

Het dorp van Victors

*Een onderzoek naar het karakteristieke
in de genreschilderijen van Jan Victors
(1619 – na 1676)*



Begeleider

Student

Studentnummer

Opleiding

Faculteit

Universiteit

Prof. dr. V. Manuth

Dominique Loontjens

S4513703

MA Kunst- en

Cultuurwetenschappen

Faculteit der Letteren

Radboud Universiteit

**Radboud
Universiteit
Nijmegen**



Het dorp van Victors

*Een onderzoek naar het karakteristieke in de
genreschilderijen van Jan Victors (1619 - na 1676)*



Begeleider: Prof. dr. V. Manuth

Student: Dominique Loontjens

Studentnummer: S4513703

Studiejaar: 2017-2018

Opleiding: MA Kunst- en Cultuurwetenschappen

Faculteit: Faculteit der Letteren

Universiteit: Radboud Universiteit, Nijmegen

Inhoud

Inleiding: <i>Het dorp van Victors</i>	3
Stand van wetenschap	7
Hoofdstuk 1: <i>Jan Victors: Een leerling van Rembrandt van Rijn</i>	
1.1 <i>Het leven van Jan Victors</i>	10
1.2 <i>Leertijd bij Rembrandt van Rijn</i>	13
1.3 <i>Het oeuvre van Jan Victors</i>	16
Hoofdstuk 2: <i>De genrestukken: Een uitgebreid oeuvre</i>	
2.1 <i>Dorpsscènes</i>	22
2.2 <i>Kwakzalvers</i>	26
2.3 <i>Markttaferelen</i>	29
2.4 <i>Taferelen met koeien</i>	31
2.5 <i>De boerenkeuken</i>	34
2.6 <i>De slacht</i>	36
2.7 <i>Bruiloften en festiviteiten</i>	40
Hoofdstuk 3: <i>Een eigen signatuur: De interpretatie van Victors' genrestukken</i>	
3.1 <i>Het terugkerend compositiemodel</i>	44
3.2 <i>De interpretatie van het landschap</i>	47
3.3 <i>Het motief van de kerk op de schilderijen van Jan Victors</i>	51
Conclusie: <i>Het karakteristieke in de genrekunst van Jan Victors</i>	56
Literatuur	59
Lijst van schilderijen	63
Afbeeldingen	72

Inleiding: *Het dorp van Jan Victors*

De Amsterdamse kunstenaar Jan Victors (1619-na 1676) staat voornamelijk bekend om zijn vermeende leertijd in het atelier van Rembrandt van Rijn, tijdens de tweede helft van de jaren '30 van de Gouden Eeuw. Victors was een orthodox-calvinistisch kunstenaar, die historiestukken vervaardigde waarbij hij geen nieuwtestamentische, maar uitsluitend oudtestamentische voorstellingen gebruikte.¹ Daarnaast schilderde hij formele portretten van een aantal belangrijke leden uit de Nederlandse samenleving.² Door het ontbreken van bronnen uit de 17^{de} en 18^{de} eeuw wordt echter vaak vergeten dat de schilder tevens talrijke genrestukken vervaardigde. De onbekendheid rondom zijn genrekunst is verrassend, gezien het aantal van dit type schilderijen in het oeuvre van de kunstenaar. Uit het onderzoek voor deze scriptie blijkt dat Jan Victors maar liefst zesennegentig genreschilderijen heeft vervaardigd. In 1985 konden nog ruim zestig werken worden toegeschreven aan de kunstenaar.³ De onbekendheid rondom zijn genrestukken is de belangrijkste beweegreden geweest voor dit onderzoek.

In 1640 signeerde Jan Victors zijn eerste schilderijen als onafhankelijk kunstenaar. Halverwege de jaren '40 gaf hij de voorkeur aan een uitbreiding van zijn onderwerpen in plaats van een specialisatie in een bepaalde categorie.⁴ Dit is een opvallende keuze, aangezien de meeste Hollandse kunstenaars uit deze tijd specialisten waren, sommige op zeer beperkt gebied. Victors was, net als zijn veronderstelde leermeester Rembrandt, een kunstenaar die zowel de breedte als diepgang opzocht in zijn kunst. Hij signeerde en dateerde zijn eerste genreschilderij *Figuren in een paardenkar* (afb.82) in 1646, de daaropvolgende decennia zou hij nog vele genreschilderijen vervaardigen. De amusante schilderijen tonen diverse types en verschillende landelijke activiteiten. Het merendeel van deze scènes speelt zich buiten af, in levendige dorpsstraten, langs meren en kanalen.

¹ Manuth, 1993/94, 240.

² Liedke, 2007, 910.

³ Miller, 1985, 205.

⁴ Tent. Cat. Los Angeles 2009-2010, 125.

Het genrestuk genoot naast het historiestuk, het portret, het landschap en het stilleven, een grote populariteit tijdens de 17^{de} eeuw en later ook in de 18^{de} eeuw. De naamgeving *genre* stamt uit de kunstilliteratuur van de late 19^{de} eeuw. Tijdgenoten van Jan Victors kenden dit begrip niet, maar omschreven de schilderijen in termen, bijvoorbeeld als 'figuren in een paardenkar'.⁵ De genrevoorstellingen kunnen voor hedendaagse toeschouwers de schijn opwekken uit het dagelijks leven te zijn gegrepen. In werkelijkheid werden de schilderijen nooit spontaan vastgelegd, maar in ateliers gecomponeerd.⁶ Ze zijn vaak klein van formaat en zeer gedetailleerd. Bovendien werden de realistische voorstellingen vaak voorzien van verborgen morele kwesties, die enthousiast werden onthaald door toeschouwers.⁷ Meestal waren dit waarschuwendende boodschappen over vergankelijkheid en zonde, en aanmaningen tot deugd en discipline. Het was onder meer Jan Steen (1625-1679) die gedurende de 17^{de} eeuw grote naam maakte met zijn genrevoorstellingen. Dat het werk van Steen zeer geliefd was bij tijdsgenoten, blijkt uit zijn enorme productie van schilderijen met humoristische dagelijkse taferelen. Tot op heden is zijn kunst zeer populair. Dit komt doordat zijn werk van een hoge kwaliteit is, maar bovenal, omdat het werk zeer karakteristiek en herkenbaar is.⁸

De genreschilderijen van Jan Victors zijn tevens herkenbaar. Het aantal onderwerpen is zeer gevarieerd, maar toch zijn er meerdere terugkerende thema's te onderscheiden. Hij vervaardigde diverse voorstellingen met kwakzalvers, koeien, boereninterieurs, festiviteiten en marktaferelen. Daarnaast hergebruikte hij enkele interieurs en motieven voor verschillende schilderijen. Ook sommige personages lijken opnieuw te verschijnen. Het motief van een dorpskerk keert het vaakst terug in zijn voorstellingen. Soms toont Victors alleen een kerktoeren aan de horizon van zijn schilderijen. In andere gevallen heeft hij een kerk meer op de voorgrond geplaatst. De kerken lijken sterk op elkaar, wat doet vermoeden dat Victors hetzelfde dorp heeft willen weergegeven. Men kan zich afvragen of dit daadwerkelijk de intentie van de kunstenaar was. Mocht dit

⁵ Tent. Cat. Londen/Edinburgh/Den Haag 2015-2017, 36.

⁶ Tent. Cat. Amsterdam 1976, 14.

⁷ Jongh, de, 1968-1969, 23.

⁸ Tent. Cat. Londen/Edinburgh/Den Haag 2015-2017, 36.

zo zijn, dan maakt juist deze dorpskerk de genrestukken van Jan Victors karakteristiek of is het andersom en zijn de terugkerende thema's daarentegen juist typerend voor zijn genreschilderijen? Naar aanleiding van het hierboven gestelde thema is een onderzoeksvraag geformuleerd:

Wat is karakteristiek voor de genrestukken van Jan Victors (1619 – na 1676)?

Deze vraag staat centraal in dit onderzoek naar de genrestukken van Jan Victors. Om deze vraag te kunnen beantwoorden, was het allereerst van belang een overzicht te scheppen van zijn genrestukken. Dit thematische en tevens chronologische overzicht is in de bijlage toegevoegd. De scriptie begint met een *Stand van wetenschap* en een inleidend hoofdstuk over de kunstenaar. In dit eerste hoofdstuk *Jan Victors: Een leerling van Rembrandt van Rijn* wordt zijn leven, leertijd en oeuvre uitgebreid beschreven. Het tweede hoofdstuk *De genreschilderijen: Een gevarieerd oeuvre* beschrijft uitvoerig de verschillende thema's die de kunstenaar toepaste in zijn genreschilderijen. Vanwege de grote hoeveelheid schilderijen wordt slechts een selectie in detail beschreven. Daarnaast wordt zijn werk vergeleken met dat van zijn tijdsgenoten uit Amsterdam, Haarlem en Rotterdam. Het derde hoofdstuk *Een eigen signatuur: De interpretatie van Victors' genrestukken* behandelt de terugkomende motieven in zijn genreschilderijen. De afsluitende conclusie tracht antwoord te geven op de hierboven genoemde probleemstelling.

Het oeuvre van genreschilderijen van Jan Victors is niet meer compleet. Slechts een klein percentage van Victors' omvangrijke oeuvre is bekend bij kunsthistorici. Het grootste gedeelte van zijn werken is uit het zicht van het publiek verdwenen. Het Rijksmuseum te Amsterdam is in bezit van twee genrestukken van de kunstenaar, namelijk *De Varkensslachter* (afb.77) uit 1648 en *Groentewinkel 'De Buyskool'* (afb.36) uit 1654. Beide werken zijn gesigneerd en gedateerd door Victors.⁹¹⁰ Daarnaast bevinden zich genreschilderijen van Victors onder andere in musea te Boedapest, Wenen, Londen, Zürich, Leipzig,

⁹ <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6453>

¹⁰ <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.6451>

Milwaukee, Liverpool, Parijs en Sint-Petersburg. De overige genrestukken zijn in het bezit van veilinghuizen, galleries, privécollecties of zijn verdwenen.

Stand van wetenschap

Tot op heden is Jan Victors een van de minst onderzochte leerlingen van Rembrandt van Rijn gebleken. Een verklaring hiervoor is het gebrek aan bronnen over de kunstenaar uit de 17^{de} en 18^{de} eeuw, waardoor zijn leertijd bij Rembrandt nooit officieel is bevestigd. De kunstenaar wordt alleen genoemd in een Haarlemse inventaris en een paar verkoopcatalogi uit de 18^{de} eeuw, waarbij hij vaak wordt verward met zijn halfbroer, de schilder Jacomo Victors. Het ontbreken van betrouwbare documentatie heeft geresulteerd in veel vragen bij kunsthistorici. In de 19^{de} eeuw verschenen een aantal onduidelijke biografieën over de kunstenaar. Tijdens de tweede helft van de 20^{ste} eeuw werden nieuwe onderzoeken verricht naar de kunstenaar. Het resultaat is een bescheiden hoeveelheid kunsthistorische literatuur over de kunstenaar.

De eerste belangrijke publicatie in deze context is het tweedelige boek *Jan Victors (1619-76)* van kunsthistorica Debra Miller uit 1985. Miller verrichtte dit onderzoek naar Jan Victors voor haar proefschrift (University of Delaware), tot op heden het meest omvangrijke onderzoek naar de vermeende leerling van Rembrandt. In deel I van haar boek *Jan Victors (1619-76)* beschrijft Miller voor het eerst uitvoerig de biografie van de kunstenaar. De artistieke ontwikkeling van Jan Victors en de invloed van zijn leermeester staan centraal in hoofdstuk twee. De opvolgende drie hoofdstukken behandelen samenvattend zijn portretten, historiestukken en genrestukken. Deel II van Miller's proefschrift geeft een thematisch overzicht van een groot percentage van zijn schilderijen.¹¹

Naast haar dissertatie *Jan Victors (1619-76)* publiceerde Debra Miller twee artikelen over de kunstenaar. In haar artikel *The word of Calvin in the Art of Jan Victors* uit 1992 beschrijft ze waarom de schilder alleen onderwerpen uit het oude testament verbeeldde.¹² Eén jaar later publiceerde ze *Cyrus and Astyages: An Ancient Prototype for 'Dei Gratia' Rule*.¹³ In dit artikel beschrijft ze de historiestukken met antieke onderwerpen in het oeuvre van de kunstenaar.

¹¹ Miller, 1985.

¹² Miller, 1992.

¹³ Miller, 1993.

De onlangs overleden Werner Sumowski (1931-2015) is bekend van zijn diepgaande studies naar de schilderijen en tekeningen van de Rembrandt school. De voormalig professor aan de universiteit van Stuttgart publiceerde tussen 1983 en 1994 zijn zesdelige *Gemälde der Rembrandt-Schüler* en tussen 1979 en 1992 zijn tiendelige *Drawings of the Rembrandt School*. De werken bevatten een schat aan informatie over de schilderijen en tekeningen van Rembrandts leerlingen en navolgers. In het vierde deel van *Gemälde der Rembrandt-Schüler* beschrijft hij de artistieke ontwikkeling van Jan Victors in relatie tot Rembrandt en zijn tijdsgenoten.¹⁴

Volker Manuth schreef in 1993-1994 zijn artikel *Denomination and Iconography: The Choice of Subject Matter in the Biblical Painting of the Rembrandt Circle*. In dit artikel beschrijft hij de invloed van het opkomende calvinisme op de 17^{de}-eeuwse schilderkunst. Ter voorbeeld noemt hij verschillende calvinistische kunstenaars, waaronder Jan Victors, die voor zijn historiestukken alleen oudtestamentische voorstellingen gebruikte. Volker Manuth beschrijft dat deze beperking in onderwerpskeuze uniek is in de kring van Rembrandt en moet worden gezien in de context van de geloofsovertuiging van Victors.¹⁵

In de hierboven genoemde literatuur uit de 20^{ste} eeuw ligt de nadruk op een aantal terugkerende onderwerpen. Allereerst wordt geschreven over de leertijd van Jan Victors in het atelier van Rembrandt van Rijn. Hierbij is veel aandacht voor de invloed van Rembrandt op de schilderkunst van zijn veronderstelde leerling, hoogstwaarschijnlijk omdat de kunsthistorici argumenten zochten die zijn leertijd aannemelijk konden maken. Daarnaast wordt de schilderkunst van Victors vaak vergeleken met die van zijn tijdsgenoten en bekenden uit de kring van Rembrandt. Het tweede onderwerp dat terugkeert in de genoemde literatuur, heeft betrekking op de geloofsovertuiging van de kunstenaar. Beschreven wordt hoe het orthodox-calvinisme van invloed is geweest op de schilderkunst van Victors. Om deze reden ligt de nadruk in de literatuur

¹⁴ Sumowski, 1989-1994, deel IV (1992), 2589-2593.

¹⁵ Manuth, 1993-1994.

voornamelijk op de Bijbelse historiestukken met oudtestamentische voorstellingen.

De kunsthistorische literatuur geeft verhoudingsgewijs minder informatie over de portretten en talrijke genrestukken die de schilder vervaardigde. De portretten en genrestukken worden als categorie alleen beschreven door Debra Miller in haar boek *Jan Victors (1619-76)*. Tot slot worden sommige schilderijen van de kunstenaar beschreven in de entries van tentoonstellingscatalogi, meestal betreft dit zijn historiestukken. Entries over de genrestukken van de hand van Jan Victors zijn relatief schaars. Door de beperkte hoeveelheid informatie is het voor dit onderzoek van belang om zijn genrestukken in de context van andere genrekunstenaars uit zijn tijd te plaatsen.

1. Jan Victors: Een leerling van Rembrandt van Rijn

Rembrandt van Rijn (1606-1669) staat bekend als de grote en vooruitstrevende kunstenaar en leermeester van de Gouden Eeuw die mede richting gaf aan de ontwikkeling van de Westerse kunstgeschiedenis. Naast succesvol kunstenaar groeide hij uit tot de meest gewilde leermeester voor aanstormend talent in en rondom Amsterdam.¹⁶ Zijn innovatieve onderwijsmethode was enerzijds gebaseerd op de traditionele regels, anderzijds gevormd door zijn onderzoekende houding en eigen ervaring.¹⁷ Toen Rembrandt woonachtig was in Leiden, nam hij zijn eerste leerlingen aan. Vanaf het moment dat hij zijn atelier begon in Amsterdam, nam dit aantal toe, vooral tussen 1640 en 1650. Vermoedelijk heeft Rembrandt voor ruim vijftig leerlingen de rol van leermeester vervuld.¹⁸ Jan Victors was in de tweede helft van de jaren '30 hoogstwaarschijnlijk een van zijn vele leerlingen. Tot op heden ontbreken de documenten omtrent zijn artistieke scholing, die deze algemeen aanvaarde hypothese kunnen bevestigen. Toch duiden Victors' werken van na 1640 op een uitzonderlijke iconografische en stilistische kennis van Rembrandts meesterwerken.¹⁹

1.1 Het leven van Jan Victors

Op 13 juni van het jaar 1619 werd in de Oude Kerk te Amsterdam onder de naam 'Hans' het zevende kind van de tien kinderen van Louis Victors en Stijntje Jaspers gedoopt: Jan Victors. De kunstschilder werd geboren in de bescheiden omstandigheden van een 'stoelmakers familie', hoogstwaarschijnlijk woonachtig aan de St. Jans Straat te Amsterdam. De vroegste vermelding van de familie Victors in Amsterdam stamt uit 1590. In dit jaar kocht de grootvader van de kunstenaar, Victor Victors, een Spaanse stoelenmaker uit Antwerpen, zijn burgerrecht. Er wordt verondersteld dat hij in 1585 naar Amsterdam emigreerde, na de val van Antwerpen. De vader van de kunstenaar, Louis Victors, werd mogelijk later in het jaar 1590 geboren. Hij werd net als zijn vader

¹⁶ Tent. Cat. Amsterdam 1991-1992, 69.

