zijn aanbevelingen ook nieuwe opdrachten te verwerven. Met enkelen van hen ontstonden zelfs nauwere banden met het hele gezin Van Eys. Veel contacten geschiedden via uitvoerige briefwisselingen, maar veelvuldig ook via familieleden en zakenrelaties.⁶¹ En voor zover er een enkele keer sprake is van een ontwerptekening of model valt op, dat dit geen artistiek ontwerp betrof, maar een voorbeeld dat moest dienen bij de concrete uitvoering van details op de werkvloer. Van de

f 25.000 die naar eigen zeggen zijn verbouwing kostte, werd volgens zijn aantekeningen slechts f 24.15,- (dus een duizendste) aan ontwerpen gespenseerd.

Ik ben mij ervan bewust dat hier slechts kon worden ingegaan op twee individuele gevallen, in de trant van de microhistorie zoals die recentelijk in de geschiedbeoefening opgeld doet.⁶² Twee personen die elk op heel eigen manier inzicht geven in hoe zij hun woning en vooral interieurs lieten uitvoeren zonder daar een architect of interieurontwerper bij in te schakelen. Het gaat wel om twee tekenende voorbeelden: personen die vooraanstaande posities bekleedden, de ene binnen het politieke bestel in de zeventiende eeuw, de andere als een voorbeeld van de rijke Hollandse kooplieden en fabrikanten in de eerste helft van de achttiende eeuw. Geld was in beide gevallen dan ook geen beperkende factor, al zijn de tekenen van de Hollandse zuinigheid en de afkeer om ergens teveel voor te betalen evident. Helaas kunnen de gegevens in beide gevallen slechts zeer ten dele geconfronteerd worden met hun concrete woonhuizen, waarin het meeste dat kan worden genoemd de tand des tijds niet heeft overleefd; dat maakt deze voorbeelden echter niet minder veelzeggend.

In het voorgaande bleek vooral de directe relatie tussen de bewoners als opdrachtgever en de door hen ingeschakelde ambachtlieden cruciaal te zijn. Wil men tot slot ook op basis van visuele voorbeelden iets gewaarworden van deze relatie, dan brengt dit ons bij ontwerptekeningen - voor zover aanwezig in deze periode vrijwel altijd van de hand van deze ambachtlieden zelf - die, juist wat betreft hun functie bij het overleg tussen opdrachtgever en uitvoerder tijdens het ontstaansproces, nog onvoldoende zijn geanalyseerd. In de zeventiende eeuw waren ontwerptekeningen voor interieurs echter nauwelijks aan de orde. Het overgrote

merendeel van de woonhuizen ontstond volgens de gangbare ambachtelijke praktijk, waarbij de opdrachtgever in een bestek de afspraken met de uitvoerende vaklieden vastlegde, ook wat het interieur betreft. Vaak liet hij daartoe verwijzingen opnemen naar voorbeelden in bestaande, met name genoemde huizen, die hij in de eigen woning toegepast wilde zien.⁶³

Vooraf voor de decoratieve onderdelen stelde hij zich soms door een bezoek aan een uitgevoerd project speciaal op de hoogte.⁶⁴ Uitzondering vormt met name de architect Pieter Post, van wie diverse reeksen interieurontwerpen - voor onderdelen als schoorstenen, wanddecoraties, plafonds en zelfs vloerpatronen - bewaard bleven. Doordat Post zijn ontwerpen meestal op de dag dateerde, zijn zowel de keuzes van de opdrachtgever in het ontwerpproces, als de soms jarenlange duur waarover dit proces zich uitstrekte, hierin uitstekend af te lezen.⁶⁵ Het zou echter lang duren voordat Posts intensieve betrokkenheid bij het interieur navolging vond.

De Fransman Daniel Marot, die in dienst van Willem III zich ontwikkelde tot de eerste grote interieurontwerper in ons land, betekende in feite slechts een intermezzo, zonder werkelijke navolging wat betreft zijn totaalconcept van het interieur, waarin één ontwerper ervoor zorg droeg dat alles een eenheid van stijl uitstraalde in imitatie van het Franse voorbeeld.

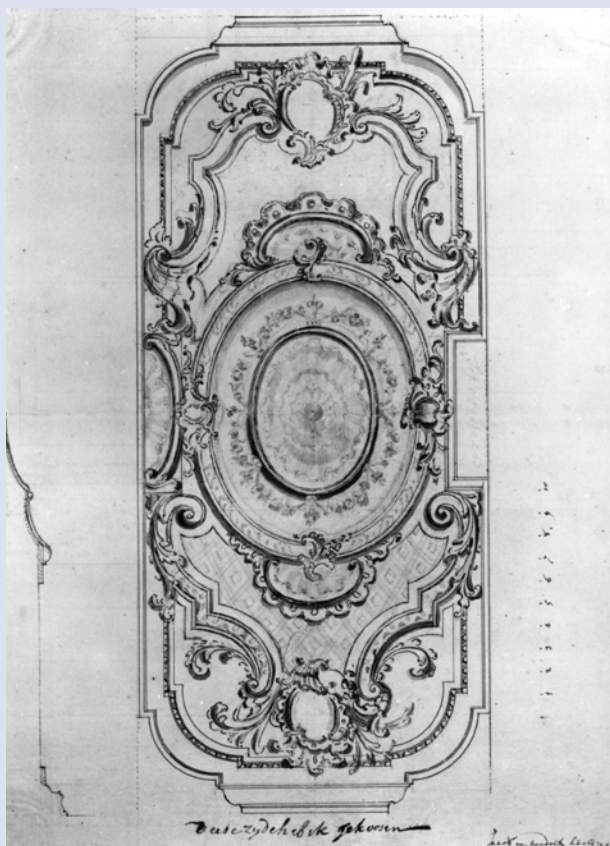
In eerste instantie gericht op het hof van Willem III, deed ook Marot weliswaar na diens dood in 1702 verwoede pogingen in te spelen op de wensen van zijn nieuwe klantenkring onder de Hollandse burgerij, zoals het verschil tussen de twee edities van zijn *Oeuvre* uit 1703 en 1712 duidelijk toont,⁶⁶ toch zijn na hem lange tijd geen nieuwe interieurontwerpen in ons land meer gepubliceerd.