¹⁷ Gerson, 1980, 64.

¹⁸ Gerson, 1980, 62.

¹⁹ Tent.Cat. Amsterdam 1991-1992, 334.

stoelenmaker, tot hij vanaf 1625 werkzaam werd als 'bode op Dordrecht'. Zijn echtgenote Stijntje Jaspers, afkomstig uit Amsterdam, was de dochter van een Amsterdamse straatmuzikant.²⁰

Al op vijfjarige leeftijd verloor Jan Victors zijn moeder, waarschijnlijk in de eerste maanden van het jaar 1625. Na de dood van Stijntje Jaspers, hertrouwde Louis spoedig met Giertie Pieters.²¹ Het gezin was destijds woonachtig aan de Nieuwe Hoogstraat te Amsterdam en behoorde tot de lage middenstand van de bevolking. In deze periode kende het gezin blijkbaar geen financiële problemen, want in 1628 kocht Louis een nieuwe woning, genaamd *de Jonge Swaen*, aan het Rokin te Amsterdam. Tijdens dit tweede huwelijk overleed Victors' grootvader, Victor Victors. In 1633 overleed zijn kinderloze stiefmoeder Giertie Pieters, waardoor zijn vader opnieuw weduwnaar werd. Louis trouwde later dat jaar voor de derde en tevens laatste keer, ditmaal met de veel jongere Marritje Jacobs Paus, die hem minstens acht kinderen schonk.²² Tijdens dit huwelijk werd Victors' jongere halfbroer geboren, de vogelschilder Jacomo Victors (1640-1705), met wie hij vaak wordt verward.²³

De jonge Victors groeide op in het levendige Amsterdam. Hij zal daar hoogstwaarschijnlijk getuige zijn geweest van de ontwikkeling die de stad doormaakte tot 's werelds belangrijkste handelsmetropool. Het is waarschijnlijk dat hij in aanraking kwam met de drukke van veerboten aan het Rokin, de activiteiten op de Dam en de levendige markten aan de nabijgelegen Warmoesstraat, die hij later zou schilderen. Tijdens het derde huwelijk van zijn vader zette Victors zijn eerste stappen naar het kunstenaarschap. Hij was de eerste van zijn familie die het beroep kunstschilder wilde beoefenen. Verder had hij geen creatieve connecties binnen zijn familie.²⁴ Vaak wordt aangenomen dat hij gedurende de tweede helft van de jaren '30 in de leer ging bij Rembrandt van Rijn. Hij was toen ongeveer veertien jaar oud, een geschikte leeftijd om in de leer te gaan.

²⁰ Sumowski, 1989-1994, deel IV (1992), 2589.

²¹ Miller, 1985, 15.

²² Miller, 1985, 16.

²³ Tent. Cat, Amsterdam 1991-1992, 334.

²⁴ Miller, 1985, 13.

In het jaar 1640 signeerde Jan Victors zijn eerste schilderijen, wat aangeeft dat hij vanaf dat moment werkzaam was als onafhankelijk kunstenaar. Tevens waren de jaren '40 belangrijk voor de totstandkoming van het gezin van de kunstenaar. In 1642 trouwde de tweeëntwintigjarige Victors met Jannetje Gerrits. Bellaert van de Bloemengracht. Aan het begin van het jaar 1643 werd hun eerste zoon Gerrit geboren.²⁵ In 1644 verhuisde de kunstenaar met zijn gezin naar de Hartenstraat. De daaropvolgende jaren zou het gezin zich uitbreiden met nog acht kinderen.²⁶ Verder is er weinig bekend over activiteiten van de kunstenaar tijdens de jaren '40.

Gedurende de jaren '50 en '60 werd Jan Victors geconfronteerd met een aantal persoonlijke verliezen. Louis Victors en zijn derde echtgenote overleden deze jaren. Eind 1658 ontving de kunstenaar een kleine erfenis van zijn overleden vader. Later dat jaar stelden Victors en zijn vrouw een eigen testament op. Op dit moment waren zij woonachtig aan het Rokin, in een van de huizen van zijn vader. Drie jaar later werd hun jongste dochter geboren, in de eerste dagen van 1661. Enkele maanden later overleed Victors' echtgenote, Jannetje Gerrits. Bellaert van de Bloemengracht. Ze werd begraven in de Nieuwe Zijdse Kapel, vlak naast hun huis aan het Rokin. Zijn schoonmoeder, die inwonend was, overleed enkele maanden later. Victors bleef achter met hun zeven overgebleven kinderen, in de leeftijd van enkele maanden tot achttien jaar oud. Hij zou na dit huwelijk nooit meer hertrouwen.

Naast dat het privéleven van de kunstenaar in deze periode minder welvarend was, moet hij het ook financieel zwaar hebben gehad.²⁷ Bestaande documenten uit dit decennium, die betrekking hebben op een reeks financiële transacties in onroerend goed en financiële leningen, suggereren dat Victors financiële problemen had. Meer dan de helft van zijn inkomsten van de verkoop van de Kalverstraat ging naar schuldeisers. De zware tijden voor Victors gingen door tot in de jaren '70, het laatste decennium van zijn leven. De Nederlandse oorlogen

²⁵ Vries, 1886, 220.

²⁶ Tent. Cat. Amsterdam 1991-1992, 334.

²⁷ Liedtke, 2007, 910.

met Frankrijk en Engeland maakten dit een moeilijke periode voor heel Nederland.²⁸

Aan het begin van de jaren '70 stopte Jan Victors geleidelijk met schilderen.²⁹ In 1670 signeerde hij zijn laatste schilderij *Portret van een familie in oriëntaalse dracht*. Na het Rampjaar 1672 braken moeilijke tijden voor Nederlandse kunstenaars aan. Eén jaar later stopte Victors definitief met schilderen om ziekentrooster te worden voor de Nederlandse Oost-Indische Compagnie (VOC), een opmerkelijke beslissing, waarvoor zijn motieven tot op heden onduidelijk zijn. Hij gaf zijn baan op om een slecht betaalde functie op een schip te aanvaarden, waar hij dienst deed als prediker en verpleger. Men veronderstelt dat Victors, die een streng orthodox-calvinist was, deze keuze om religieuze motieven maakte. Op 27 november 1676 verliet hij Amsterdam en reisde hij in dienst van de VOC naar Nederlands-Indië, waar hij waarschijnlijk in december van dat jaar overleed.³⁰ Jan Victors werd ongeveer 57 jaar oud.

1.2 Leertijd bij Rembrandt van Rijn

Er bestaan geen documenten over Jan Victors die officieel bevestigen dat hij een leerling was van Rembrandt van Rijn. Ondanks dit gegeven brengen literaire bronnen uit de 19^{de} en 20^{ste} eeuw Victors telkens opnieuw in verband met het atelier van Rembrandt. Er bestaat slechts één vroege getuigenis uit de 18^{de} eeuw die Victors' leertijd bij Rembrandt zou kunnen bevestigen.³¹ Een Haarlemse inventaris uit het jaar 1722 vermeldt: *'Een mans portrait door Bol of Fictor, de beste discipelen van Rembrandt'*.³²

De veronderstelling dat Jan Victors een leerling was van Rembrandt, wordt doorgaans gebaseerd op zijn vroegste schilderijen. De werken tonen stilistische gelijkenissen en komen qua onderwerpskeuze vaak overeen, met uitzondering van onderwerpen uit het Nieuwe Testament. Algemeen wordt aangenomen dat

²⁸ Miller, 1985, 25.

²⁹ Sumowski, 1989-1994, deel IV (1992), 2589.

³⁰ Sumowski, 1989-1994, deel IV (1992), 2592.

³¹ Tent. Cat. Los Angeles 2009-2010, 125.

³² <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=jan+victors&start=0>

Victors gedurende de tweede helft van de jaren '30 in de leer ging, een tijd waarin Rembrandt het hoogtepunt van zijn succes beleefde als kunstschilder in Amsterdam. Kunsthistorici Walter Liedke en Holm Bevers stellen dat Victors' leertijd van omstreeks 1637 tot 1639 moet hebben plaatsgevonden, een periode van ongeveer twee jaar. Mogelijkerwijs begon hij zijn leertijd al eerder, namelijk in mei 1635, toen Rembrandt het huis van kunsthandelaar Hendrick van Uylenburgh (ca. 1587-1661) had verlaten en was ingetrokken in zijn eigen woning aan de Nieuwe Doelenstraat. Hoe lang de leertijd van Victors exact duurde en wanneer hij precies begon in Rembrandts atelier, blijft tot op heden discutabel. Wel tonen Victors' vroegst gesigeneerde en gedateerde schilderijen uit het jaar 1640 aan, dat hij vanaf dat moment een onafhankelijk kunstenaar was geworden en zijn leertijd had volbracht.

De leertijd van Victors was een periode waarin hij nastreefde de karakteristieke stijl van Rembrandt te doorgronden en te beheersen door het toepassen van diens technieken, een gegeven dat ook tot uitdrukking komt in het vroege werk van Rembrandts andere leerlingen. Wanneer men veronderstelt dat de leertijd van Victors daadwerkelijk plaatsvond gedurende de tweede helft van de jaren '30, betekent dit dat zijn leertijd zou samenvallen met die van Ferdinand Bol (1616-1680), Gerbrand van den Eeckhout (1621-1674) en Govert Flinck (1615-1660), leerlingen van Rembrandt die tot op heden meer bekendheid hebben dan Victors.

Flinck was in het jaar 1636 al een onafhankelijk kunstenaar geworden en werkte al spoedig aan zijn eerste zelfstandige opdracht in Amsterdam.³³ Soms wordt door kunsthistorici gesteld dat Flinck net zo goed Victors' leermeester kan zijn geweest : allereerst omdat de invloed van Flinck zichtbaar zou zijn in de schilderkunst van Victors en ten tweede omdat Rembrandt zich liet inspireren door de schilderkunst van zijn voormalige leerling Flinck. Rembrandt zou soms de barokstijl van Flinck hebben toegepast in zijn eigen kunst. Hierdoor zou een eerste afstand zijn ontstaan tussen de stijl van Victors en Rembrandt, omdat Victors indirect ook de stijl van Flinck overnam. Om deze reden wordt soms

³³ Sumowski, 1989-1994, deel IV (1992), 2589.

gesteld dat Flinck mogelijk ook een leermeester van Victors is geweest. Het gegeven dat Victors meerdere leermeesters had, is niet onwaarschijnlijk en was tevens gebruikelijk in de 17^{de} eeuw.³⁴ Gedurende de jaren '30 werden ook de invloeden van Abraham Bloemaert (ca. 1564/66-1651) en Rembrandts eigen leermeester Pieter Lastman (1583-1633) zichtbaar in het werk van Victors.³⁵

Hoewel Victors keek naar het werk van andere kunstenaars, was de affiniteit met Rembrandt het grootst. Men kan zich wel afvragen, in hoeverre Victors er daadwerkelijk in slaagde de stijl van Rembrandt te doorgronden. Kunsthistoricus Sumowski schrijft over Victors' portretten *'the diligent exactitude which detracts from the painter's history pieces'*. Met deze uitspraak stelt Sumowski dat de nauwkeurigheid van Victors' portretten niet terug te zien is in zijn historiestukken. Hiermee wordt gesuggereerd dat er een kwalitatief onderscheid moet worden gemaakt tussen de uitvoering van Victors' historiestukken en die van zijn leermeester. Daarnaast zou de stijl van Victors meer worden gekenmerkt door strakkere lijnen en theateraler zijn in compositie dan die van zijn leermeester.³⁶ Bovendien hechtte Victors meer waarde aan de boodschap dan aan de stijl en uitvoering van zijn schilderijen, mogelijk door zijn orthodox-calvinistische geloofsopvattingen.³⁷ Na zijn leertijd te hebben volbracht, ging Victors zijn stijl meer individualiseren en liet hij geleidelijk Rembrandts stijl meer los.³⁸

Zowel het oeuvre van Rembrandt als Victors is zeer gevarieerd. De invloed van Rembrandt bleef wel degelijk tot uitdrukking komen in sommige werken van Victors. De kunstenaar koos soms voor zeldzame onderwerpen die je ook in het oeuvre van Rembrandt kunt terugvinden, bijvoorbeeld een motief dat Rembrandt ontwikkelde van een vrouw die schijnbaar uit een vensteropening lijkt te leunen.³⁹ Het onbekende *Meisje bij het raam* (afb.96) (Londen Dulwich Picture Gallery) geschilderd door Rembrandt in 1645, kan als zijn meest

³⁴ Tent. Cat, New York 1995-1996, 23.

³⁵ Sumowski, 1989-1994, deel IV (1992), 2589.

³⁶ <http://www.getty.edu/art/collection/artists/248/jan-victors-dutch-1619-after-1676/>

³⁷ Liedtke, 2007, 910.

³⁸ Sumowski, 1989-1994, deel IV (1992), 2589.

³⁹ Hammer-Tugendhat, 2015, 31.

karacteristieke voorbeeld hiervan worden beschouwd. Later werd dit motief, dat jarenlang Rembrandts aandacht kreeg, op verschillende manieren toegepast door een aantal van zijn leerlingen. Opmerkelijk is dat Victors dit motief ongeveer gelijktijdig of vroeger toepaste in zijn versie van *Een jonge vrouw bij een raam* (afb.97) (Parijs, Musée du Louvre). Dit schilderij, gesigneerd en gedateerd in 1640 door Jan Victors, toont een elegant geklede jongedame die uit een raamopening leunt en naar buiten kijkt, terwijl ze met haar linkerhand het raamluik vasthoudt. Het schilderij is afkomstig uit hetzelfde jaar dat Rembrandt voor het eerst dit motief toepaste in een van zijn zelfportretten.⁴⁰ Mogelijkerwijs vormde dit zelfportret een directe inspiratiebron voor Victors. Normaliter tonen dit type schilderijen een vrouwenfiguur tegen een donkere achtergrond. De vrouwen, die verschillen in sociale status en leeftijd, kijken de toeschouwer meestal aan. Het trompe-l'oeil-effect dat van toepassing is bij dit motief, ontstond gedurende de 15^{de} en 16^{de} eeuw.

1.3 Het oeuvre van Jan Victors

In het jaar 1640 heeft Jan Victors een eigen stijl ontwikkeld en signeert hij zijn vroegst bekende schilderijen als onafhankelijk kunstenaar. Hij was uiterst productief en gaf geen voorkeur aan één bepaalde categorie gedurende zijn carrière. Vandaag de dag staat de schilder voornamelijk bekend om zijn historiestukken met Bijbelse voorstellingen, waarbij hij uitsluitend koos voor het vervaardigen van onderwerpen uit het Oude Testament. Daarnaast produceerde hij enkele schilderijen met antieke onderwerpen, portretten en vanaf het jaar 1646 begon hij met het schilderen van talrijke genrevoorstellingen.⁴¹

Het is opmerkelijk dat Victors geen onderwerpen uit het Nieuwe Testament verbeeldde. Dit maakt hem uniek in vergelijking met zijn tijdsgenoten in de kring van Rembrandt. Deze weloverwogen beperking moet worden gezien in de context van zijn calvinistische overtuigingen.⁴² Het calvinisme, een protestants-christelijke stroming vernoemd naar Johannes Calvijn (1509-1564), had strenge

⁴⁰ Hammer-Tugendhat, 2015,32.

⁴¹ Sumowski, 1989-1994, deel IV (1992), 2589.