Tot ver in de achttiende eeuw, toen de bouwactiviteiten zich zelfs hoofdzakelijk tot de interieurs beperkten, ging het merendeel van de opdrachtgevers op de gebruikelijke voet

verder, door zelf de benodigde vaklieden in huis te halen die hun wensen moesten uitvoeren.⁶⁷ Daarbij ontstonden nu wel in toenemende mate ontwerptekeningen van de verschillende bij het interieur betrokken beroepsgroepen zelf: zoals van beeldsnijders voor houten lambriseringen en deurpartijen, stucwerkers voor plafonds, gangen en trappenhuizen, (kunst)schilders voor geschilderde plafonds en wandbehangsels, schoorsteen- en deurstukken, onderdelen die zij vervolgens ook zelf uitvoerden.⁶⁸ Pas in de jaren veertig zien we de eerste ontwerpers die de vijf interieurwanden - inclusief het plafond - als één geheel in hun ontwerp combineerden: de gebroeders Husly, van huis uit stucwerkers, die nu ook de houten onderdelen en de raamwanden erin betrokken.

Vrijwel elke ontwerptekening uit de achttiende eeuw biedt bovendien twee of meer variaties naast elkaar, bedoeld als keus voor de opdrachtgever.⁶⁹ De tekeningen zijn dan ook een vorm van 'presentatie' tekeningen die hem de mogelijkheid boden zijn keus te bepalen. Welke keuzes uit die aangeboden mogelijkheden daarbij de voorkeur verdienden is nooit systematisch geanalyseerd. Men kan dit ook slechts beoordelen wanneer het uitgevoerde project ermee kan worden vergeleken. Slechts zelden is door de opdrachtgever zelf zijn keus aangegeven, zoals op een plafondontwerp van de Husly's uit 1740 waarop de anonieme opdrachtgever bij de net iets conservatievere ontwerpheft schreef 'deese zyde heb ik gekoozen' (afb. 3).⁷⁰ Die neiging om voor de minder vooruitstrevende variant te kiezen, is bijvoorbeeld ook aanwijsbaar bij de trapleuning die de beeldhouwer Jan van Logteren voor het huis Keizersgracht 135 circa 1741 ontwierp: de bewaarde ontwerptekening in een fantasievolle rococo-stijl toont een veel vrijere stijluiterwerking dan de nog altijd aanwezige houten uitvoering.⁷¹ In hoeverre dit een algemene trend was in ons land zou interessant zijn om na te gaan.

In een aantal Hollandse ontwerpen worden in de achttiende eeuw, wanneer voor het eerst enkele duidelijk van elkaar te onderscheiden interieurstijlen elkaar opvolgen, zelfs verschillende stijlen in één ontwerp verenigd. Dit idee om

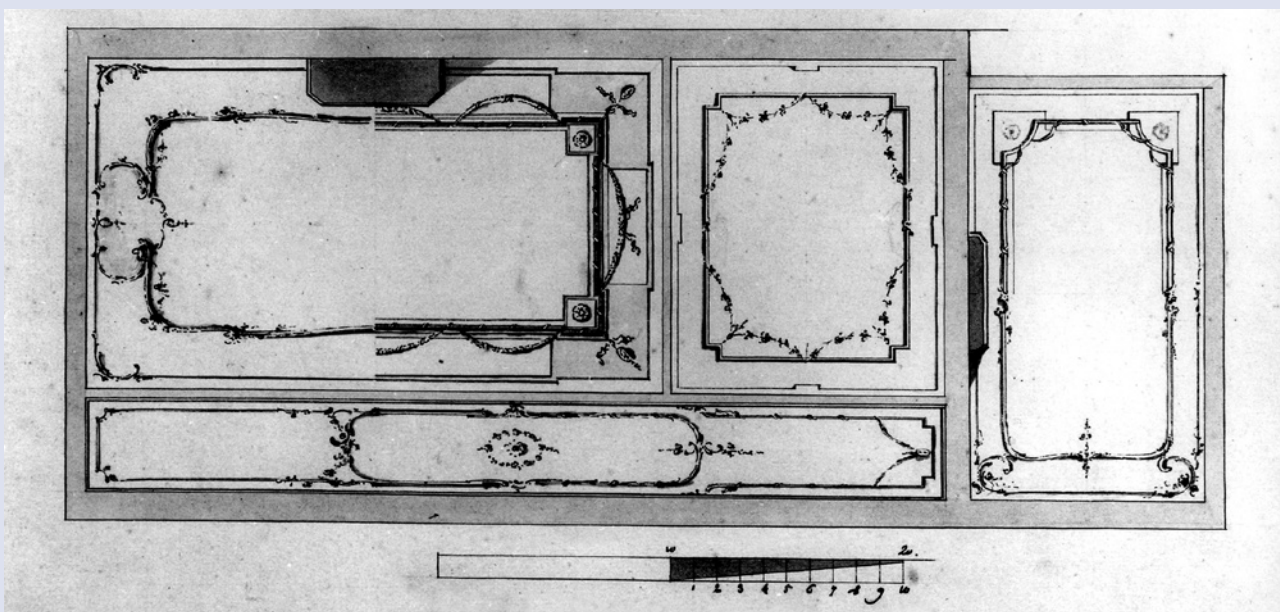


afb. 3

Ontwerptekening voor een stucplafond, door Hans Jacob en Hendrik Husly, 1740, met de aantekening van de opdrachtgever 'deese zijde heb ik gekoosen', pen en penseel, 38,8 x 28,5, collectie K.O.G., Amsterdam