⁴² Tent. Cat. New York 1995-1996, 22.

opvattingen over de menselijke rechtvaardigheid ten opzichte van God. Net als medereformator Maarten Luther (1483-1546) ontkennde Calvijn de mogelijkheid dat zogeheten 'goede' werken zouden kunnen bijdragen aan een verzoening met God, een opvatting van kerkvader Augustinus. In de optiek van Calvijn, nog meer dan bij Luther, was het onmogelijk om God in zichtbare lichamelijke vorm te vangen. Daarnaast zou dat heiligschennis zijn. De grootsheid van God kon niet door het menselijk oog worden waargenomen en om die reden niet worden gerepresenteerd. Jan Victors, die contact had met een aantal van de meest rigide calvinisten, deelde deze zienswijze.⁴³ Dit verklaart ook de afwezigheid van engelen in zijn historiestukken met oudtestamentische voorstellingen. Victors schilderde zelden engelen, omdat zij volgens Calvijn gezien werden als de bovennatuurlijke boodschappers van Christus.⁴⁴ Zo dichtte Jan Vos (ca. 1610-1667):

*'Hans wou geen Christus schilderen.
Hans schildert loffelyk, zoo ons de faam verbreidt.
Natuur beschonk Apel. Maar Hans beschonk zy milder.
Hy schildert alle ding, behalven godtlykheidt.
Hans is een deugdtlyk man: maar 't is een godtloos schilder.'*⁴⁵

De Nederlandse Republiek was voor velen een calvinistisch land, maar in werkelijkheid was dit niet het geval. Historicus J.J. Woltjer stelt in zijn artikel *De plaats van de calvinisten in de Nederlandse samenleving* uit 1994, dat omstreeks 1620 de Gereformeerde Kerk niet meer dan een vijfde van de bevolking omvatte.⁴⁶ Dit betekende dat er ook kritiek was onder de bevolking. Het was onder meer de Amsterdamse dichter Jan Vos, die zijn kritiek uitte in een gedicht. Vos was bekend in de katholieke Amsterdamse kunstwereld en een goede bekende in de kring van Rembrandt. Hij schreef een aantal gedichten, zogenaamde *puntgedichten*, waarin hij zijn kritische houding tegenover zijn streng calvinistische tijdsgenoten uitte.⁴⁷ Hij was vooral kritisch over hun houding tegenover kunst. Hoewel Vos nooit eerder over het werk van Jan Victors schreef,

⁴³ Manuth, 1993/94, 240.

⁴⁴ Manuth, 1993/94, 246.

⁴⁵ Manuth, 1993/94, 252.

⁴⁶ Woltjer, 1994, 3.

⁴⁷ Manuth, 1993/94, 250.

is het waarschijnlijk dat het hierboven vermelde gedicht aan hem gericht was. Victors werd namelijk op 13 juni 1619 onder de naam 'Hans' gedoopt in de Oude Kerk te Amsterdam. In het gedicht wordt hij door Vos gekarakteriseerd als een schilder met een natuurlijk, maar tevens goddeloos talent.⁴⁸ Vos is positief over de kwaliteiten van Victors als kunstschilder, maar negatief over het ontbreken van nieuwtestamentische voorstellingen in het oeuvre van de kunstenaar. Doordat voorstellingen met de beeltenis van God ontbreken, noemt hij Victors een goddeloos schilder.

Het is waarschijnlijk dat calvinistische kunstenaars uit deze periode om deze reden afstand namen van religieuze thema's en andere genres gingen schilderen. De leden van de religieuze gemeenschap, waartoe Victors waarschijnlijk behoorde, konden niet tot het kunst kopende publiek van Amsterdam gerekend worden. Victors koos er in eerste instantie wel voor om oudtestamentische onderwerpen te verbeelden, maar dit heeft hem beperkt in het aantal onderwerpen dat beschikbaar was. De afwezigheid van historiestukken met nieuwtestamentische voorstellingen vormt mogelijk een verklaring voor de grote hoeveelheid genrestukken die Victors vervaardigde gedurende het grootste deel van zijn leven in Amsterdam. Na zes jaar lang historiestukken en portretten te hebben vervaardigd, breidde de schilder zijn oeuvre uit met genrestukken. In 1646 signeerde en dateerde hij zijn eerste genrestuk *Figuren in een paardenkar* (afb.82). Een andere beweegreden kan zijn dat deze schilderijen makkelijker verkoopbaar waren door het relatief kleine formaat. Wellicht speelde Victors in op de vraag van het kunst kopende publiek en was dit zijn enige beweegreden. De inventaris van Maria Temminck (1662-1703) uit het jaar 1707 somt bijvoorbeeld een aantal genreschilderijen en twee religieuze historiestukken van Victors op. De inventaris toont aan dat de schilder soms in staat was om de rijke elite te interesseren voor zijn kunst. Maria Temminck was namelijk de weduwe van Joan Huydecoper III (1656-1703), die tussen 1673 en 1693 dertien keer burgemeester van Amsterdam was.⁴⁹

⁴⁸ Manuth, 1993/94, 252.

⁴⁹ Manuth, 1993/94, 248.

Jan Victors heeft met name tussen 1646 en 1654 talrijke genreschilderijen vervaardigd, een periode van acht jaar waarin hij veel van zijn schilderijen zowel signeerde als dateerde. Soms wordt aangenomen dat zijn interesse voor het verbeelden van het alledaagse kwam, nadat hij de stijl van Rembrandt meer los liet. Deze veronderstelling lijkt niet te kloppen. De werken met onderwerpen uit het leven van de landelijke bevolking tonen diverse invloeden uit Amsterdam, Haarlem en Rotterdam. Hoewel Victors keek naar verschillende tradities en naar kunstenaars als Jan Miense Molenaer (1610-1668), Govert Dircksz Camphuysen (1624-1672) en Hendrick Martenz Sorgh (1610-1670), bleef de invloed van Rembrandt zichtbaar in zijn genreschilderijen, met name in de onderwerpen en composities die Victors toepaste in zijn werk.⁵⁰

In hoeverre de calvinistische opvattingen van de kunstenaar van invloed zijn geweest op zijn genrekunst is niet bekend. Vechtpartijen van dronken lieden of bordelen komen niet voor in zijn werken, maar in hoeverre er wel sprake is van erotische symboliek blijft tot op heden discutabel. Kunsthistorica Debra Miller stelt dat de werken nooit erotisch bedoeld waren door de kunstenaar. Een vrouw die haar decolleté toont, zoals in *Groentewinkel 'De Buyskool'* (afb.36) gesigneerd en gedateerd in 1654, was niet bedoeld om mannen aan te trekken. De vrouw op het schilderij toont daarentegen aan dat ze een moeder is die haar kinderen zoogt.⁵¹ Het standpunt van Miller kan bij dit schilderij wel in twijfel worden getrokken. Uiterst links op het schilderij staat namelijk een man afgebeeld met in elke hand een dode eend. In de Hollandse kunst van de 17^{de} eeuw zijn vogels vaak in genreschilderijen te vinden.⁵² In de meeste gevallen hebben ze een seksuele betekenis, omdat 'vogelen' gelijk staat aan vrijen.⁵³ Of Victors daadwerkelijk met de mannelijke figuur met de vogels in *Groentewinkel 'De Buyskool'* verwijst naar het bedrijven van de liefde, blijft gezien zijn calvinistische overtuiging betwistbaar.

⁵⁰ Sumowski, 1989-1994, deel IV (1992), 2591.

⁵¹ Miller, 1985, 206.

⁵² Brown, 1984, 111.

⁵³ Jong, de, 1968-1969, 25.

Portretten, die hij gedurende zijn gehele carrière als kunstenaar vervaardigde, vormen een ander belangrijk onderdeel van het oeuvre van Victors. Vooral tijdens de laatste decennia van zijn leven ging hij opnieuw vaker portretten en oudtestamentische voorstellingen schilderen. Als portretschilder handhaafde hij tot het laatst toe een vrij conservatieve stijl, zonder concessies te doen aan de opkomende veranderingen van smaak.⁵⁴ Zowel Victors als Rembrandt schilderden portretten op hoog niveau. *Portret van een man* (afb.98) en *Portret van een vrouw* (afb.99) (New York, Collection of Saul P. Steinberg), zijn beide door Victors gesigneerd en gedateerd in 1651. Het betreft hoogstwaarschijnlijk twee huwelijksportretten, die op het moment van het huwelijk of kort erna zijn vervaardigd. Een vergelijking toont aan dat Rembrandt hetzelfde stel elf tot twaalf jaar later ook portretteerde. Rembrandts *Man met een vergrootglas* (afb.100) en *Vrouw met een anjer* (afb.101) (New York, Metropolitan Museum of Art), vervaardigd omstreeks het jaar 1662, zijn in vergelijking tot Victors' versies veel losser geschilderd.⁵⁵ De vier portretten onthullen verschillende gelijkenissen in compositie, maar verschillen sterk in uitvoering.⁵⁶ De werken tonen aan dat Victors in verhouding tot Rembrandt een vrij conservatieve stijl handhaafde. Daarnaast kunnen we concluderen dat in deze jaren de stijl van Victors sterk verschilt van die van zijn voormalige leermeester, die zeer vooruitstrevend was. De genrestukken en historiestukken uit de laatste twee decennia van Victors' leven lijken daarentegen wel een stijlverandering door te maken. De werken zijn over het algemeen minder gepolijst dan daarvoor en de modellering is donkerder. Daarnaast zijn de figuren langwerpiger en is zijn definitie van ruimte minder logisch.⁵⁷

Tijdens de laatste twee decennia van Victors' carrière als kunstenaar, de late jaren '50 en jaren '60, ontving hij een aantal van zijn belangrijkste opdrachten voor formele portretten. Hij vervaardigde de portretten van belangrijke leden uit de Nederlandse samenleving, waaronder die van een vooraanstaand politicus uit

⁵⁴ Tent. Cat. New York 1995-1996, 23.

⁵⁵ Tent. Cat. New York 1995-1996, 81.

⁵⁶ Tent. Cat. New York 1995-1996, 81.

⁵⁷ Miller, 1985, 243.

Amsterdam, Jan Appelman.⁵⁸ Bovendien maakte de schilder het portret van de Engelse aristocraat Sir John Bridgeman, tweede baron van Bradford. Tot slot portretteerde Victors aan het begin van de jaren '60 de vrouwelijke regenten van het hervormde kerkelijk weeshuis te Amsterdam.⁵⁹ Dit was zijn enige publieke opdracht, die hij mogelijk had te danken had aan Petrus Wittewrongel (1609-1662), de predikant van de Oude Kerk van Amsterdam. Wittewrongel, afkomstig uit Middelburg, was streng orthodox-calvinistisch en een goede bekende van de kunstenaar.⁶⁰

⁵⁸ Miller, 1985, 24.

⁵⁹ Sumowski, 1989-1994, deel IV (1992), 2592.

⁶⁰ Manuth, 1993/94, 246.

2. De genrestukken: Een uitgebreid oeuvre

Kunstenaars uit de Hollandse Republiek van de 17^{de} eeuw genoten van de vrijheid om zelf hun onderwerpen te kiezen. Desondanks volgden velen van hen om commerciële redenen de grote vraag naar genreschilderijen van het kunst kopende publiek.⁶¹ De werken die werden vervaardigd voor de vrije markt, sierden later voornamelijk de woonhuizen van welgestelde burgers.⁶² Kunstenaars streefden ernaar om onderscheidend te zijn, waardoor in een relatief kort tijdsbestek veel nieuwe onderwerpen werden geïntroduceerd. Hiervoor lieten schilders zich inspireren door wat zij om zich heen zagen. Desondanks keek men tevens veelal naar elkaars werk. Vele dagelijkse taferelen die aansloten bij de leefwereld van burgers, werden vervaardigd in deze periode. Het onderwerp voor de genrestukken van Victors vormde daarentegen niet het bruisende Amsterdamse leven, maar het eenvoudige dorpsleven. De vele dorpscènes en plattelandsscènes met markante personages zijn typerend voor de kunstenaar. De volgende terugkerende onderwerpen zijn te herkennen in dit deel van zijn oeuvre: dorpscènes, kwakzalvers, markttaferelen, taferelen met koeien, de boerenkeuken, de slacht en diverse bruiloften en festiviteiten. Ook het schilderij 'Interieur met een lijdende jonge vrouw' (afb. 102) (Wenen, Dorotheum) is gesigneerd door de kunstenaar. Dit schilderij vormt een uitzondering in het oeuvre van Victors en toont een voorstelling van een 'doktersbezoek'.⁶³ Zijn voorstellingen zijn weergegeven in een coloriet van bruine, gele en groene tinten, die door een glanzende rode of witte toets worden verlevendigd.⁶⁴

2.1 Dorpscènes

Het alledaagse volksleven was een geliefd onderwerp voor kunstenaars uit de 17^{de} eeuw. Dit type voorstellingen wordt vaak gekenmerkt door meerdere elementen, figuren, activiteiten en dialogen. Hierdoor loopt dit type voorstellingen van Victors zeer uiteen wat het lastig maakt om deze categorie in

⁶¹ Tent. Cat. Londen/Edinburgh/Den Haag 2015-2017, 31.

⁶² Kettering, 2007, 694.

⁶³ Lubsen-Brandsma, 1997, 2513.

⁶⁴ Brown, 1984, 232.

het oeuvre van genrestukken van de schilder te definiëren. Hij vervaardigde de meeste genreschilderijen in deze categorie. In totaal kunnen er vijftwintig zeer uiteenlopende voorstellingen met dorps- en plattenlandsscènes aan Victors worden toegeschreven. Spelende kinderen, rustende reizigers, vrolijke gezelschappen en muzikanten zijn terugkerende onderwerpen in deze categorie van zijn werk. De levendige dorpsstraten, drukke dorpspleinen en herbergen vormen veelal de locaties.⁶⁵ Op alle schilderijen heeft de kunstenaar huizen weergegeven. Daarnaast is de karakteristieke dorpskerk herkenbaar op het merendeel van de schilderijen. Het aantal figuren per voorstelling varieert sterk : sommige voorstellingen tonen slechts vijf figuren en andere hele groepen figuren. Het betreft voornamelijk de gewone dorpelingen en boeren die de schilderijen sieren, de hogere klasse komt slechts af en toe voor, maar als zij zijn afgebeeld vormen zij vaak de hoofdfiguren van het schilderij. Om deze categorie inzichtelijk te maken, zullen hieronder een aantal interessante terugkerende motieven worden beschreven.

Het kinderspel is het eerste motief dat vaker terugkeert in deze categorie genrevoorstellingen van Victors. In de Nederlandse schilderkunst was het spel van het kind een interessante boodschap. Lange tijd werd dit beschouwd als een voorafbeelding voor het volwassen leven. Kunstenaars die dit onderwerp verbeeldden, waren onder meer Jan Steen (1626-1679), Adriaen van Ostade (1610-1685) en Judith Leyster (1609-1660). De geschilderde kinderen van Victors variëren in de leeftijd van kleuters tot tieners. Ze zijn bezig met hoepelen, tollen, stokpaardje rijden, toernooi spelen en het uithalen van kattenkwaad. Andere kinderen blazen varkensblazen op, waarvan de symboliek beschreven staat in paragraaf 2.6 *'De slacht'*.

Kunstenaars uit de 17^{de} eeuw hadden niet de intentie om een encyclopedisch overzicht van kinderspellen te geven.⁶⁶ Men wilde aanduiden dat de overgave waarmee kinderen spelen, vrijwel identiek is aan de wijze waarop volwassenen ogenschijnlijk belangrijker zaken trachten te verwezenlijken, een gedachte die

⁶⁵ Sumowski, 1989-1994, deel IV (1992), 2591.

⁶⁶ Hindman, 1981, 448.

ook terugkeert in de literatuur uit deze tijd.⁶⁷ *Het kegelspel* (afb.1), gesigeneerd en gedateerd door Victors in 1649, vormt een interessant voorbeeld, omdat het kinderspel hier het hoofdonderwerp betreft. Het schilderij toont een groep spelende kinderen die worden omringd door een aantal toeschouwers. Normaliter komen spelende kinderen voornamelijk voor als zijmotief in de schilderijen van Victors, daarnaast keert dit motief soms terug in zijn genrestukken met andere thema's. Het kegelspel is bijvoorbeeld als zijmotief toegepast op het genrestuk *Marktscène* (afb. 45). Op dit schilderij kan de marktscène tevens worden geïnterpreteerd als een zijmotief, waardoor het schilderij mogelijk ook als dorpscène zou kunnen worden beschouwd.

Rondreizende lieden, marskramers en straatmuzikanten vormen een ander terugkerend motief. Vaak boden zij allerlei nuttige en onnuttige zaken te koop aan om zo in hun levensonderhoud te kunnen voorzien. Deze straatfiguren komen vaker tot uitdrukking op de genreschilderijen van Victors. Zo toont *Schoenlapper op een dorpsmarkt* (afb.2), vervaardigd omstreeks 1650, een schoenlapper voor zijn potshuis. Een potshuis was een klein houten keetje waar een schoenlapper zijn ambacht beoefende. De schoenlapper op het schilderij kijkt naar de schoen in zijn handen, terwijl een vrouw in traditionele West-Friese klederdracht hem aanwijzingen geeft over de gewenste reparatie.⁶⁸ Op de achtergrond van dit werk heeft de kunstenaar een kwakzalver en zijn kraam weergegeven. Het contrast tussen het eerlijke handwerk van de schoenlapper en de bedrieglijke praktijken van de kwakzalver is groot. Wellicht heeft Victors, die een vroom man was, bewust dit contrast willen tonen aan zijn toeschouwers.⁶⁹

Voorstellingen bij herbergen en bordelen waren een ander geliefd onderwerp voor kunstenaars uit de 16^{de} en 17^{de} eeuw. Deze locaties vormen vaak het decor voor genretaferelen. Kunstenaars die dit onderwerp veelvuldig verbeeldden, waren Jan Steen en Adriaen van Ostade. Vaak werd met dit soort schilderijen het losbandige leven aan de kaak gesteld. De rijke burgerij uit deze tijd vond de ondeugende zaken zeer vermakelijk, maar voelde zich er tegelijkertijd boven

⁶⁷ Brown, 1984, 152.