twee stijlen naast elkaar te tonen startte zelfs in Frankrijk, dat stilistisch zozeer de toon zette. In een reeks ontwerpprenten voor galerijen, kamers en kabinetten uitgegeven in Parijs circa 1700 zijn er twee die uitdrukkelijk de stijlbreuk die juist in 1700 aan het Franse hof aanwijsbaar is,⁷² confronteerden met de eerder gangbare stijlopvattingen.⁷³ Deze prenten lijken dan ook bewust deze vrij abrupte stijlontwikkeling wereldkundig te willen maken. Andere voorbeelden van twee stijlen in één ontwerp in Frankrijk zijn mij vooralsnog niet bekend.⁷⁴ In Nederland zien we deze combinatie van modern en traditioneel niet in gepubliceerde prenten maar juist in tekeningen van de betrokken ambachtslieden, bij de ontwikkeling van de late Lodewijk XIV-stijl naar het rococo en van het rococo naar het neoclassicisme (afb. 4).⁷⁵ Bij ons lijkt het, anders dan bij de Franse voorbeelden, dan ook echt te gaan om de individuele opdrachtgever een keus te bieden, in hoeverre die - qua modebewustheid, of door zijn leeftijd? - de voorkeur gaf aan een meer traditioneel of meer modern interieur.⁷⁶

Dat deze ontwerppraktijk in Hollandse interieurs, naast het ontbreken van samenhang, leidde tot veel compromissen, moge duidelijk zijn. Door de vaak over jaren uitgespreide modernisering van het interieur - De Graeff en Van Eys zijn in dat opzicht exemplarisch - bestond tevens een grote mate van tolerantie ten opzichte van het handhaven van oudere elementen. Bewoners schroomden niet deze te laten zitten bij de modernisering van hun interieur en concentreerden zich vooral op de vervanging van alles wat op ooghoogte was, dus het meeste opviel.⁷⁷ In de uitwerking was men in ons land dus weinig principieel, eerder pragmatisch en werd het samengaan van verschillende stijlen binnen één vertrek kennelijk niet als te storend ervaren. Dit heeft zeker niet alleen te maken met financiële beperkingen, ook bij zeer rijke eigenaren kunnen



afb. 4

Ontwerptekening voor de stucplafonds van een verdieping, door Jacob Otten Husly (toegeschreven), 1770-1775, pen en penseel in grijs en rose, 48,4 x 31,8, collectie K.O.G., Amsterdam.

we deze houding constateren.⁷⁸ In hoeverre dit fenomeen ook in de ons omringende landen aanwijsbaar is, valt vooralsnog moeilijk te beoordelen.

Maar past dit niet juist in onze Republiek, waar de burgerij de belangrijkste machtsfactor was en elke burger zijn eigen leven en keuzes, ook op het gebied van zijn woning, wenste te kunnen bepalen. Het duurde dan ook lang voordat bij ons integrale interieurontwerpen ontstonden, en dan nog lange tijd niet door (interieur)architecten, maar vanuit een specifieke ambachtelijke beroepsgroep, zoals de Husly's die als stucwerkers ook het houtwerk in hun ontwerpen gingen

betrekken. Eerst tegen het eind van de achttiende eeuw zien we, bijvoorbeeld bij een architect als Van der Hart, dat in de ornamentale decoratie bewust identieke motieven terugkeren in alle in het interieur toegepaste materialen: het houtwerk en stucwerk, de marmeren schoorsteenmantels en zelfs het wandmeubilair, zodat er werkelijk sprake gaat zijn van een integraal interieurontwerp. Voor de zeventiende en het grootste deel van de achttiende eeuw was hiervan echter nog geen sprake en heeft toch vooral de eigenaar / bewoner het uiterlijk van zijn interieurs bepaald, in samenspraak met de ambachtstlieden en kunstenaars die zijn wensen hebben uitgevoerd.

In het voorgaande heb ik een lans willen breken om in het kader van de wooncultuur speciaal de rol van de bewoners bij

het ontstaan van hun interieurs veel systematischer aan de orde te stellen. Helaas betreffen de twee voorbeelden die ik hier kon presenteren beide de heer des huizes. De rol van de vrouw des huizes zal minstens even belangrijk zijn geweest, al zullen de bronnen daarvoor nog schaarser zijn, zeker over de hier besproken periode. Maar ik verwacht dat met de grotere aandacht, ook meer onvermoede bronnen beschikbaar zullen komen.

Tot slot keer ik terug tot Constantijn Huygens: de enige in genoemde periode die bewust de bedoeling heeft gehad het ontstaan van zijn woonhuis en interieur voor zijn kinderen te beschrijven en toe te lichten. Aan zijn (helaas niet uitgewerkte) aantekeningen daarvoor - getiteld *Domus* - is de ondertitel van mijn voordracht dan ook ontleend. Maar ik wil hier eindigen met het uitvoeriger citaat waarin hij zijn persoonlijke betrokkenheid bij zijn woonhuis - inclusief zoals hij zelf opsomt 'regels voor comfort, het systeem van het hele huis ... kamers, deuren, vensters, haarden, trappen, vloeren ... en ornamenten binnenshuis' - treffend verwoordt:

'Ik koesterde namelijk de wens om ... de afmetingen en vormen van mijn eigen woning zelf te bepalen. Want net zoals nieuwe kleren die iemand voor zichzelf heeft genaaid volgens zijn eigen ontwerp, ongeacht de kwaliteit lekkerder zitten dan alle andere en zelfs betere kleding, zo stond voor mij buiten elke twijfel dat de woning die ik voor mezelf naar mijn eigen idee had gebouwd, meer woongenot zou geven, dan het door anderen gebouwde huis dat ik tot dan toe bezat en als tweedehands kleding aan mijn eigen maten had moeten aanpassen. Dat bleef per slot van rekening toch het huis van een vreemde ...'