⁶⁸ Vries, de, 2003, 116.

⁶⁹ Brown, 1984, 90.

verheven. Stereotypen beneden hun stand, zoals de prostituee en de dronkenlap, komen vaak voor op deze voorstellingen.⁷⁰ Het is uitzonderlijk dat Victors als schilder van genrestukken nooit vechtpartijen van dronken lieden of bordelen verbeeldde. Hij was blijkbaar een vroom man en het ontbreken van dit soort taferelen heeft te maken met zijn calvinistische geloofsopvattingen. Victors plaatste zijn vrolijke gezelschappen altijd buiten voor een herberg in plaats van in een herberg, zoals doorgaans werd gedaan door andere kunstenaars. Hij vervaardigde meerdere vergelijkbare voorstellingen met deze thematiek.

Een interessant schilderij in deze categorie is *Scène voor een herberg* (afb. 8). Dit schilderij is bijzonder, omdat het een van de laatste werken is die de kunstenaar maakte voor zijn vertrek naar Nederlands-Indië. Victors signeerde en dateerde het werk in 1668. Het schilderij toont links op de voorgrond een herberg met een vrolijk gezelschap en twee paarden. Rechts op de achtergrond van het schilderij is een gedeelte van een dorpsstraat, een kerktoren en een paar dorpingen te zien. De voorgrond toont een gewone moeder en haar kind, zittend in het gras, terwijl zij een broodje nuttigen. Het is opvallend dat Victors niet alleen de gewone dorping weergaf op dit schilderij, maar ook de rijkere burgerij. De drie rijke heren op het schilderij zijn te herkennen aan hun kledij en lijken vooral de personen te zijn die zich daadwerkelijk vermaken. Zo krijgt de rijke man op de stoel centraal voor de ingang van de herberg een glas wijn aangereikt door een meid. Een ander kijkt geamuseerd naar een vrouw bij een raamopening, terwijl hij met zijn linkerhand haar kin vastgrijpt.

Welke verborgen morele boodschap Victors dit schilderij meegaf, blijft speculeren. Het tafereel was in eerste instantie bedoeld om eigentijdse beschouwers te vermaken. Opvallend is het verschil tussen arm en rijk dat tot uitdrukking komt op dit schilderij. De drie heren in rijke kledij staan sterk in contrast met de moeder en haar kind die niet eens schoeisel dragen. Het contrast wordt nogmaals versterkt doordat de heren hoger zijn afgebeeld en verheven lijken.

⁷⁰ Tent. Cat. Londen/Edinburgh/Den Haag 2015-2017, 34.

2.2 Kwakzalvers

Beoefenaars van vrije beroepen, zoals doktoren, tandartsen en advocaten vormen terugkerende figuren in de Nederlandse genreschilderkunst uit de 17^{de} eeuw. Vooral de misleidende kwakzalver was een zeer geliefd onderwerp, dat eerder werd benoemd in paragraaf 2.1 *Dorpscènes*. De bestaansgeschiedenis van deze merkwaardige figuur kan worden teruggevoerd tot de 15^{de} eeuw. In de 17^{de} eeuw werden voorstellingen met kwakzalvers ontcijferd als een allegorie voor het spel van bedrog en lichtgelovigheid, waarmee men de spot dreef.⁷¹ Vooral op het platteland, maar ook in steden liet men zich behandelen door de rondreizende pseudoartsen, die het ontbrak aan medische kundigheid. Deze traditionele associatie met misleiding werd in een Nederlands gezegde samengevat als '*Hy liegt als een tandtrekker*'.⁷²

Literaire bronnen geven een levendig beeld weer van de zogenaamde werkzaamheden van de pseudoartsen. Daarnaast vormden zij een populair onderwerp voor kluchtige toneelstukken. Kwakzalvers vestigden zich in dorpsstraten of op dorpspleinen. Daar trachtten zij het publiek naar zich toe trekken door middel van muziek en komische uitvoeringen. In sommige gevallen verkleedden ze zichzelf als charlatan en namen hun partners de rol van de patiënt aan. Aan het einde van een voorstelling boden de kwakzalvers hun diensten aan bij het publiek, terwijl zij al tanden trekkend geld ontvingen. Om hun successen te tonen, werden de getrokken tanden of galstenen aan een ketting geregen en getoond aan het publiek. De winst van deze activiteiten leverde hun voldoende inkomsten op.⁷³

In de genreschilderkunst is de figuur van de kwakzalver talloze malen uitgebeeld als een grappenmaker, bedrieger en als symbool van dubbelhartigheid.⁷⁴ De smeulige literaire verhalen spraken tot de verbeelding van kunstenaars. Victors vervaardigde in totaal tien schilderijen met deze thematiek, waarvan hij twee werken zowel signeerde als dateerde in 1652 en 1654. Hij slaagde erin om het

⁷¹ Tent. Cat. Haarlem 2003-2004, 206.

⁷² Miller, 1985, 232.

⁷³ Brown, 1984, 94.

⁷⁴ Brown, 1984, 94.

onderwerp van 'de tandentrekker aan het werk' mede populair te maken.⁷⁵ Zijn kwakzalvers sluiten nauw aan bij de eerder genoemde beschrijvingen uit literaire bronnen. De composities die Victors toepaste, zijn herkenbaar en vertegenwoordigen een samensmelting van artistieke tradities, hedendaags realisme en didactische iconografie. De theatrale schilderijen tonen charlatans die in de buitenlucht hun werkzaamheden uitvoeren. Vaak worden zij geassisteerd door een komediant met een rode muts, die voor de nodige afleiding moest zorgen bij omstanders. De tafels zijn vrijwel altijd voorzien van een stoel, flacons, kiezen, valse middelen en een parasol.⁷⁶ Op alle schilderijen van Victors wordt de kwakzalver omringd door een groep figuren, die het tafereel geamuseerd aanschouwen. Bijna altijd zijn er kinderen aanwezig en soms wordt er een hond getoond.

De tandmeester (I) (afb. 27) uit 1654 (Amsterdam Museum) is het bekendste voorbeeld van Victors in Nederland. De kwakzalver op het schilderij heeft midden in een dorp zijn tijdelijke praktijkruimte ingericht. Links op de achtergrond is de kenmerkende dorpskerk nog zichtbaar. De praktijkruimte bestaat uit een Chinese parasol, een stoel en een tafeltje waarop diverse attributen, geld en kapotte kiezen zichtbaar zijn. Het moment is weergegeven waarop de kwakzalver met de rode muts bezig is een patiënt van zijn rotte kies te ontdoen. De patiënt zit gespannen en met gebalde vuisten. De tafel wordt omringd door een aantal nieuwsgierige volwassenen en kinderen die het tafereel aanschouwen.⁷⁷ Een oudere vrouw toont haar medeleven door haar handen voor haar gezicht te brengen. De lachende man met hoed, links op de voorgrond van het schilderij, kijkt als enige de toeschouwers aan en lijkt vaker terug te komen in dit soort voorstellingen.⁷⁸ De karakteristieke figuur met de rode muts is door de kunstenaar ook afgebeeld op *De voetoperatie* (afb. 26) uit 1652, *De Charlatan* (afb. 30), *Een Chirurg die een tand uittrekt* (afb. 32) en *De rondreizende tandarts* (afb.33).

⁷⁵ Schulz, 1976, 87.

⁷⁶ Miller, 1985, 209.

⁷⁷ Brown, 1984, 98.

⁷⁸ Schulz, 1976, 88.

Reeds in 1637 was Rembrandt van Rijn intensief betrokken bij het onderwerp van de bedriegende kwakzalver.⁷⁹ Victors' voormalige leermeester vervaardigde een serie van drie tekeningen met kwakzalvers, onder andere een tekening van een *Kwakzalver* (afb.103) (Berlijn, Kupferstichkabinett) uit omstreeks 1637. Deze tekening toont een pseudoarts die zijn dubieuze middelen op een markt aanprijst, terwijl het publiek aandachtig naar hem luistert.⁸⁰ De serie wordt gekenmerkt door het traditionele motief van een charlatan onder een exotische parasol, een motief dat ook terugkeert op de genreschilderijen en enkele historiestukken van Victors. Mogelijk nam hij dit motief direct over van zijn leermeester.

Andere kunstenaars die dit onderwerp verbeeldden, waren onder anderen Adriaen (1610-1685) en Isack van Ostade (1621-1649), Jan Steen (1626-1679), Adriaen Brouwer (1605-1638) en Jan Miense Molenaer (1610-1668).⁸¹ Molenaer en Brouwer maakten de thematiek omstreeks 1630 al opnieuw populair in Haarlem door hun schilderijen.⁸² Molenaer gaf zijn voorstellingen op vergelijkbare wijze weer als Victors.⁸³ Zijn *Volk bij de stand van een kwakzalver* (afb. 104) (locatie onbekend), vervaardigd aan het begin van de jaren '30, is hier een voorbeeld van. Net als Victors toont Molenaer zijn charlatan onder een parasol omringd door een mensenmenigte. De kinderen, de komediant en honden komen tevens terug in deze versie van Molenaer. Zowel Victors als Molenaer leggen de nadruk op het dorpsgezicht, dit in tegenstelling tot Steen die zich meer focust op het schouwtoneel van de kwakzalver en de verschillende omstanders, wat tot uitdrukking komt op zijn versie van *De kwakzalver* (afb.105) (Amsterdam, Rijksmuseum) uit omstreeks 1660. Wel worden alle charlatans van de kunstenaars gekenmerkt door ouderwetse theatrale kostuums. Victors onderscheidt zich van Molenaer en Steen, doordat hij zijn kwakzalvers op géén van zijn schilderijen op een stand plaatst.⁸⁴

⁷⁹ Schulz, 1976, 87.

⁸⁰ Smith, 1995, 95.

⁸¹ Miller, 1985, 231.

⁸² Tent. Cat. Haarlem 2003-2004, 206.

⁸³ Miller, 1985, 214.

⁸⁴ Tent. Cat. Haarlem 2003-2004, 206.

2.3 Markttaferelen

Na het midden van de 17^{de} eeuw werden de Nederlandse groentemarkten vrij plotseling een populair onderwerp voor schilders. Niet de Hollandse tulp werd als onderwerp gekozen, maar in plaats daarvan de Hollandse geteelde groenten.⁸⁵ De omvangrijke groep met voorstellingen van markttaferelen uit deze periode bevestigen de populariteit van dit onderwerp. De kleurige voorstellingen gaven blijk van burgerlijke trots op de lokale markten en gaven toeschouwers bovendien kennis over de nieuwste groenten. De nieuwe Nederlandse wortel werd in deze periode prominent door kunstenaars afgebeeld.⁸⁶

De eerste kunstenaars die deze thematiek vormgaven, waren Jan Steen (1626-1679), Gerrit Dou (1613-1675) en andere kunstenaars van de Leidse School. De nieuwe traditie werd voortgezet in Amsterdam, Rotterdam en Delft door Jan Victors, Nicolaes Meas (1634-1693), Hendrick Sorgh (1610-1670), Quirijn van Brekelenkam (1622-1668), Emmanuel de Witte (1617-1692), Michiel van Musscher (1645-1705) en Jacob Toorenvliet (1640-1719).⁸⁷ Leiden, Amsterdam, Rotterdam en Delft waren belangrijke plaatsen voor de ontwikkeling van de Nederlandse tuinbouw. In Leiden werden al vroeg groenten verbouwd, vervolgens werden de steden Amsterdam, Rotterdam en Delft belangrijk als tuinbouw- en marketingcentra. De belangen in de groei van de Nederlandse tuinbouw liepen parallel met de groeiende productie van schilderijen met markttaferelen. De schilderijen weerspiegelden waarschijnlijk meer dan alleen de interesse van de middenklasse in de lokaal geproduceerde groenten. Na het midden van de 17^{de} eeuw had de Nederlandse tuinbouw een internationaal belang bereikt door de export van tuinbouwgeschriften op grote schaal. Wellicht fungeerden de schilderijen als een soort reclameborden.

Victors heeft een rol gespeeld in de ontwikkeling van deze nieuwe beeldtraditie in Amsterdam.⁸⁸ Vlak bij zijn huis kwam hij waarschijnlijk in aanraking met de plaatselijke groentemarkten aan de nabijgelegen Warmoesstraat. Daarnaast

⁸⁵ Stone-Ferrier, 1989, 429.

⁸⁶ Stone-Ferrier, 1989, 430.

⁸⁷ Stone-Ferrier, 1989, 428.

⁸⁸ Stone-Ferrier, 1989, 428.

werd hij geïnspireerd door kunstenaars die deze lokale markten gingen verbeelden. In totaal vervaardigde Victors minstens vijftien schilderijen met markttaferelen. De meeste van deze schilderijen zijn niet gedateerd, maar het is waarschijnlijk dat hij deze werken vervaardigde na 1650, omdat de thematiek toen pas populair werd. De markten fungeren meestal als zijmotief in dorpscènes, zoals tot uitdrukking komt op Victors' *Marktscène in een dorp* (afb.39) en *Marktscène* (afb. 45). Op enkele schilderijen is de groentemarkt het hoofdonderwerp, onder meer bij de *Groentemarkt* (afb. 40). Op dit schilderij zoomt Victors in op de verkoopster, de groenten en in het bijzonder de wortels, die hij op de voorgrond van het schilderij weergaf. Tevens komt de groentemarkt als zijmotief tot uitdrukking op sommige andere genreschilderijen van Victors, wat zijn interesse in dit fenomeen aanduidt.

Het bekendste voorbeeld in Nederland is Victors' *Groentewinkel 'De Buyskool'* (afb.36) (Rijksmuseum Amsterdam) uit 1654. In *hoofdstuk 1 Jan Victors: Een leerling van Rembrandt van Rijn* werd beschreven of Victors dit werk mogelijk van een erotische symboliek voorzag. De mannelijke figuur met de vogels zou kunnen verwijzen naar het begrip 'vogelen', dat gelijk staat aan vrijen.⁸⁹ Kunsthistoricus Sumowski stelt daarentegen dat het pluimvee en het fruit op het schilderij allegorische symbolen zijn voor de elementen lucht en aarde. De figuren rondom de marktkraam zouden verwijzen naar de vijf zintuigen. Daarnaast zou de kerk, tegenover de marktkraam, toeschouwers moeten laten nadenken over voedsel voor de ziel. Dit zou betekenen dat Victors de kerk op het schilderij een specifieke functie meegaf.⁹⁰

Het motief van de groentemarkt is niets nieuws in het oeuvre van Victors. Groentemarkten komen als zijmotief ook voor op een aantal van zijn historiestukken. Victors vervaardigde twee voorstellingen van de Griekse filosoof Diogenes, die op klaarlichte dag, met een lamp in zijn hand, op zoek ging naar de 'eerlijke' mens. Op zijn pad vond hij niet de eerlijke mens, maar enkele

⁸⁹ Jongh, de, 1968-1969, 25.

⁹⁰ Sumowski, 1983, 2614.

dieren, een schedel en antieke fragmenten.⁹¹ Dit verhaal heeft Victors vertaald in *Diogenes zoekt een mens* (afb.106) (Sint-Petersburg, The State Hermitage Museum) en *Diogenes* (afb.107) (locatie onbekend) waarbij hij de filosoof weergaf op een groentemarkt. De schilderijen zijn niet door Victors gedateerd. Op het schilderij *Diogenes* zijn wel Nederlandse wortels afgebeeld, wat zou betekenen dat dit werk na 1650 is vervaardigd. De dieren en de schedel treffen we niet aan, maar de lantaarn en antieke architectuur zijn wel afgebeeld. Deze schilderijen bevestigen nogmaals de interesse van Victors in het fenomeen van de groentemarkt.

De schilderijen met Diogenes zijn verder interessant door de antieke architectuur die de kunstenaar weergaf. Deze architectuur komt tevens terug op een schilderij met een marktscène *Draaiispeler op een markt* (afb.46) gesigneerd door Victors. Opvallend is de locatie van dit schilderij. Victors gaf de Draaiispeler niet weer in een dorp, maar op een plein vol antieke architectuur, die veel gelijkenissen toont met die op zijn historiestukken van Diogenes. Het is uitzonderlijk dat de kunstenaar voor dit genrestuk niet koos voor een dorp, zoals hij gebruikelijk deed. Mogelijkerwijs vervaardigde Victors de *Draaiispeler op een markt* vrijwel gelijktijdig met zijn schilderijen van Diogenes, rond het jaar 1650.