Ik heb gezegd.

Noten

- 1 F.R.E. Blom, H.G. Bruin, K.A. Ottenheim, *Domus. Het huis van Constantijn Huygens in Den Haag*. Zutphen 1999, pp. 22, 24. De op het afscheidscollege uitgesproken tekst was een wat verkorte versie van de hier gepubliceerde.
- 2 H. Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours*, 4 dln., Parijs 1887-1890.
- 3 F.H. Schmidt, 'Het architectenloze tijdperk. Ambachtslieden en amateurs in de achttiende eeuw', *Bulletin KNOB* 104 (2005), pp. 138-161 (vooral p.142). Idem, *Paleizen voor prins en burgers*, Zwolle 2006.
- 4 Zie vooral de vierdelige reeks van R. Meischke e.a., *Huizen in Nederland*, Zwolle 1993-2000, vooral dl. 2: *Amsterdam*, hfd. III-V. Aan het Rapenburg was steenhouwer Willem Wymoth een duidelijk voorbeeld van een dergelijke bouwtraditie (Th.H. Lunsingh Scheurleer, C.W. Fock, A.J. van Dissel, *Het Rapenburg, geschiedenis van een Leidse gracht*, 6 dln., Leiden 1986-1992, spec. dl. III, pp. 220-227).
- 5 Zie over deze laatste E. Gerritsen, *Zeventiende-eeuwse Architectuurtekeningen. De tekening in de ontwerp- en bouwpraktijk in de Nederlandse Republiek*, Zwolle 2006.
- 6 P. Vlaardingerbroek, 'De stadhouder, zijn secretaris en de architectuur. Jacob van Campen als ontwerper van het Huygenshuis en de hofarchitectuur onder Frederik Hendrik', in: *Wooncultuur in de Nederlanden 1500-1800*, Zwolle 2001 [*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 51 (2000)], pp. 60-81.
- 7 Blom e.a., *Domus* (zie noot 1), pp. 21, 24.
- 8 P. Thornton, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland*, New Haven / Londen 1978, pp. 7-10.
- 9 R.J. Baarsen, 'Kunst voor het interieur, het interieur als kunst', in: R.J. Baarsen e.a. (red.), *Nederlandse kunst 1700-1800*, Zwolle / Amsterdam 2006, pp. 7-18.
- 10 R.J. Baarsen e.a. (red.), *Rococo in Nederland*, Zwolle / Amsterdam 2001, p. 85 e.v.
- 11 C.W. Fock, 'Interieuropvattingen van Amalia van Solms. Een Frans getint hof in de Republiek (ca. 1625-1675)', in: *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis* 34 (2005), pp. 25-45.
- 12 Nog tijdens het ter perse gaan van mijn artikel, werd bovendien een uitzonderlijk kabinetje ontdekt en voor het Rijksmuseum aangekocht, gemaakt in haar opdracht en volstrekt afwijkend van het meubilair dat in die tijd binnen de Noordelijke Nederlanden werd vervaardigd. Een gedicht dat dit kunstmeubel beschrijft - op zich al een uiterst zeldzaam fenomeen - onderstreept eveneens het unieke karakter van haar persoonlijke bemoeienis en smaak wat betreft de inrichting van haar paleizen. R.J. Baarsen, 'Kabinet, Wilhelm de Rots', in: *Bulletin van de Vereniging Rembrandt* 16/2 (2006), pp. 20-23. Idem, *Wonen in de Gouden Eeuw. 17de-eeuwse Nederlandse meubelen*, Amsterdam 2007, pp. 114-123.
- 13 K. Zandvliet, *De 250 rijksten van de Gouden Eeuw*, Amsterdam 2006, pp. 93-97. Hierin wordt verwezen naar de dagboeken, zoals ook in eerdere publicaties enkele malen gebeurde, maar het is evident dat weinigen zich de moeite hebben getroost deze - niet al te makkelijk leesbare en in aantal omvangrijke - dagboeken systematisch door te werken.
- 14 Gemeentearchief Amsterdam, nr. 76: Familiearchief De Graeff, nrs. 186-226. Ze zijn bewaard vanaf 1665 tot aan zijn dood, al ontbreekt een viertal jaren, waaronder 1667; 1669 heeft het nummer 189A (niet vermeld in de inventaris van het De Graeff archief).
- 15 Claes Jansz Kaaskamer was tussen 1651 en 1654 in Leiden werkzaam, waar hij veel stadsopdrachten ontving en ook gesneden onderdelen voor interieurs leverde. C.W. Fock, 'Leidse beeldsnijders en hun beeldsnijwerk in het interieur', in: Th.H. Lunsingh Scheurleer, C.W. Fock, A.J. van Dissel, *Het Rapenburg, geschiedenis van een Leidse gracht*, dl. IV, pp. 12-13.
- 16 Voor Roeters zie *Vier eeuwen Herengracht*, Amsterdam 1976, pp. 410-411; voor Cornelis Backer, *Ibidem*, pp. 597-599. Het ligt voor de hand dat het plafond dat ter plekke is teruggevonden aan genoemde Kipshaven mag worden toegeschreven. Isaac van Kipshaven, gehuwd in 1659 oud 24 jaar met Lysbeth Jansen, is bekend als stillevenschilder in Amsterdam circa 1670; tussen 1664 en 1669 werden vier kinderen gedoopt, zijn weduwe hertrouwde in 1676. Van Smit is vooralsnog niets bekend.
- 17 Diens werk zag hij ten huize van 'Kenp en Machard' (namen

moeilijk leesbaar), eveneens in augustus 1666.

- 18 Voor het in die jaren afzien van geschilderde decoraties pleiten ook de activiteiten op dat gebied in de jaren tachtig (zie onder).
- 19 In maart 1668 werd namelijk bij steenkoper Willem de Goyer (het marmer voor) twee platte pilasters - maar zonder de kapitelen en basementen - besteld, die moesten passen qua marmer bij de twee vrijstaande zuilen van de schoorsteenmantel, die waarschijnlijk dus in 1667 (waarvan geen dagboek bewaard is) al geplaatst waren.
- 20 Ook David van der Plaes schilderde portretten van het echtpaar (1675). Door de ebbenhoutwerker Jean Tavernier werden diverse schilderijlijsten geleverd, evenals door de beeldsnijder Dirck van Voorst van familiewapens voorziene, gesneden lijsten (1675-'76).
- 21 De tapijtkamer was afkomstig uit het huis van de Hr. van Nieuwael te Haarlem. Enkele dagen na de veiling hiervan bestelde De Graeff wel op 24 april 1679 in Delft bij tapijtwever Cornelis Coppens achttien kussenbladen 'met een groenwijff' voor de Purmer, voor *f* 10 het stuk, al moest eerst wel een proefstuk worden gemaakt; na inspectie van het patroon in juli werd de prijs definitief bepaald op *f* 9. In 1690 werden bij Abraham de Schepper te Schoonhoven nog zes kussenbladen besteld met De Graeffs wapen en *tenants*, waarvoor Romeyn de Hooghe een tekening maakte, die De Graeff echter aanvulde met de kwartieren van Purmerland en Ilpendam. Een kussenblad uit 1618 met het wapen van Jacob Bicker moest daarbij dienen als voorbeeld voor zijn vrouws wapen. Ook hier werd eerst een proefkussenblad geweven; de prijs werd daarbij bepaald op *f* 11.10.-.
- 22 De prijs was *f* 3.10.- de el, maar via de makelaar kwam de prijs uiteindelijk uit op *f* 3.15.-. In de inventaris van De Graeff uit 1709 wordt een grote tapijtkamer genoemd, met tapijten verbeeldende de daden van Alexander de Grote. In hoeverre het daar om deze 'Brabantse' (waarschijnlijk dus Brusselse) tapijten gaat is niet duidelijk.
- 23 Diens familie, oorspronkelijk afkomstig uit Frankrijk, telde meer schilders die zowel figuratief als decoratief werk hebben geleverd. Saur, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, München - Leipzig dl. 43 (2004), pp. 63-64.
- 24 Mocht in de tussentijd een van beide partijen iets overkomen, dan

beloofde De Graeff dat in dat geval Fouchiers weduwe geen negatieve gevolgen daarvan zou ondervinden; De Graeff zou zelfs zijn broer en nog een tweede persoon hiervan op de hoogte stellen.

- 25 Daarvoor werden slechts 29 boekjes bladgoud aangewend. Of deze Jacob Smit dezelfde schilder is die in 1666 in De Graeffs dagboek wordt vermeld als vogeltjesschilder moet worden betwijfeld. Kennelijk sprak het gebruik van verguldsel De Graeff nu duidelijk aan, want begin 1684 is sprake van een schilder Lucas de Jonge, die de schoorsteen in zijn grote zaal moest verlakken en hier en daar vergulden.
- 26 Dit gebeurde 'te goeder trouw also nog geen prys met hem hebbe gesproken'.
- 27 Deze deurschilderingen waaraan op 15 januari 1686 werd begonnen, zullen op 21 februari voltooid zijn geweest aangezien toen Jacob Smit reeds het schilderen en vergulden van de bijbehorende deurkozijnen klaar had, waarvoor deze 5 boekjes bladgoud nodig had.
- 28 Pieter Heroman was bij zijn huwelijk in 1668 kistemaker, oud 38 jaar; hij overleed in 1709.
- 29 Timotheus de Graef is aanwijsbaar in Amsterdam 1682-1718 als schilder van landschappen en stadsgezichten.
- 30 Zie voor het fenomeen beschilderde deuren in die jaren ook C.W. Fock, *Het Nederlandse interieur in beeld 1600-1900*, Zwolle 2001, p. 98.
- 31 Tydeman maakte vaker grote decoratieve interieurschilderingen. Helaas dateren zijn aantekeningenboek (1694-1707; Rijksprentenkabinet Amsterdam) en album (1703-1705; Prentenkabinet, Universiteit Leiden) van na deze datum. J. van Tatenhove, 'Notities over tekeningen van Philip Tideman (1)', in: *Delineavit et Sculpsit* 1 (1989), p. 7. De opmerkingen over de prijsonderhandeling zijn typerend: '... meende best dat ik het eerst op syn discretie soude laten aankomen en dat maer de schilder syn best moest doen om wat goets van te maken en dat wy malkander dan wel in redelykheid soudon verstaan' (1686).
- 32 Al in augustus 1691 werd Caspar Luyken, aan De Graeff gerecommandeerd door Reynier Arondeus, opgedragen in presentie van De Hooghe in Haarlem waar deze sinds 1687