2.4 Taferelen met koeien

Het Nederlandse landschap ontwikkelde zich tot een populair en zelfstandig thema in de schilderkunst in de late 16^{de} en vooral in de 17^{de} eeuw, in een tijd dat er een nieuwe natuurbeleving doorbrak, vooral in England en later ook op het vasteland van Europa.⁹² Voorheen dienden landschappen vaak als het decor voor schilderijen met Bijbelse onderwerpen. In de 17^{de} eeuw werd het landschap als een opzichzelfstaand onderwerp veelvuldig door kunstenaars gekozen. Deze schilderijen vormen een aanzienlijke groep uit deze periode. Tevens kende het onderwerp verschillende specialismen. Men kan onderscheid maken tussen onder andere het polderlandschap, zeelandschap, winterlandschap, stadsgezicht en het landschap met koeien. Met name landschappen met koeien domineerden

⁹¹ Krueger, 1993, 30.

⁹² Offerhaus, 1959, 61.

de landschapsschilderkunst en ook tot op zekere hoogte de Nederlandse schilderkunst.

De Nederlandse koe werd gezien als het symbool voor welvaart, vruchtbaarheid en loyaliteit. Schilderijen van boerderijen en koeien in een Hollands landschap kregen geleidelijk aan meer bekendheid.⁹³ Voor de 16^{de} eeuw waren alleen boeren geïnteresseerd in koeien, maar in de 17^{de} eeuw spreekt dit typisch Hollandse fenomeen zo tot de verbeelding van schilders, dat het onderwerp favoriet werd bij landschapskunstenaars. De Nederlandse veeteelt was in de Gouden Eeuw de belangrijkste in Europa geworden. De koe begraasde het nieuwe land, dat door inpoldering was gewonnen, en vormde als de producent van vlees en melk een belangrijke voedselbron.⁹⁴ Door de hoge inkomsten die de dieren genereerden, belichaamden zij de groeiende rijkdom van de Republiek. Het waren over het algemeen geen boeren of bewoners van het platteland, maar stadsbewoners die kunstwerken met de 'Hollandse trots' in huis wilden hebben en schilderijen met boerderijen en portretten van koeien bestelden.⁹⁵ Daarnaast had Holland goede naam gemaakt op dit gebied in het buitenland, waardoor de schilderijen ook daar werden afgenomen.⁹⁶

De werken moeten toeschouwers herinnerd hebben aan het boerenbedrijf en boerenleven zoals het in de 17^{de} eeuw was.⁹⁷ In eerdere werken, zoals die van Salomon van Ruysdael (1602-1670) en Adriaen van de Velde (1636-1672), waren de koeien aanwezig als onderdeel van de inrichting van het landschap. Gaandeweg kregen de dieren een steeds prominentere plaats op schilderijen en werden de grazers steeds vaker afgebeeld in weilanden, aan rivieroeveren en in stallen, zoals te zien is bij Roelant Savery (1576-1639), Govert Dircksz Camphuysen (1624-1672) en Jan Victors.⁹⁸ De bekendste voorbeelden van landschapsschilders die koeien als thema kozen, zijn Paulus Potter (1625-1654) en Aelbert Cuyp (1620-1691). *De stier* (afb. 108) (Den Haag, Mauritshuis),

⁹³ Falkenburg, 1989, 137.

⁹⁴ Tent. Cat. Dordrecht/Leeuwarden 1988, 68.

⁹⁵ Tent. Cat. Dordrecht/Leeuwarden 1988, 70.

⁹⁶ Tent. Cat. Dordrecht/Leeuwarden 1988, 76.

⁹⁷ Tent. Cat. Dordrecht/Leeuwarden 1988, 70.

⁹⁸ Tent. Cat. Dordrecht/Leeuwarden 1988, 70.

vervaardigd door Potter in 1647, vertegenwoordigt een van de beroemdste schilderijen met dit onderwerp en vormt een boegbeeld van de Nederlandse naturalistische schilderkunst. Het werk is bijzonder door het grote formaat waarop de kunstenaar, zeer gedetailleerd, zo iets gewoons als een stier weergaf.⁹⁹

Victors vervaardigde in totaal tweeëntwintig schilderijen met voorstellingen van de loeiende nationale trots. Acht schilderijen laten koeien zien in boereninterieurs, de overige veertien schilderijen tonen afbeeldingen van koeien in boten, weilanden, langs rivieroeveren en van de manier waarop de dieren gemolken werden. Schilderijen met koeien en melkscènes werden verbonden aan de lente- en zomermaanden en werden doorgaans door kunstenaars tijdens deze perioden van het jaar vervaardigd.¹⁰⁰ De dieren van Victors worden meestal afgebeeld met boerderijen en in het bijzijn van boeren. Men kan zich afvragen, in hoeverre er niet eerder sprake is van dierschilderijen in plaats van landschapsschilderijen. Op sommige schilderijen van de kunstenaar, zoals *Boslandschap met een boer die vee drijft* (afb.52) uit 1650 heeft het landschap echter een prominente rol.

Op de overige schilderijen van Victors lijken de koeien, de boeren en nederzettingen het te winnen van het landschap. Dit komt bijvoorbeeld tot uitdrukking op *Een melkmeid en boeren bij een schuur* (afb.63). Het geromantiseerde schilderij toont een gezelschap bij een boerderij langs een rivieroever. Uiterst rechts op het schilderij is een gedeelte van een boerderij zichtbaar. Voor de boerderij zijn vijf figuren afgebeeld. Een zesde figuur, die vist, bevindt zich uiterst links op het schilderij. Centraal op de voorgrond van het schilderij zijn twee koeien weergegeven. De koe links ligt rustend op het gras. De tweede koe, die frontaal is afgebeeld, wordt door de melkmeid gemolken en kijkt in de richting van de toeschouwer. De koeien vertegenwoordigen de Nederlandse welvaart. De rol van de menselijke figuren is niet duidelijk. Wellicht

⁹⁹ Tent. Cat. Dordrecht/Leeuwarden 1988, 88.

¹⁰⁰ Tent. Cat. Dordrecht/Leeuwarden 1988, 61.

wilde de kunstenaar laten zien dat de boeren een aandeel hadden in de gemeenschappelijke geschiedenis en de ontwikkeling van Nederland.¹⁰¹

2.5 De boerenkeuken

Naast koeien in landschappen vervaardigde Victors ook voorstellingen van boereninterieurs met koeien en boeren. Deze schilderijen geven een kijkje in het dagelijkse leven van eenvoudige boeren en hun omgeving, een onderwerp dat vooral tot uitdrukking komt op genrestukken uit de 17^{de} eeuw. In totaal vervaardigde Victors acht schilderijen met deze thematiek. Kunsthistorica Debra Miller noemt slechts twee schilderijen met deze thematiek in haar onderzoek uit 1985. Door het inmiddels bekende aantal van dit type schilderijen van Victors kan men spreken van 'de boerenkeuken' als een opzichzelfstaande categorie in zijn oeuvre. Het is niet bekend wanneer hij de schilderijen vervaardigde, omdat de werken niet zijn gedateerd.

Voorstellingen van stalinterieurs uit de 17^{de} eeuw riepen bij ervaren toeschouwers vermoedelijk associaties op met de geboorte van Christus. Op dit soort voorstellingen zijn vaak een os en ezel aanwezig. De voorstellingen konden ook verband houden met de winter, omdat de dieren in stallen vaak werden afgebeeld bij de maand december. De schilderijen van Victors zijn alleen voorzien van koeien, waardoor de laatste associatie van toepassing lijkt te zijn op zijn voorstellingen. Verder komen schilderijen met nieuwtestamentische voorstellingen niet voor in het oeuvre van de kunstenaar.¹⁰²

Met de voorstellingen van stalinterieurs werd tevens de band met het boerenbedrijf daarbuiten aangegeven. De aanwezigheid van het bedrijf werd vaak aangeduid door een openstaande deur, die uitzicht biedt op het landschap. Hierdoor werd het beeld van binnen aan dat van buiten gekoppeld, zoals tot uitdrukking komt op de interieurs van Victors en bijvoorbeeld op een *Stalinterieur* (afb. 109) (Dordrecht, Dordrechts Museum) van Aelbert Cuyp.¹⁰³

¹⁰¹ Falkenburg, 1989, 139.

¹⁰² Tent. Cat. Dordrecht/Leeuwarden 1988, 74

¹⁰³ Tent. Cat. Dordrecht/Leeuwarden 1988, 75.

Het leven van de boeren stond gelijk aan hard werken. Boeren moesten vroeg opstaan om hun dieren te verzorgen en het land te bewerken.¹⁰⁴ 's Avonds werd er door boerenfamilies vaak gegeten bij de stookplaats, die voor warmte en de bereiding van het eten diende. De werktuigen, het vee en het hooi bevonden zich in dezelfde ruimte. Meestal werden de dieren en de bergplaatsen door houten schotten gescheiden van de leefruimte van de familie.¹⁰⁵ Bij de boerentaferelen van Victors komt dit niet tot uitdrukking. Hij beeldde de boeren en het vee af in dezelfde ruimte bij de stookplaats. Het bereiden van een maaltijd, meestal pannenkoeken, staat centraal op de voorstellingen van Victors.

Het onderwerp van de pannenkoekbakster werd onder meer gekozen door Victors' leermeester Rembrandt. Rembrandts ets *De pannenkoekbakster* (afb.110) (Amsterdam, Rijksmuseum) uit 1635 toont een oudere vrouw die pannenkoeken bakt op een stookplaats, terwijl ze wordt omringd door verschillende boerenfiguren.¹⁰⁶ *De pannenkoekbakster (I)* (afb.72) van Victors toont een vergelijkbare voorstelling als de ets van Rembrandt. In dit interieur van een boerderij is een familie, bestaande uit vijf personen, bezig met het bereiden van pannenkoeken. Rechts op de voorgrond van het schilderij is een stenen stookplaats te zien. Het schilderij van Victors toont eveneens een oudere vrouw, die bezig is met het bakken van de pannenkoeken. De oudere vrouw draagt een wit kapje en een bruine jurk met een wit short. Naast haar zit een oudere man met een grijze baard. Hij wil beginnen aan zijn pannenkoek, terwijl het kind naast hem zijn linkerarm vastgrijpt. Achter de stookplaats staat een tafel waar een jonge jongen in blauwe kledij met een bruine hoed een pannenkoek op zijn bord legt. Links op de voorgrond bevinden zich twee koeien in stallen gescheiden door houten balken. De vijfde vrouwenfiguur bij de koeien is bezig met het aanvegen van de vloer. Ze draagt een bruine rok, rode top, blauw vest en een rood lint in haar haren.

De boereninterieurs op de acht schilderijen van Victors tonen opvallend veel gelijkenissen. De stenen stookplaats, de tafel en de stallen met koeien komen

¹⁰⁴ Tent. Cat. Dordrecht/Leeuwarden 1988, 74.

¹⁰⁵ Tent. Cat. Haarlem 2003-2004, 202.

¹⁰⁶ <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.36177>

terug in alle interieurs en zijn op eenzelfde wijze weergegeven. De koeien in de stallen lijken door de schilder als onderdeel van de inrichting te zijn afgebeeld. Daarnaast komen dezelfde rechthoekige bruine vloertegels terug op alle schilderijen. De overeenkomsten tussen de schilderijen doet vermoeden dat Victors exact hetzelfde interieur heeft willen weergeven vanuit verschillende standpunten. Desondanks blijft het lastig om de gehele ruimte van de boerderij te definiëren.

Naast de overeenkomsten tussen de interieurs lijken ook bepaalde figuren opnieuw terug te keren op de verschillende voorstellingen. De vrouwelijke figuur met de bezem op *De pannenkoekenbakster* verschijnt opnieuw op *De boerenkeuken* (afb.69). Het is opmerkelijk dat Victors de vrouw in precies dezelfde houding en kledij weergaf op twee schilderijen met deze thematiek. Het is zeer waarschijnlijk dat de vrouwelijke figuur op een van de schilderijen als direct voorbeeld heeft gediend. In totaal is deze vrouwelijke figuur op vier van de acht schilderijen afgebeeld. De oudere vrouw en man lijken ook opnieuw terug te keren op het merendeel van de schilderijen. Een oudere man met een baard en hoed komt voor op alle acht de voorstellingen, in verschillende kledij. Mogelijkerwijs gaf Victors dezelfde man weer op zijn schilderijen. Hetzelfde is van toepassing op de oudere vrouw met het witte kapje, die vaker terug lijkt te komen.

De overeenkomsten tussen de schilderijen maken het aannemelijk dat Victors de werken tijdens dezelfde periode vervaardigde. Het enige schilderij dat zich onderscheidt van de rest is de *Interieurscène* (afb.75). Op dit schilderij neemt de kunstenaar meer afstand van zijn figuren. Daarnaast heeft hij op dit schilderij niet vier of vijf figuren afgebeeld, maar minstens vijftien. Bovendien zijn de kleuren op dit schilderij koeler en is het contrast minder sterk in vergelijking tot zijn andere schilderijen uit deze categorie.

2.6 De slacht

Jan Victors vervaardigde voorstellingen met boereninterieurs en geromantiseerde landschappen met koeien, maar daarnaast verbeeldde de

kunstenaar ook de slacht van runderen en varkens. Voorstellingen met geslachte dieren hadden een belerende functie en kwamen voort uit reeksen van werken van de maand.¹⁰⁷ November werd aangeduid als de slachtmaand en als de maand die traditioneel werd gebruikt om een voedselvoorraad aan te leggen voor de wintermaanden.¹⁰⁸ Een dergelijke voorstelling met een geslacht dier werd meestal door toeschouwers geïnterpreteerd als een memento mori-waarschuwing die gedachten aan de dood oproep.¹⁰⁹ Al in 1551 paste Pieter Aertsen (1508-1575) het motief van dode dieren toe op de voorgrond van zijn *Vleeskraam bij een herberg, met Maria die aalmoezen uitdeelt* (afb.111) (Noord Carolina, North Carolina Museum of Art). Het motief werd twaalf jaar later door Joachim Beuckelaer (ca. 1533-ca. 1574) tot hoofdthema gemaakt in *Het geslachte varken* (afb.112) (Keulen, Wallraf-Richartz-Museum) uit 1653, doordat de kunstenaar het dier op de voorgrond van zijn schilderij plaatste in een schemerig boereninterieur.¹¹⁰ Deze verbeeldingswijze werd overgenomen door kunstenaars uit de 17^{de} eeuw.

De slacht is een thematiek die Victors zes keer als onderwerp koos voor zijn genrestukken tijdens de late jaren '40 en vroege jaren '50. Met het motief greep de schilder terug op een 16^{de}-eeuwse traditie. De werken van Victors kan men onderverdelen in twee groepen. Het *Interieur met geslachte os* (afb.76) uit 1647, *De slagerij* (afb.78) uit 1651 en *Interieur met karkas van een os* (afb.79) vertegenwoordigen de meest gangbare voorstelling, namelijk die van het dode dier dat is opgehangen aan een balk om leeg te bloeden.¹¹¹ *De varkensslachter* (afb.77) uit 1648 en *Slager aan het werk* (afb.80) tonen de daarop volgende verrichting, het in stukken hakken van het geslachte dier door de slager.

Het memento mori-motief komt onder andere tot uitdrukking op *De varkensslachter* van Victors uit 1648. De voorstelling op het schilderij speelt zich af in de buitenlucht, tussen twee schuren. Op de voorgrond van het schilderij heeft de kunstenaar vijf volwassenen en drie kinderen afgebeeld. In de verte zijn

¹⁰⁷ Tent. Cat. Dordrecht/Leeuwarden 1988, 61.

¹⁰⁸ Tent. Cat. Haarlem 2003-2004, 202.

¹⁰⁹ Craig, 1983, 235.

¹¹⁰ Tent. Cat. Rotterdam 2004-2005, 32.