- woonde, de ontwerptekeningen in het net te tekenen om die door een ander [naam slecht leesbaar – ‘Vissertie’?] daarna in het grauwe te doen schilderen. Zie voor de toepassing van grisaille schildering in het voorhuis Fock, *op.cit.* 2001 (zie noot 30), p. 99.
- 33 Zie dagboek 1703. Thomas Munster (Muyster), 25 jaar oud, metselaar, trouwde in 1664 Sabina Reymans; hij werd pas in 1688 poorter, vermeld wordt dan zijn vader Lucas (†), eveneens metselaar. Bij het overlijden van zijn vrouw in 1706 woonde hij op de Reguliersgracht, dicht bij De Graeff. Christoffel werd in 1674 geboren.
- 34 Gemeentearchief Leiden, toegangsnr. 16: Fam.arch. Van Eys. Belangrijk zijn vooral de Grootboeken en Journalen (1725-1737; inv. nr. 11), de Brieven van correspondenten, gerangschikt op plaats en daarbinnen op persoon (inv.nr. 1), de Brievenboeken (uitgaand, 1735-1739) (inv.nr. 14), de Particuliere Quitantiën (1710-1736; inv.nr. 9) en een aparte map Quitantiën en Correspondentie betreffende huisraad e.d. (inv.nr. 9A). Zie ook J.W. Veluwenkamp, ‘De Leidse lakenondernemer Daniël van Eys, 1688-1739’, *Leids Jaarboekje* 84 (1992), pp. 108-124.
- 35 Le Normand was afkomstig uit Orléans. P.M. Fischer, *Ignatius en Jan van Logteren. Beeldhouwers en stuckunstenaars in het Amsterdam van de 18de eeuw*, (bezorgd door E. Munnig Schmidt), Alphen aan den Rijn 2005, pp. 178-179. Van hem is een zeldzaam ontwerp voor een hoekbuffet met spiegels bewaard, zie Fock, *op.cit.* 2001 (zie noot 30), p. 144 afb. 203.
- 36 Geschilderd door Hendrick van Cuychem waarschijnlijk onder Le Normands supervisie. Deze schilder wonend op de Warmoesgracht in Amsterdam kreeg in oktober 1727 daarvoor f 80. Hij maakte in 1732 in Amsterdam zijn testament op; waarschijnlijk dezelfde als de historieschilder Van Kuichem. Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon* 33, p. 232.
- 37 Er is sprake van een grote spiegel temidden van twee kleinere volgens een door Vazeilhe ingesloten tekening, of twee even grote spiegels, tevens is onduidelijk of de bovenste afgerond of vierkant moet zijn.
- 38 Hiervoor werden tevens eind 1726-’27 twee nieuwe schoorsteenmantels geleverd, respectievelijk door een steenhouwer Andries Houcoert en door de in Leiden werkzame steenhouwer Thomas Learbre.
- 39 Hij was de zoon van de tapijtwerker Philippe Androuin die in 1689 vanuit La Rochelle in Amsterdam poorter werd.
- 40 In een brief van Androuin wordt de prijs van 30 sols per vel beargumenteerd: in 2 kleuren is het 28 sols per vel, en elke kleur meer kost 1 sol, dus het goudleer voor Van Eys zal in vier kleuren zijn geweest. In 1729 wist Androuin voor een reparatie nog enkele extra vellen te kopen die goed bij het behang van Van Eys pasten.
- 41 De drie schoorsteenmantels zullen dus eveneens voor deze drie vertrekken bedoeld zijn geweest.
- 42 In een brief zonder datum, maar daterend uit april/mei 1727 somt Androuin enkele mogelijkheden op met hun prijzen, ‘les couleurs les plus nouvelles et les patrons les plus nouveaux’. Voor het aanbrengen kwam Androuin met zijn *garçon* zoals gebruikelijk over naar Leiden.
- 43 Twee brede stukken van liefst 13 en 12½ el, drie smalle even hoge pilaarstukken, een lang stuk lambriseersel onder de vensters en drie stukken boven de vensters.
- 44 Vooral de herkomst van het glas, uit Engeland, of - goedkoper - uit Duitsland (Neurenberg) of zelfs Parijs, maakte daarbij het verschil uit.
- 45 Vazeilhe vroeg ook uitdrukkelijk bij zijn overkomst naar Leiden om de aanwezigheid van de timmerman en stuurde in augustus de lijst van de spiegel retour naar Leiden met het verzoek die te laten schilderen (zonder de sponning te vergeten!). Zijn spiegels waren bedoeld voor de eetzaal en kelderkamer. Oorspronkelijk was sprake van spiegels uit één stuk, die dus buiten proportie groot zouden zijn en 3 à 4 maanden zouden nemen en zeker f 200 per stuk zouden kosten. Ook bij Duruel was het eerst onduidelijk of de spiegels uit één of meerdere stukken moesten zijn.
- 46 Hermanus van Groen leverde het snijwerk voor de schoorstenen maar ook voor de deuren, o.a. voor de eetzaal, voor totaal f 174.2.-. Ook verder zouden door Van Eys om praktische redenen nu meer Leidse ambachtslieden worden ingeschakeld, zoals steenhouwer Thomas Learbre (schoorsteenmantels), de in Leiden gevestigde stucwerker Dominicus Sala, de schilder Jan van Doornik en de

kladschilder Gerrit van Winden.

- 47 Leden van de familie Kool waren spiegelverkopers in de Kalverstraat (Jacob † 1706, en de zoons Dirk en Jacob), waarvan in 1735 Dirk Kool als enige in leven was.
- 48 In 1734-1735 voelde dezelfde Dalens zich overigens niet te goed om in het gebouw van de Leidse universiteit voor het 'schilderen van een lugt en morremerbant in de senaatskamer' slechts f 34.19.- te ontvangen, ongetwijfeld een dergelijke eenvoudige wolkenlucht, hoogstens met enkele vogels erin.
- 49 Hierbij hoorde ook nog een deurstuk in de binnenkamer.
- 50 Betaald in 2 termijnen in oktober en november 1734. De geplamuurde doeken werden apart betaald aan Jan de Vries, waarbij ook de maten worden vermeld (2x ca 6x2.5 m; 4x ca 12.5x1.70m; 2x ca 6x1.10m; 2x ca 4x1.10m).
- 51 Later in het jaar ontstond echter ruzie tussen Elligers en Van Eys, in hoeverre de schilder daarbij tevens twee plafonds had schoongemaakt zonder daarvoor een betaling te willen hebben. Zuurlander moest hierbij als trait-d'union dienen, kennelijk met succes want ook eind 1736 leverde Elligers nog een drietal schilderijen aan Van Eys.
- 52 Elliger wilde als tegenprestatie wel het portret van Van Eys' vader voor het weeshuis schilderen, waarvan deze regent was geweest. Toen dit toch werd afgewezen, schreef Elliger (in een ongedateerde brief) dat hij nu een kamer had gehuurd, en hoopte het werk eens aan Van Eys te mogen laten zien omdat het 'de eerste camer sal syn van die natuur die hier in de stad gemaakt sal syn bestaande alle in historien van levens groote beelden'. Mogelijk was de reeds genoemde Zellweger hier de contactpersoon geweest, want Elliger noemt hem enkele keren in zijn brieven.
- 53 Van Eys bezat eerder al een goudleerbehangsel geleverd door Androuin (zie eerder); bovendien betaalde Van Eys nog op 16-2-1732 aan een zekere Adrianus van der Spoor voor het afnemen van 4 kamers en het benaaien en behangen van 2 goudleerkamers in het voorafgaande jaar f 42. Mogelijk werd het aanwezige goudleer toen over twee andere kamers verdeeld.
- 54 Het verschil tussen de Engelse en Rijnlandse voet, die vertaald moesten worden naar de maten van de kalfsvellen, leverde

gecompliceerde berekeningen op, die door een concrete maatlat voorkomen konden worden.

- 55 Ook een stuk houten lijst als voorbeeld en een goudleerrand om op de lijst aan te brengen, werden meegestuurd; totale kosten van het behang (zonder de verzendkosten) £ 36.12 (circa f 400). Toen in november 1732 de goudleervellen bleken los te laten, stuurde Hutton via Poilblanc nog enige raadgevingen met een recept hoe dit te verhelpen.
- 56 Joseph Uljé was echter in 1729 overleden. De broers maakten deel uit van een elite groep Amsterdamse kunstenaars en ambachtslieden, waaronder ook Pieter Le Normand, die de eerste keus vormden voor de vermogende Amsterdamse en Haarlemse opdrachtgevers. Fischer, *op.cit.* (zie noot 35), pp. 232-233.
- 57 Weliswaar stond het aangegeven op de mal, maar dat was 'al te ijl en niet genoeg gevult'.
- 58 Volgens zijn rekening leverde Van Seventer het eikenhouten model voor de schuine baluster in februari 1732, voor de rechte baluster boven aan de trap eerst in januari 1733. Van Seventer was als beeldhouwer meermalen deken van het Amsterdamse Sint Lucasgilde. Fischer, *op.cit.* (zie noot 35), p. 98.
- 59 Wel was er bij het lossen in Leiden grote omzichtigheid geboden, de pakkas werd dan ook niet naar Van Eys verstuurd, maar op naam van zijn boekhouder Zellweger.
- 60 Namelijk f 10.9.-. Zie de brief van Zuurlander van 24-3-1733 en de betreffende rekeningen, waarop Victor Wipperman (wiens naam alleen uit zijn eigenhandige rekening bekend is) zich overigens mr. slotenmaker noemt; bij zijn huwelijk in 1715 noemt hij zich echter mr. smid, afkomstig uit Lippstadt in Westfalen, evenals bij zijn poorterschap.
- 61 Het is opvallend dat toen zijn eigen grote verbouwing afgerond was, hij kort daarop voor zijn broer Jean Nicolaas van Eys in Amsterdam, die in 1734-1736 een huis in Leiden wilde bouwen om het te verhuren, die bouw en inrichting begeleidde, waarbij deels dezelfde Leidse vaklieden - Groen, Learbre, Sala - werden ingeschakeld, die in zijn eigen huis hadden gewerkt. Wel gebruikte Jean Nicolaas de eerder genoemde Jean Coulon hierbij als een technisch opzichter, al was hij daar bepaald niet al te gelukkig mee