¹¹¹ Sumowski, 1983, 2612.

twee woningen en een dorpskerk te zien. Het schilderij toont hoe een geslacht varken in stukken wordt verdeeld, nadat het dier is uitgebloed. Uiterst links op het schilderij staat een vrouw met een schaal in haar handen. Geknield voor de vrouw staat een knecht, die haar een been van het geslachte dier toont. Centraal in het midden staat de slager, die een glas bier aangereikt krijgt van de vrouw rechts van hem. Op de trap achter de slager staat een man die het varken van de balk heeft verwijderd. Hij is de enige persoon die de toeschouwer aankijkt. De twee kinderen op de ton uiterst rechts spelen met een met lucht gevulde varkensblaas. Door het detail van de spelende kinderen heeft Victors het werk een beladen boodschap meegegeven, die de onwetendheid van de dood symboliseert. Hun leven is nog zonder zorgen en onbevangen. Later, als zij enige jaren ouder zijn, zullen zij zich bewust worden van de ernst van het leven.¹¹²

Rembrandt was onder meer een van de vele kunstenaars die deze thematiek opnieuw toepaste gedurende 17^{de} eeuw. Kunsthistorica Debra Miller stelt dat Victors deze thematiek mogelijk direct van zijn leermeester overnam. Enkele algemene thematische voorbeelden en een paar specifieke werken van Rembrandt uit de jaren '30 zouden als inspiratie kunnen hebben gediend. De tekening van *Twee slagers aan het werk* (afb.113) (Berlijn, Kupferstichkabinett), vervaardigd door Rembrandt omstreeks 1635, diende waarschijnlijk als voorbeeld voor *De varkensslachter*, *De slagerij* en het onbekende schilderij *De Slager* uit 1653 van Victors.¹¹³ Een direct voorbeeld is Rembrandts *Geslachte os* (afb.114) (Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum), gedateerd door de kunstenaar in 1655. Het werk heeft volgens Miller met zekerheid als voorbeeld gediend voor Victors' *Interieur met geslachte os* uit 1647, dat zich tegenwoordig in een privécollectie in Nederland bevindt.¹¹⁴ Daarnaast vervaardigde Rembrandt een tweede schilderij met deze voorstelling in 1655, dat in het bezit is van het Louvre te Parijs.¹¹⁵

¹¹² Tent. Cat. Haarlem 2003-2004, 202.

¹¹³ Miller, 1985, 207.

¹¹⁴ Miller, 1985, 208.

¹¹⁵ Craig 1983, 235.

De voorstelling van *De geslachte os* van Rembrandt toont een donker boereninterieur waarin een geslachte os met zijn achterpoten aan een balk is bevestigd. Op de voorgrond van het schilderij worden de kop en de huid van het dode dier getoond. Op de achtergrond staat een vrouw, die de vloer lijkt te dweilen, een voorstelling die qua compositie veel gelijkenissen toont met Victors' *Interieur met geslachte os*.¹¹⁶ De wijze waarop Victors het dier weergaf, komt zeer overeen met Rembrandts versie. Daarnaast heeft Victors net als Rembrandt de kop en de huid van het dier weergegeven op de voorgrond van zijn schilderij. De dweilende vrouw komt eveneens terug in Victors' versie en bevindt zich net als op Rembrandts schilderij schuin achter het opgehangen dier. De verschillen komen tot uitdrukking in de interieurs van de kunstenaars. De sfeer van Victors' interieur is minder mystiek dan bij Rembrandt door de brede baan van licht, die links naar binnen valt op het dier. Verder heeft Victors meerdere figuren, bijvoorbeeld een slager, in zijn interieur geplaatst en heeft hij meer aandacht voor de aankleding. De voorstelling van Rembrandt wordt daarentegen gekenmerkt door eenvoud. Het schilderij focust op de os en heeft verder weinig visuele afleiding. De eenvoud van zijn compositie en de sfeer zorgen voor een krachtig stilleven, dat tegelijk geïsoleerd en psychologisch geladen aandoet.¹¹⁷ Soms wordt gesteld dat Rembrandt het dier zag als symbool voor offeren en voor de gekruisigde Christus. Het is aannemelijk dat het schilderij van Rembrandt ook als voorbeeld diende voor Victors' *Slager aan het werk*.

Naast Victors en Rembrandt waren er vele tijdsgenoten die dit onderwerp verbeeldden, bijvoorbeeld een andere leerling van Rembrandt, Gebrandt van Eeckhout (1621-1674), en de gebroeders Adriaen (1610-1685) en Isack (1621-1649) van Ostade. *Geslacht varken in een schuur* (afb. 115) (Frankfurt, Städel Museum), gesigneerd en gedateerd in 1643 door Adriaen van Ostade, is vergelijkbaar met de voorstellingen van Rembrandt en Victors. Van Ostade, wiens werk vaak vergeleken wordt met dat van Victors, liet zich tijdens de jaren '40 ook inspireren door Rembrandt. Van Ostade, een leerling van Frans Hals, vervaardigde eerder voornamelijk vrolijke genrevoorstellingen. Na 1640 worden

¹¹⁶ Craig, 1983, 235.

¹¹⁷ Craig, 1983, 238.

de composities van Van Ostade rustiger en wordt de lichtwerking warmer. Dit komt tot uitdrukking op zijn schilderij uit 1643. Op eenzelfde drastische wijze als Rembrandt beeldde van Ostade het motief van een geslacht dier af dat is opgehangen aan een balk van de zoldering om uit te bloeden. Het dier steekt helder af tegen de donkere achtergrond, zoals bij Rembrandt.¹¹⁸ Ondanks dit gegeven heeft Van Ostade, net als Victors, meer aandacht voor de aankleding en detaillering van zijn interieur.

2.7 Bruiloften en feesten

Het weergeven van feestvreugde was tijdens de 17^{de} eeuw voor kunstenaars een artistieke uitdaging. De diversiteit aan eigentijdse feesten was groter dan ooit daarvoor, waardoor het niet toevallig is dat in deze tijd veel feesten zijn afgebeeld.¹¹⁹ Feestdagen en voornamelijk huwelijken vormen een terugkerend onderwerp in de genrestukken van Jan Victors. De schilderijen uit deze categorie ogen op het eerste gezicht wat rommeliger door de vele figuren die de kunstenaar weergaf op dit type voorstellingen. Daarnaast voeren de figuren verschillende activiteiten uit, die zijn samengebracht door de kunstenaar. Vermaak en plezier staan centraal op deze voorstellingen.

Om deze categorie te verduidelijken, kan men onderscheid maken tussen feestdagen en huwelijken. In de 17^{de} eeuw was het een gebruik dat belangrijke feesten werden vereeuwigd op doek. Voorbeelden hiervan zijn Sint-Nicolaas en Driekoningen. Het was onder anderen Jan Steen die deze onderwerpen verbeeldde.¹²⁰ Voorstellingen met onderwerpen uit het nieuwe testament ontbreken in het oeuvre van Jan Victors. De kunstenaar vervaardigde verhoudingsgewijs meer schilderijen met daarop bruiloften afgebeeld. Een voorbeeld van een feestdag is zijn schilderij *Festiviteit in Zaandam* (afb.91). Het schilderij toont een edelman en zijn vrouw, die op een smal pad langs een kanaal lopen. Het stel wordt omringd door vele vreugdevolle, joviale dorpelingen. Nieuwsgierige toeschouwers kijken vanaf roeiboten en de voetgangersbrug toe.

¹¹⁸ Tent. Cat. Rotterdam 2004-2005, 32.

¹¹⁹ Tent. Cat. Haarlem 2011-2012, 9.

¹²⁰ Brown, 1984, 156.

De huizen met rieten daken omsluiten het tafereel. In de verte is wederom een kerktoeren zichtbaar, die boven de voorstelling uitstijgt.¹²¹

Onderwerpen als bruiloften komen vanaf de tweede helft van de 16^{de} eeuw in de schilderkunst voor.¹²² De burgerlijke overheid gaf de richtlijnen voor het trouwen en de viering ervan aan. Deze karakteristieken voor een bruiloft ontstonden al in de 16^{de} eeuw en bleven ondanks godsdienstige, maatschappelijke en regionale verschillen eeuwenlang hetzelfde. Bruiloften werden gevierd met een feestmaal waarbij de drank rijkelijk mocht vloeien, en werden vaak bekostigd door de ouders van de bruid. Daarnaast werd er uitbundig gedanst door het bruidspaar en de gasten.¹²³ Tegenwoordig maken de vele gasten, het bruiloftsmaal, de versieringen, de geschenken en het dansen nog steeds deel uit van de traditionele bruiloft. Ondanks de gebruikelijke spaarzaamheid gedurende de 17^{de} eeuw kon men zich bij bruiloften volkomen laten gaan. Soms resulteerde een bruiloft zelfs in een dorpsfeest. Na afloop van een bruiloft, die vaak tot één uur in de nacht duurde, werd de bruid door de voornaamste persoon van het gezelschap naar bed geleid, waar zij met haar bruidegom alleen werd gelaten.¹²⁴

De weergave van dit onderwerp werd gebaseerd op een Vlaamse traditie uit de 16^{de} eeuw. Het meest uitbundige voorbeeld vormt de *Boerenbruiloft* (afb.116) (Wenen, Kunsthistorisch Museum) van Pieter Breughel (ca. 1525/1530-1569) uit omstreeks 1567.¹²⁵ Het schilderij toont alle traditionele gebruiken, waarachter geen moraal moet worden gezocht. De gouden kleur, stevige karakteristieke figuren en de opmerkelijke compositie maken dit een van zijn beroemdste schilderijen. Ongeveer honderd jaar later gingen Jan Steen (1626-1679) en Jan Miense Molenaer (1610-1668) deze thematiek opnieuw verbeelden.¹²⁶ Hun werk sluit nauw aan bij het werk van Breughel.¹²⁷ Vaak werd

¹²¹ Knipsel (RKD): J. Staal & Co, New York.

¹²² Tent. Cat. Haarlem 2011-2012, 11.

¹²³ Brown, 1984, 159.

¹²⁴ Tent. Cat. Apeldoorn 1989, 154.

¹²⁵ Tent. Cat. Haarlem 2011-2012, 12.

¹²⁶ Tent. Cat. Haarlem 2011-2012, 58.

¹²⁷ Brown, 1984, 159.

door kunstenaars het bruiloftsfeest als onderwerp gekozen, terwijl de feestelijkheden vaak al begonnen met de ondertrouw.

Victors vervaardigde in totaal vijf schilderijen met deze thematiek. Het lijkt alsof de kunstenaar bewust een serie werken van eenzelfde bruiloft heeft vervaardigd. Vier schilderijen tonen veel gelijkenissen in compositie. Daarnaast lijkt steeds dezelfde feestruimte met het bruidspaar en het feestvierende gezelschap te zijn afgebeeld. Een belangrijk onderdeel van de feestzaal vormde de zitplaats van de bruid. Achter haar werd vaak een bruiloftskleed opgehangen. Dit kleed komt duidelijk tot uitdrukking op de vier schilderijen van Victors, bijvoorbeeld op zijn *Interieur met een dorps huwelijk* (afb. 61). Het ingetogen bruidspaar zit centraal aan een tafel en achter hen hangt het bruiloftskleed. Nog belangrijker dan het bruiloftskleed was de bruidskroon op het hoofd van de bruid. Deze was bedoeld als eerbewijs en is te zien op de voorstellingen van Victors. De bruidskroon werd gemaakt van gekleurd papier of maagdenpalm, waardoor de bruid goed herkenbaar is. In de 16^{de} eeuw was het gebruikelijk dat de bruid het middelpunt was, wat haar zitplaats en kroon al aangeven. De bruidegom had een ondergeschikte positie. In de loop van de 17^{de} eeuw komt de bruidegom duidelijker in beeld en wordt hij naast zijn bruid weergegeven, zoals tot uitdrukking komt op de schilderijen van Victors.¹²⁸

De kleding van het bruidspaar was vaak in overeenstemming met de rijkdom van de bruiloft. Mindervermogenden droegen hun beste kledij of de trouwkleding van hun ouders. Bij de rijkere mensen werd niet gelet op de kosten die werden gemaakt. Zij droegen vaak kleren van kostbare stoffen als zijde en fluweel, die vaak werden verfraaid met kanten kragen en rijke borduursels. Het bruidspaar van Jan Victors draagt dure kledij, wat betekent dat het tot de rijkere laag van de samenleving behoorde. Mogelijk vormt dit ook een verklaring voor de reeks schilderijen die de kunstenaar waarschijnlijk in opdracht vervaardigde. Opmerkelijk genoeg dragen zowel de man als de vrouw zwarte kledij. Trouwen in deftig zwart was een gewoonte van met name de Friezen en goed voor rouw en trouw. Op deze wijze was de samenhang tussen liefde en dood impliciet

¹²⁸ Tent. Cat. Apeldoorn 1989, 160.

aanwezig op een huwelijk. Dit zou impliceren dat Victors een Friese bruiloft schilderde.¹²⁹

Opmerkelijk genoeg ligt de nadruk niet op het bruidspaar en de gasten op de schilderijen van Victors, maar op het dansende koppel op de voorgrond van *Interieur met een dorps huwelijk*. Het dansende koppel komt nadrukkelijk terug op alle vier de schilderijen van Victors. Mogelijk zijn deze twee figuren de speeljonger en het speelmeisje. Gebruikelijk werden twee speeljongers en speelmeisjes uit familie en vrienden gekozen. Zij dienden het bruidspaar te helpen bij de organisatie van het feest en trachtten op allerlei manieren het feestplezier te vergroten.¹³⁰ Er waren echter wel bezwaren vanuit kerkelijke zijde tegen het dansen, dat als een zonde werd beschouwd. Deze haalden evenwel weinig uit en men liet op een bruiloft de teugels vieren. Het is de vraag of Jan Victors bij het afbeelden van de dranklust van de dansende feestgangers meer dan een milde ironie van zonde en gulzigheid voor ogen had.¹³¹

¹²⁹ Tent. Cat. Apeldoorn 1989, 162.

¹³⁰ Tent. Cat. Apeldoorn 1989, 159.

¹³¹ Brown, 1984, 159.

3. Een eigen signatuur: De interpretatie van Victors' genrestukken

Het 17^{de}-eeuwse provinciale dorps- en plattelandsleven staat centraal in het oeuvre van genrestukken van Jan Victors. Nadat Jan Victors zijn leertijd bij Rembrandt van Rijn had volbracht, ontwikkelde hij een eigen stijl en liet hij geleidelijk aan Rembrandts stijl meer los.¹³² De genrestukken van Victors tonen in vergelijking tot zijn historiestukken en portretten veel meer een eigen signatuur. Deze eigenheid komt op verschillende manieren tot uitdrukking op zijn genrestukken. Het eerste kunstbeschouwende deel van dit hoofdstuk onderzoekt de meest opvallende gelijkenissen in de composities, figuren en motieven die Victors weergaf op zijn voorstellingen. De dorpen en landschappen die tot uitdrukking komen op de genrestukken van Victors zijn van hetzelfde type en lijken de schilder eveneens te karakteriseren. In het tweede deel worden de interpretaties van de landschappen en dorpsgezichten onderzocht, met als doel vast te stellen waar het de kunstenaar om ging in de weergave van zijn landschappen en dorpsgezichten.

3.1 Het terugkerend compositiemodel

Jan Victors maakt voor de opbouw van zijn schilderijen vaker gebruik van een vertrouwd compositiemodel, dat zijn genrestukken lijkt te kenmerken. Het compositiemodel dat Victors herhaaldelijk heeft ingezet, komt tot uitdrukking op het merendeel van zijn voorstellingen met dorpsgezichten en landschappen. De horizon van zijn schilderijen ligt vaak net onder het midden van het liggende formaat ondergrond, waardoor we als toeschouwer recht op de voorstellingen kijken en erbij betrokken worden. De linkerkant van de compositie wordt gekenmerkt door een open gebied, waardoor de horizon zichtbaar is. De rechterkant wordt vaak afgesloten met nederzettingen en toont weinig tot geen lucht. De luchten die tot uitdrukking komen op de voorstellingen, zijn bedekt met donkere wolken, waardoor alleen indirect zonlicht zichtbaar is. De focus ligt meestal rechts op de voorgrond van de schilderijen. Vaak heeft de kunstenaar

¹³² Sumowski, 1989-1994, deel IV (1992), 2589.

hier een groep boeren of dorpelingen afgebeeld die een activiteit uitvoeren. De schaal van de figuren in de composities is eveneens opvallend. Victors had de neiging om grote en stevige driedimensionale figuren binnen de beperkte beeldruimte van zijn composities weer te geven. De figuren worden vaak van dichtbij gezien en zijn evenwijdig binnen de beeldvlakken geplaatst. De bewegingen van de figuren zijn vaak vereenvoudigd, waardoor de gezichtsuitdrukkingen extra opvallen.¹³³

Het compositiemodel is bijvoorbeeld van toepassing op het eerder beschreven schilderij *Groentewinkel 'De Buyskool'* (afb. 36) uit het 1654.¹³⁴ De horizon is net onder het midden van de drager gesitueerd. De lucht wordt gekenmerkt door donkere wolken, waardoor alleen indirect zonlicht zichtbaar is. De linkerkant van het schilderij toont een open gebied met een plein, een kerk, nederzettingen, bomen en mensen. De rechterzijde wordt afgesloten door verschillende bakstenen woningen. Op de voorgrond van het schilderij zijn meerdere mannelijke en vrouwelijke figuren van dichtbij weergegeven. Victors heeft de figuren verhoudingsgewijs groot afgebeeld in de compositie. De twee vrouwen die zich buigen over de aangeboden waar, lijken verhoudingsgewijs groter te zijn dan de deuropening van de winkel. De modellering van de figuren is relatief zwaar, wat wordt versterkt door de ruime kledij die zij dragen. De man die gevogelte verkoopt op straat, centraal in het midden van de voorstelling, valt het meest op. De nadruk op deze figuur wordt versterkt door het eenpuntperspectief dat is toegepast, en de expressieve gezichtsuitdrukking van de man.