- (zie bv. de brief van J.N. van Eys aan zijn broer d.d. 23-6-1735).
- 62 Aan deze nieuwe geschiedsbepaling is sinds 2006 ook een elektronisch tijdschrift gewijd, *Journal of Microhistory* (www.microhistory.org/journal2006.php).
- 63 Zie Fock, *op.cit.* 2001 (zie noot 30), p. 18 en noot 5, p. 89.
- 64 Ook bij De Graeff en Van Eys was dit het geval.
- 65 Zoals bij de buitenplaats Vredenburg (juli 1644-juni 1647) en Herengracht 182 (december 1648-mei 1655), beide in bezit van koopman Frederick Alewijn. Fock, *op.cit.* 2001 (zie noot 30), pp. 16, 73, 112. Ook zijn ontwerp voor een schoorsteen voor het huis 'De Onbeschaemde' in Dordrecht in 1652, met een begeleidende brief, biedt een zeldzame kijk in het dagelijkse proces van het ontstaan van een interieur. Idem, pp. 94, 112-113. Gerritsen, *op.cit.* (zie noot 5), p. 108-109. Post gaf ook de eerste Hollandse reeksen interieurontwerpen uit, zoals zijn *Schoorsteen-werken* uit 1664, met afbeeldingen van schoorstenen uit de Haagse paleizen. Wel werden vanaf eind jaren dertig al roofdrukken van diverse Franse schoorsteenontwerpen in Amsterdam gepubliceerd.
- 66 C.W. Fock, 'Het interieur in de Republiek 1670-1750: (g)een plaats voor schilderkunst?', in: E. Mai, S. Paarlberg, G.J.M. Weber, Cat. tent. *De kroon op het werk. Hollandse schilderkunst 1670-1750*, Keulen - Dordrecht - Kassel 2006-2007, pp. 66-78. Het beste voorbeeld daarvan is wel zijn reeks *Cheminées à la Hollandaise*.
- 67 In grote steden ontstonden wel bepaalde samenwerkingsverbanden vanuit de verschillende ambachtelijke specialisaties, zoals in Amsterdam (Fischer, *op.cit.* (zie noot 35), pp. 178-179) en Den Haag (H.F. Ambachtsheer, Ch. Dumas (red.), *Prinsessegracht 29. Een monumentaal interieur*, Den Haag 1988, p. 11). Maar het is bijvoorbeeld bepaald niet vanzelfsprekend dat in de grote zaal van Rapenburg 48 in Leiden de beeldhouwer Jean-Baptiste Xavery, die in 1739-'40 de monumentale marmeren schouw (nu in het Rijksmuseum) en het marmeren deurstuk schiep, ook de gehele zaal, inclusief het lijstwerk van het plafond, waarvoor Jacob de Wit in 1743 een plafondstuk met vier hoekstukken schilderde, ontworpen heeft, zoals gesteld in R.J. Baarsen, R.J. ter Rijdt, F. Scholten (red.), *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1700-1800*, Zwolle - Amsterdam 2006, pp. 110-111. Alleen al het aanzienlijke tijdsverloop maakt dit onwaarschijnlijk.
- 68 Zelfs tijdens het uitvoeringsproces werden vaak details in houtskool op de ruwe, onafgewerkte muren geschetst, die bij restauraties weer in zicht komen.
- 69 In de zeventiende eeuw gebeurde dit meestal door de alternatieven op aparte vellen over elkaar heen te plakken, die konden worden weggeklapt.
- 70 Fock, *op.cit.* 2001 (zie noot 30), p. 243 afb. 201.
- 71 Fischer, *op.cit.* (zie noot 35), p. 459-460 en afb. 484-485. Het is een bekend gegeven dat vaak het uiteindelijk niet gebruikte ontwerp bewaard bleef, de tekening die werd uitgevoerd werd vaak tijdens dat proces op de werkvloer 'opgebruikt' en daarna weggegooid.
- 72 F. Kimball, *The Creation of the Rococo*, New York z.d. (1ste druk 1943), hfd. *Genesis*.
- 73 J.B. le Roux, *Nouveaux Lambris de Galeries, Chambres et Cabinets*, Parijs z.d., New York, Metropolitan Museum, Harris Brisbane Dick Fund, 1930 (30:64 (1)). Een daarvan in: P. Thornton, *Authentic Decor*, Londen 1984, p. 70. afb. 79. Nog duidelijker is echter in hetzelfde album de prent op p. 96 (met dank aan Drs. D. Kisluk-Grosheide).
- 74 Ook uit andere landen ken ik geen voorbeelden hiervan, en zullen deze voor zover toch bestaand een uitzondering zijn gebleven.
- 75 Voorbeelden: Fock, *op.cit.* 2001 (zie noot 30), p. 12-13 afb. 3-4, p. 305 afb. 253-254.
- 76 Het is een misvatting dat interieurstijlen scherp van elkaar gescheiden in tijd elkaar opvolgden; dat lag zowel aan de opdrachtgevers, maar ook aan de verschillen tussen de ambachtelijke beroepsgroepen, afhankelijk van hun werkwijze, technieken en de gebruikte materialen. Dit was daarom zelfs het geval in Frankrijk waar de nieuwe opvattingen ontstonden, zoals S. Eriksen in zijn standaardwerk *Early Neo-Classicism in France*, Londen 1974, hfd. II, overtuigend heeft aangetoond.
- 77 Plafonds en lage lambriseringen, maar bijvoorbeeld ook de marmeren schoorsteenmantels, bleef men tolereren, terwijl de wandvlakken en schoorsteenboezem aan de modernste eisen werden aangepast.
- 78 Een duidelijk voorbeeld van het laatste bieden de achttiende-

eeuwse verbouwingen van Rapenburg 65 ten tijde van de families
De la Court, Twent en volgende bewoners. *Het Rapenburg* (*op.cit.*
zie noot 4), dl. VI p. 435 e.v.

In deze reeks verschijnen teksten van oraties en afscheidscolleges.

Meer informatie over Leidse hoogleraren:
Leidsewetenschappers.Leidenuniv.nl

PROF.DR. C.W. FOCK



- 1982-2007 gewoon hoogleraar Geschiedenis van de Kunstnijverheid
- 1969 Mr. J.W. Frederiksprijs
- 1975 Karel van Mander prijs voor dissertatie over Florentijnse maniëristische edelsmeedkunst (cum laude)
- 1990 Zilveren Erepenninng van de stad Leiden
- 2003 Benoeming tot lid van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen
- 1981-heden Lid redactie Oud Holland
- 1995-heden Coördinator van de sectie Historische Binnenruimten van de Onderzoeksschool Kunstgeschiedenis

Tevens Lid van vele universitaire besturen en commissies in Leiden en landelijk; lid van vele besturen, commissies en redacties op het gebied van Cultureel Erfgoed, Musea, Monumentenzorg, de kunsthandel en internationale kunsttentoonstellingen in Italië, Amerika en Duitsland

Het boeiende aan de aan kunstnijverheid is dat het zo'n directe relatie heeft met het dagelijkse leven van de mens, omdat het gaat om de materiële leefomgeving waarin opeenvolgende generaties functioneren: de kleding die we dragen, de inrichting van onze huizen, alle gebruiksvoorwerpen die ons ten dienste staan, tot de huishoudelijke apparaten en moderne (industriële) vormgeving toe. De wooncultuur - inrichting en gebruik van het woonhuis - is continu aan veranderingen onderhevig, waarin zich de sociale status en aspiraties van de bewoners weerspiegelen. Juist in de kunstnijverheid spelen maatschappelijke ontwikkelingen, geplaatst in een historisch perspectief, dus een grote rol, naast functionele aspecten en - vanzelfsprekend - artistieke opvattingen en esthetische kwaliteiten, waardoor de kunstnijverheid functioneert binnen de kunstgeschiedenis, maar dus evenzeer banden heeft met de cultuurgeschiedenis en de sociaal-economische geschiedenis.



Universiteit Leiden