De landelijke scènes van Victors worden bevolkt door sterk geïndividualiseerde figuren, die typerend lijken voor zijn werk. De figuren zijn van verschillende leeftijden en hun reacties en stemmingen zijn duidelijk door Victors geportretteerd, wat zijn voorstellingen afwisselend en interessant maakt.¹³⁵ Tevens lijkt het erop dat de kunstenaar bepaalde figuren vaker heeft gebruikt voor verschillende voorstellingen, bijvoorbeeld de speeljonger en het

¹³³ Bevers, 2011, 378.

¹³⁴ <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.6451>

¹³⁵ Bevers, 2011, 379.

speelmeisje die zichtbaar zijn op een serie schilderijen van een dorpschuwelijk, beschreven in paragraaf 2.7 *Bruiloften en feesten*. Een ander voorbeeld is het model voor de hoofdfiguur op de *Schoenenlapper op een dorpsmarkt* (afb. 2), vervaardigd omstreeks 1650. Deze mannenfiguur verschijnt volgens kunsthistorisch onderzoek van The National Gallery opnieuw op *De varkensslachter* (afb. 77) uit 1648 en *De slagerij* (afb. 78) uit 1651.¹³⁶

Victors neemt dus vaker hetzelfde compositiemodel als uitgangspunt voor zijn diverse voorstellingen. Al vroeg ontwikkelde de schilder een vast repertoire aan tekeningen met toegepaste typen voor de personages op zijn historiestukken, waarbij hij soms kleine variaties aanbracht.¹³⁷ Een *Studie van vier vrouwelijke hoofden* (afb. 117) (Dresden, Kupferstich-Kabinett) is uniek in het oeuvre van Victors en geeft een indruk van de variaties die hij aanbracht. De studie naar hoofden met puntige neuzen en kinnen op de tekening zijn gebaseerd op hetzelfde model.¹³⁸ Daarnaast is het bekend dat Victors bij gelegenheid zijn figuren overnam van voorbeelden van tijdsgenoten. Desondanks blijft de rol van de tekeningen in het oeuvre van Victors problematisch, omdat er geen tekeningen bestaan waarvan het zeker is dat ze van zijn hand zijn. Daarnaast bestaan er geen voorbeelden van geschilderde Bijbelse figuren die rechtsreeks gebaseerd zijn op zijn studies. Tevens zijn er geen voorstudies bekend naar de dorpelingen en boerenfiguren op zijn genrestukken.

Herhalingen vormen niets nieuws in het oeuvre van Victors. De kunstenaar bracht eveneens variaties aan op bepaalde motieven. Het meest opvallende motief, dat vrijwel altijd terugkeert in zijn voorstellingen met landschappen en dorpsgezichten, betreft het motief van een dorpskerk, wat Victors' genrestukken lijkt te typeren. Daarnaast zijn nog een aantal opvallende motieven te noemen die vaker zijn afgebeeld door de kunstenaar, zoals het motief van een Chinese parasol, dat zichtbaar is op alle voorstellingen met kwakzalvers. Bekend is dat de kunstenaar een voorliefde had voor exotische details.¹³⁹ Een ander voorbeeld is

¹³⁶ <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-victors-a-village-scene-with-a-cobbler>

¹³⁷ Tent. Cat. Amsterdam 1991-1992, 336.

¹³⁸ Bevers, 2011, 380.

¹³⁹ Bevers, 2011, 379.

het onderwerp van de groentemarkt, dat ook als zijmotief tot uitdrukking komt op sommige van zijn dorpsgezichten en Bijbelse historiestukken.

Net als bij zijn figuren vervaardigde Victors verschillende variaties op zijn motieven. Er is slechts één uitzondering te noemen waarbij de kunstenaar een motief op exact dezelfde manier heeft gebruikt voor vijf verschillende schilderijen. Dit betreft het motief van een wit paard dat voorovergebogen uit een houten voederbak eet, terwijl het nog aan de paardenwagen is bevestigd. Het motief komt telkens uiterst rechts tot uitdrukking op de schilderijen: *Dorpsscène met visverkoper* (afb. 37), *Festiviteit in Zaandam* (afb. 91), *Dorpsscène (I)* (afb.5) uit 1654, *Dorpsstraat met vrolijk drinkend gezelschap voor een herberg* (afb. 9) en *Dorpsscène (II)* (afb. 12). Het is opvallend dat Victors alleen dit motief vaker heeft weergegeven, wat doet vermoeden dat de kunstenaar een voorliefde voor paarden moet hebben gehad. De dieren, voornamelijk witte paarden, komen veelvuldig voor op de voorstellingen met markttaferelen, festiviteiten en dorpsgezichten. Victors bracht vele variaties aan op dit motief, maar in de meeste gevallen wordt het dier in een stal of in de buurt van een houten voederbak getoond.

3.2 De interpretatie van het landschap

Dezelfde typen landschappen en dorpen vormen de locaties voor de landelijke genrestukken van Jan Victors, wat doet vermoeden dat hij dezelfde omgeving als uitgangspunt nam voor zijn voorstellingen. De landschapsschilderingen van Victors worden gekenmerkt door uitgestrekte weilanden met rivieren en meren. Het is niet bekend welke omgeving de schilder weergaf, maar het was gebruikelijk dat kunstenaars hun onderwerpen dicht bij huis zochten, mits hun woonplaats tot de verbeelding sprak.¹⁴⁰ Documenten tonen aan dat Victors, tot zijn vertrek naar Nederlands-Indië in 1676, het grootste deel van zijn leven woonachtig was in Amsterdam. Er bestaan geen bronnen die een eventuele reis of een mogelijk bezoek aan een andere stad of provincie kunnen bevestigen of

¹⁴⁰ Martin, 1935, 65.

uitsluiten. Hierdoor is het aannemelijk dat Victors zijn inspiratie haalde uit de omgeving van Amsterdam.

De ontwikkeling van het Hollandse landschap tot een zelfstandig thema werd kort aangehaald in paragraaf 2.4 *Taferelen met koeien*. Gedurende het einde van de 16^{de} eeuw werd het autonome landschap een opzichzelfstaand onderwerp. De Belgische kunstenaar Hans Bol (1534-1593) was een van de eersten die het landschap als serieus onderwerp introduceerde bij kunstenaars.¹⁴¹ De populariteit van dit onderwerp nam gedurende de eerste helft van de 17^{de} eeuw toe, zowel bij kunstenaars als bij het kunst kopende publiek. Kunstenaars uit deze periode streefden ernaar de natuurlijkheid van het zuiver Hollandse landschap te documenteren. Omstreeks 1650 bereikten de populariteit van het landschap en de tendens om buiten te tekenen hun hoogtepunt, onder meer door het handelen van Rembrandt van Rijn, de voormalig leermeester van Victors.¹⁴² Rembrandt benutte het landschap als thema aanvankelijk alleen als decor voor zijn historiestukken. Later gaat hij voorstellingen vervaardigen waarbij het landschap het hoofdonderwerp is geworden en onderzoekt hij de artistieke mogelijkheden van dit onderwerp.¹⁴³ Dit heeft geresulteerd in één oeuvre, met meerdere verschillende benaderingen van het landschap.¹⁴⁴

Tallose malen trok Rembrandt samen met zijn leerlingen naar buiten om tekeningen te maken van het landschap.¹⁴⁵ Een inboedelinventaris van Rembrandt uit 1656 bevatte onder andere drie albums betiteld als landschappen. Een kunstboek heet *'Een dito vol lantschappen nae 't leven geteekent bij Rembrant' een tweede wordt vermeld als 'Een parckement boeck vol lantschappen nae 't leven, van Rembrant'*.¹⁴⁶ Door middel van deze tekeningen bereidde Rembrandt zich onder meer voor op het maken van etsen en schilderijen, zonder dat de tekeningen als directe voorstudies waren bedoeld.¹⁴⁷ Hij vervaardigde tekeningen van landschappen, meestal bosgezichten met

¹⁴¹ Tent. Cat. Amsterdam 1998-1999, 21.

¹⁴² Tent. Cat. Amsterdam 1998-1999, 22.

¹⁴³ Bakker, 2004, 351.

¹⁴⁴ Bakker, 2004, 351.

¹⁴⁵ Schatborn, 1998, 228.

¹⁴⁶ Tent. Cat. Amsterdam 1998-1999, 15.

¹⁴⁷ Schatborn, 1998, 228.

landweggetjes en boerderijen.¹⁴⁸ De detaillering is niet per se kenmerkend voor de landschapstekeningen van Rembrandt. Zijn aandacht was meer gericht op het spel van licht en donker, het karakteristieke van oude boerderijen, overwoekerde bouwsels en de typische wijze waarop bomen en nederzettingen met elkaar vergroeid in een landschap lagen.¹⁴⁹

Kunstenaars die tekeningen van landschappen gingen vervaardigen, waren vaak leerlingen en oud-leerlingen van Rembrandt, of tekenaars die zich minder rechtsreeks lieten inspireren door landschapskunst. Wanneer Rembrandt samen met zijn leerlingen naar buiten ging om te tekenen, keken deze natuurlijk naar het werk van hun leermeester, dat als voorbeeld diende.¹⁵⁰ Het waren onder anderen Ferdinand Bol (1616-1680), Govert Flinck (1615-1660) en Gebrandt van den Eeckhout (1621-1674) die gelijktijdig met Victors in de leer waren bij Rembrandt en diverse landschapstekeningen gingen vervaardigen. Bol maakte onder andere *Landschap met een herberg bij een brug* (afb. 118) (Parijs, Musée du Louvre) in omstreeks 1640, dat hij baseerde op Rembrandts geschilderde *Landschap met stenen brug* (afb. 119) (Amsterdam, Rijksmuseum) uit omstreeks 1638 en dat hij moeten hebben gekend.¹⁵¹ Van Flinck is bekend dat hij een serie van vier landschapstekeningen heeft vervaardigd, gesigneerd en gedateerd in 1642. Hij had een voorliefde voor de boom als terugkerend motief in zijn tekeningen en schilderijen. Dit motief komt onder andere tot uitdrukking op zijn aquarel *Landschap met een boom op een heuvel* (afb. 120) (Londen British Museum) uit 1642. In dit landschap gaf hij vermoedelijk de boom uit zijn verbeelding weer, terwijl hij de achtergrond op zijn herinneringen van de Schenkenschans bij Kleef baseerde.¹⁵²

Tekeningen zijn relatief schaars in het oeuvre van Victors. Tot op heden zijn zevenendertig ongesigeneerde tekeningen aan hem toegeschreven, waarvan vele op dubbelzijdige bladen, waarvan de kunstenaar vaker gebruikmaakte.¹⁵³ Het

¹⁴⁸ Tent. Cat. Amsterdam 1991-1992, 85.

¹⁴⁹ Tent. Cat. Amsterdam 1991-1992, 90.

¹⁵⁰ Schatborn, 1998, 228.

¹⁵¹ Tent. Cat. Amsterdam 2017-2018, 205.

¹⁵² Tent. Cat. Amsterdam 2017-2018, 204.

¹⁵³ Bevers, 2011, 371.

tekenoeuvre van Victors betreft hoofdzakelijk figuurstudies en interieurstudies voor oudtestamentische voorstellingen. Wel vervaardigde de kunstenaar *Hoofdstudies en schetsen voor een melkscène* (afb. 121) (Dresden, Kupferstich-Kabinett) op de achterzijde van zijn *Studie van vier vrouwelijke hoofden* (afb.117). Kunsthistoricus Sumowski merkte op dat een soortgelijke melkscène tot uitdrukking komt op het schilderij *Melkscène* (afb. 55). Hoewel dit geen studie is voor een schilderij in strikte zin, laat het de interesse van Victors voor dit thema zien.¹⁵⁴ Victors vervaardigde echter geen studies van landschappen, waardoor het erop lijkt dat de kunstenaar de koe als hoofdonderwerp zag. Een eerdere veronderstelling uit paragraaf 2.4 *Taferelen met koeien* luidde dat bij Victors' voorstellingen eerder sprake lijkt te zijn van dierschilderijen dan landschapsschilderijen. Door het ontbreken van landschapsstudies lijkt deze veronderstelling aannemelijk.

Tot op heden zijn er geen landschapsstudies van Victors bekend. Toch ademen Victors' landschappen dezelfde sfeer als de landschapsstudies van Rembrandt en zijn tijdsgenoten. Waarschijnlijk had Victors kennis van Rembrandts werk, dat veelal als voorbeeld diende voor zijn leerlingen.¹⁵⁵ Rembrandt heeft met het landschap een oeuvre geschapen dat zo onmiskenbaar sterk en eigensoortig is dat zijn invloed op leerlingen en andere kunstenaars een vanzelfsprekend gegeven is.¹⁵⁶ Anderzijds is het ook mogelijk dat Victors zich liet inspireren door het werk van tijdgenoten en daarmee indirect ook door Rembrandt, bijvoorbeeld door het werk van zijn oudere medeleerling Flinck, met wie hij nauwe betrekkingen onderhield.¹⁵⁷ Victors' landschappen worden net als die van zijn tijdsgenoten gekenmerkt door bosgezichten met landweggetjes en boerderijen. Daarnaast gaven schilders in deze tijd de voorkeur aan een flink uitzicht.¹⁵⁸ In tegenstelling tot Rembrandt lijkt Victors wel meer aandacht te hebben voor de relatief grote figuren en dieren, die tot uitdrukking komen op zijn schilderijen, terwijl Rembrandt de voorkeur gaf aan karakteristieke boerderijen en weelderige natuur.

¹⁵⁴ Bevers, 2011, 380.

¹⁵⁵ Schatborn, 1998, 228.

¹⁵⁶ Bakker, 2004, 16.

¹⁵⁷ Tent. Cat. Amsterdam 1991-1992, 334.

¹⁵⁸ Bakker, 2004, 264.

Hoe de voorstellingen met landschappen van Victors moeten worden gewaardeerd, is tot op heden niet gedocumenteerd. Bij Rembrandt kunnen de landschappen op verschillende niveaus worden geïnterpreteerd, omdat Rembrandt het landschap als *genre* in alle destijds gebruikelijke *subgenres* heeft beoefend, van een zelfbedacht wereldpanorama tot een eenvoudig schildermotiefje naar het leven. Deze breedheid binnen één oeuvre heeft geresulteerd in meerdere verschillende benaderingen van het landschap.¹⁵⁹ Deze veelzijdigheid verklaart waarom Rembrandt geldt als een van de belangrijkste landschapskunstenaars van de 17^{de} eeuw.¹⁶⁰ Een interpretatie van Rembrandts landschappen met een vrijmoedige situering, lijkt het meest van toepassing op de landschapsschilderingen van Victors. Tevens, omdat er geen landschapsstudies van Victors bekend zijn. Bij dit type werken ging het Rembrandt niet om het weergeven van de historische werkelijkheid, maar om een gelijkenis. De benadering van dit soort werken past in de traditionele metafoor van de vrome mens die op weg is naar zijn uiteindelijke bestemming.¹⁶¹ Deze gedachte sluit goed aan bij de vrome Victors, wiens persoonlijk geloof doorgaans van invloed was op zijn artistieke bezigheden.¹⁶²

3.3 Het motief van de kerk op de schilderijen van Jan Victors

Naast vergelijkbare landschappen vervaardigde Jan Victors voorstellingen met soortgelijke dorpen. Het stadsgezicht was het laatste genre in de Nederlandse schilderkunst dat tot ontwikkeling kwam gedurende de jaren '60 en '70 van de 17^{de} eeuw, net als het dorpsgezicht. Het meest opvallend in de dorpsgezichten van de calvinistische Victors is het motief van een dorpskerk. Dit motief is zichtbaar op het merendeel van de buitenschilderijen en deze aanwezigheid roept de volgende vragen op. Betreft het één of meerdere bestaande kerken? Staat de kerk in relatie tot het landschap? En tot slot: Draagt de kerk een symbolische betekenis uit? Dit zijn de vragen die centraal staan in deze paragraaf.

¹⁵⁹ Bakker, 2004, 351.

¹⁶⁰ Tent. Cat. Amsterdam 1998-1999, 351.

¹⁶¹ Tent. Cat. Amsterdam 1998-1999, 367.

¹⁶² Tent. Cat. Amsterdam 1991-1992, 334.

Op de landschapschilderijen van Victors keert een kerktoren voornamelijk terug als een detail aan de horizon. Bij de schilderijen met dorpsgezichten staan we als toeschouwer dicht bij de kerk, waardoor de architecturale details zichtbaar zijn. Met name op de genrestukken met kwakzalvers, marktaferelen en dorpscènes is vaak een dorpskerk aanwezig. De schilderijen tonen telkens een ander fragment van een kerk, waardoor het lastig is de kerken te definiëren als dezelfde kerk. Er zijn een paar voorbeelden van schilderijen te noemen waarop de kerk dicht op de voorgrond is geplaatst en bepaalde architecturale details zichtbaar zijn. Hieronder worden drie interessante voorbeelden beschreven en met elkaar vergeleken.

Een kerk komt onder andere tot uitdrukking op het eerder beschreven schilderij *Groentewinkel 'De Buyskool'* (afb. 36) uit het 1654.¹⁶³ Uiterst links op de achtergrond van het schilderij is een kerk op een plein afgebeeld. Als toeschouwer kijkt men schuin tegen de kerk aan, waardoor het westelijk hoofdportaal en de rechterzijde van het schip zichtbaar zijn. De eenvoudige kerk heeft ogenschijnlijk een rechthoekig grondplan, dat geen zijbeuken of apsis bevat. De westelijke gevel is voorzien van het hoofdportaal met een glas-in-loodvenster met rondbogen en helemaal bovenin een cirkelvormig raam. De zijkant van het schip is tevens voorzien van vensters met rondbogen. De vensters worden onderverdeeld door pilasters aan de buitenzijde van het schip. Aan de oostelijke zijde van de kerk is één piramidevormige kerktoren geplaatst, die spits naar boven toeloopt. De kerk is waarschijnlijk vervaardigd in baksteen en verder niet voorzien van decoratieve elementen.

Het schilderij *Schoenenlapper op een dorpsmarkt* (afb. 2) uit omstreeks 1650, eerder beschreven in paragraaf 2.1 *Dorpscènes*, toont een vergelijkbare kerk. De achtergrond van het schilderij toont een fragment van de westelijke gevel en de kerktoren. De vorm van de westelijke gevel komt overeen met die van de kerk op *Groentewinkel 'De Buyskool'*. Tevens komen het glas-in-loodvenster en het cirkelvormige raam tot uitdrukking bij deze kerk. De kerktoren is eveneens vergelijkbaar in vorm, maar voorzien van een extra glas-in-loodvenster.

¹⁶³ <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.6451>

Daarnaast verschilt de directe omgeving. De kerk staat niet op een open dorpsplein, maar tussen diverse nederzettingen en bomen, die niet terug te zien zijn op *Groentewinkel 'De Buyskool'*. De loopbrug achter de vrouwenfiguur komt eveneens niet tot uitdrukking op het latere schilderij van Victors. Enerzijds is het mogelijk dat Victors een andere kerk documenteerde voor dit schilderij, anderzijds is het plausibel dat hij dezelfde kerk als uitgangspunt nam, maar de compositie heeft aangepast en naar smaak details heeft toegevoegd of weggelaten.

Een derde voorstelling met een kerk maakt het zeer onwaarschijnlijk dat Victors daadwerkelijk dezelfde kerk als uitgangspunt nam voor al zijn genreschilderijen. Het schilderij *De tandmeester (II)* (afb.28) toont opnieuw een fragment van een dorpskerk. Wederom lijkt de vorm van de westelijke gevel overeen te komen met die van de kerken op de hierboven aangehaalde schilderijen. Ditmaal wijkt de kerktoren echter duidelijk af van de eerdere twee voorbeelden. In tegenstelling tot de andere twee kerktorens, waarbij het dak de toren lijkt te overlappen, is dat bij deze kerktoren niet het geval.

Het is uitgesloten dat Victors voor zijn dorpsgezichten dezelfde kerk naar de werkelijkheid heeft gedocumenteerd. Desalniettemin zou het wel zo kunnen zijn dat de kunstenaar vaker dezelfde kerk en dus ook hetzelfde dorp als uitgangspunt nam voor zijn verschillende schilderijen, net zoals de kunstenaar variaties aanbracht op bepaalde figuren die vaker terugkeren in zijn schilderijen. Doordat de kerken niet te identificeren zijn, is het niet mogelijk om de eventuele locaties van zijn dorpsgezichten te achterhalen, maar waarschijnlijk haalde hij zijn inspiratie uit de omgeving rondom Amsterdam. Doordat de locaties onbekend zijn, blijft het in het midden of de schilder de historische werkelijkheid weergaf of slechts een gelijkenis van de werkelijkheid, omdat dit niet controleerbaar is.

Het lijkt waarschijnlijk dat Victors niet de historische werkelijkheid weergaf, maar een gelijkenis van de werkelijkheid waarbij hij aanpassingen aanbracht. Zijn voormalig leermeester Rembrandt en zijn medeleerlingen deden dit ook,

zoals eerder beschreven in paragraaf 3.2 *De rol van het landschap*. Kunsthistoricus Boudewijn Bakker stelt dat uit een nauwkeurige analyse van Rembrandts dorpsgezichten is gebleken dat de kunstenaar soms wijzigingen aanbracht.¹⁶⁴ Rembrandt zou meer oog hebben gehad voor het karakteristieke en sfeervolle van een gebouw dan voor de topografische juistheid. Sommige tekeningen en schilderijen tonen spontane elementen die afwijken van de werkelijkheid.¹⁶⁵ Dit blijkt onder andere uit zijn *Gezicht op Diemen* (afb. 122) (Rotterdam, Boijmans van Beuningen) uit omstreeks 1650. Op deze tekening heeft Rembrandt op een subtiele manier geschoven met de nederzettingen. Hij heeft de kerk te midden van een groep huizen geplaatst en het dorp gesitueerd in een weidse polder, waardoor het karakter van het dorp is veranderd.¹⁶⁶ Het is opvallend dat de kerk, net zoals bij de meeste genreschilderijen van Victors, een prominente plaats heeft gekregen in het dorpsgezicht.

Opvallend vaak keert het motief van de kerk terug in de genrestukken van Victors, waardoor een achterliggende betekenis voordehandliggend lijkt. In paragraaf 2.3 *Markttaferelen* werd beschreven dat de kerk afgebeeld op *Groentewinkel 'De Buyskool'* toeschouwers zou moeten laten nadenken over voedsel voor de ziel.¹⁶⁷ Dit schilderij betreft een markttafereel, waardoor deze boodschap niet toepasbaar is op al zijn voorstellingen met kerken. Desondanks lijkt een religieuze boodschap het meest vanzelfsprekend, omdat Victors als kunstenaar het orthodox-calvinisme belichaamde. Wellicht heeft hij het motief van de kerk doelbewust prominent in zijn composities geplaatst. Bij Rembrandts *Gezicht op Diemen* lijkt het wederom te gaan om een gelijkenis van de werkelijkheid, een soort allegorie, een benadering die past in de traditionele metafoor van de goede, vrome mens. Deze mens is in een onverschillige mensenwereld op pelgrimage naar zijn uiteindelijke bestemming, namelijk het hemelse Jeruzalem en het eeuwige leven.¹⁶⁸ Deze benadering lijkt ook van toepassing op een groot percentage van de genrestukken van Victors. Bovendien

¹⁶⁴ Bakker, 2004, 377.

¹⁶⁵ Broos, 1981, 84.

¹⁶⁶ Bakker, 2004, 377.

¹⁶⁷ Sumowski, 1983, 2614.

¹⁶⁸ Bakker, 2004, 367.

staat de kerk sterk in contrast met de ondeugden die zijn afgebeeld op zijn genrestukken, waardoor het idee van deze betekenis wordt versterkt.

Conclusie: *Het karakteristieke in de genrekunst van Jan Victors*

De vermeende leerling van Rembrandt, Jan Victors, schilderde alleen wat volgens de reformator Calvijn geoorloofd was. Daarmee bleek hij een uitzondering op de regel om te voldoen aan de algemene norm van opdrachtgevers of aan de vraag van de markt, immers 'wie betaalt, bepaalt'. Victors was de enige leerling van Rembrandt van Rijn die naast het schilderen van portretten, uitsluitend historiestukken vervaardigde met oudtestamentische voorstellingen. Dit was een weloverwogen keuze, die de schilder financieel moet hebben beperkt en tevens het aantal onderwerpen dat hij tot zijn beschikking had, moet hebben verkleind. Het ontbreken van nieuwtestamentische voorstellingen is wel een verklaring voor het omvangrijke repertoire aan genrestukken in het oeuvre van Victors, een genre dat Victors de mogelijkheid gaf zijn oeuvre uit te breiden.

Het eerste genrestuk *Figuren in een paardenkar* (afb. 82) van Victors dateert uit 1646, zes jaar nadat hij zijn eerste werken had gesignd en gedateerd als onafhankelijk kunstenaar en zijn leertijd bij Rembrandt had volbracht. De daaropvolgende drie decennia zou de schilder minstens zesennegentig genrestukken vervaardigen, met voorstellingen van het dorps- en plattelandsleven ten tijde van de 17^{de} eeuw. Per terugkerende thematiek vervaardigde hij meerdere schilderijen, met dorpscènes en kwakzalvers, marktaferelen en taferelen met koeien, de boerenkeuken en de slacht en tot slot diverse bruiloften en festiviteiten. Het is opvallend dat vechtpartijen van dronken lieden en bordelen niet voorkomen in het oeuvre van de kunstenaar, terwijl deze gemakkelijke onderwerpen normaliter zeer geliefd waren bij kunstenaars en kunstkopers. De afwezigheid hiervan is te verklaren vanuit het calvinisme dat Victors als kunstenaar belichaamde en dat gedurende zijn leven van invloed was op zijn artistieke overwegingen.

Genrestukken werden meestal voorzien van een verborgen morele boodschap over de vergankelijkheid, de deugden en de ondeugden van het leven. De boodschappen die Victors meegaf aan zijn genrestukken, verschillen per thematiek. Voorstellingen van marktaferelen en taferelen met koeien fungeerden

in eerste instantie als een soort van propaganda voor eigen land. Kunstkopers wilden schilderijen met voorstellingen van de Hollandse koeien en groenten in huis hebben en bestelden deze bij kunstenaars. Bij deze schilderijen komen de morele boodschappen voornamelijk tot uitdrukking in de zijmotieven. Een thema als 'de slacht' draagt een duidelijkere symbolische betekenis uit, die verwijst naar de vergankelijkheid van het leven, memento mori. Hoewel ogenschijnlijk geen directe erotiek zichtbaar is in het oeuvre van Victors, blijft een erotische verwijzing op sommige voorstellingen eveneens plausibel.

Het is opvallend dat de dorpen en landschappen op de voorstellingen van Victors van hetzelfde type zijn, wat de indruk wekt dat hij vaker hetzelfde dorp en de omliggende omgeving heeft geschilderd. De levendige taferelen doen vermoeden uit het dagelijks leven ten tijde van de 17^{de} eeuw te zijn gegrepen, maar in werkelijkheid werden de voorstellingen nooit spontaan vastgelegd, maar in ateliers gecomponeerd. Dit sluit niet uit dat Victors mogelijk door één of meerdere dorpen en landschappen werd geïnspireerd en hier variaties op aanbracht. Daarnaast is het mogelijk dat hij zijn dorpen en landschappen baseerde op de studies of schilderijen van Rembrandt of tijdsgenoten.

De genrestukken van Victors tonen in vergelijking tot zijn portretten en historiestukken veel meer een eigen signatuur, onder andere omdat hij hiervoor in mindere mate uitsluitend inspiratie zocht bij zijn voormalig leermeester Rembrandt en medeleerlingen Ferdinand Bol (1616-1680), Govert Flinck (1615-1660) en Gebrandt van den Eeckhout (1621-1674). Daarnaast keek Victors ook naar verschillende tradities en kunstenaars als Jan Miense Molenaer (1610-1668), Govert Dirckz Camphuysen (1624-1672) en Hendrick Martenz Sorgh (1610-1670).

De eigen signatuur in de genrestukken van Victors komt eveneens tot uitdrukking in de opbouw van zijn schilderijen. Allereerst maakt de schilder vaker gebruik van een vertrouwd compositiemodel, dat de opbouw van zijn voorstellingen lijkt te typeren. Ten tweede keren dezelfde modellen vaker terug op de verschillende voorstellingen. De kunstenaar ontwikkelde al vroeg een vast

repertoire aan toegepaste typen voor de personages van zijn historiestukken, waarbij hij kleine variaties aanbracht. Het is hoogstwaarschijnlijk dat hij dit ook deed voor zijn genrestukken. Zijn driedimensionale figuren zijn over het algemeen groot en stevig en worden gekenmerkt door expressieve gezichtsuitdrukkingen. Een derde overeenkomst komt tot uitdrukking in de motieven die de kunstenaar herhaaldelijk heeft ingezet voor zijn genrestukken. Het meest karakteristieke motief dat het vaakst terugkeert, is het motief van een kerk, dat zowel tot uitdrukking komt op zijn landschappen als op zijn dorpsgezichten.

De kerk in relatie tot de dorpsgezichten en landschappen karakteriseert de genrestukken van Victors. De vrijmoedige situering, die van toepassing is op de dorpsgezichten en landschappen van Victors, maakt een benadering die past in de traditionele metafoor van de goede vrome mens toepasbaar. Deze mens is in een onverschillige mensenwereld op pelgrimage naar zijn uiteindelijke bestemming, namelijk het hemelse Jeruzalem en het eeuwige leven. Deze metafoor sluit aan bij het gedachtegoed van het calvinisme, dat Jan Victors als mens én als kunstenaar belichaamde en gedurende zijn leven van invloed liet zijn op zijn artistieke keuzes.

Literatuur

Tentoonstellingscatalogi

Tent. Cat. Amsterdam 1976 (Rijksmuseum), *Tot Lering en Vermaak: Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1976.

Tent. Cat. Dordrecht / Leeuwarden 1988-1989 (Dordrechts Museum en Fries Museum), *Meesterlijk vee: Nederlandse veeschilders 1600-1900*, Zwolle 1988.

Tent. Cat. Apeldoorn 1989 (Historisch Museum Marialust), *Kent, en versint Eer datje mint: Vrijen en trouwen 1500-1800*, Zwolle 1989.

Tent. Cat. Amsterdam 1991-1992 (Rijksmuseum), *Rembrandt: De meester & zijn werkplaats: schilderijen*, Zwolle 1992.

Tent. Cat. New York 1995-1996 (The Metropolitan Museum of Art), *Rembrandt / Not Rembrandt in The Metropolitan Museum of Art: Aspects of Connoisseurship, Volumes I and II*, New York 1995.

Tent. Cat. Amsterdam 1998-1999 (Het gemeentearchief), *Het landschap van Rembrandt: wandelingen in en om Amsterdam*, Amsterdam 1998.

Tent. Cat. Haarlem 2003-2004 (Frans Hals Museum), *Satire en vermaak: Schilderkunst in de 17^e eeuw: Het genrestuk van Frans Hals en zijn tijdgenoten 1610-1670*, Zwolle 2003.

Tent. Cat. Rotterdam 2004-2005 (Museum Boijmans van Beuningen), *Zinnen en minnen: Schilders van het dagelijks leven in de zeventiende eeuw*, Rotterdam 2004.

Tent. Cat. Los Angeles 2009-2010 (J. Paul. Getty Museum), *Drawings by Rembrandt and His Pupils: Telling the Difference*, Los Angeles 2010.

Tent. Cat. Haarlem 2011-2012 (Frans Hals Museum), *De Gouden Eeuw viert feest*, Rotterdam 2011.

Tent. Cat. Londen/Edinburgh/Den Haag 2015-2017 (Buckingham Palace, The Palace of Holyroodhouse en Mauritshuis), *Masters of the Everyday: Dutch Artists in the Age of Vermeer / Vermeer en zijn tijdgenoten: Hollandse genrestukken uit de Royal Collection*, Londen 2015.

Tent. Cat. Amsterdam 2017-2018 (Museum Het Rembrandthuis en Amsterdam Museum), *Ferdinand Bol en Govert Flinck: Rembrandts meesterleerlingen*, Overijssel 2017.

Boeken

- Bakker, B., *Landschap en wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt*, Bussum 2004.
- Broos, B., *Rembrandt en tekenaars uit zijn omgeving (deel 3)*, Amsterdam 1981.
- Brown, C., *'..Niet Ledighs of Ydels...': Nederlandse genreschilders uit de 17^{de} eeuw*, Amsterdam 1984.
- Gerson, H., *De schilderijen van Rembrandt, Alpen aan den Rijn* 1980.
- Hammer-Tugendhat, D., *The Visible and the Invisible: On Seventeenth-Century Dutch Painting*, Berlijn 2015.
- Martin, W., *De Hollandsche schilderkunst in de 17^e eeuw: Frans Hals en zijn tijd: Onze 17^e eeuwse schilderkunst in het algemeen, in hare opkomst en rondom Frans Hals*, Amsterdam 1935.
- Miller, D., *Jan Victors: 1619-76 (DEEL 1)*, Delaware 1985.
- Miller, D., *Jan Victors: 1619-76 (DEEL 2)*, Delaware 1985.
- Sumowski, W., *Gemälde der Rembrandt-Schüler, deel IV* (1992), Landau/Pflaz 1989-1994.
- Vries, de, A., *Ingelijst Werk: De verbeelding van arbeid in de vroeg moderne Nederlanden*, Zwolle 2003.

Artikelen

- Bevers, H., 'The Drawings of Jan Victors: The Shaping of an Oeuvre of a Rembrandt Pupil', *Master Drawings* 49 (2011), p. 371-388.
- Craig, K. M., 'Rembrandt and The Slaughtered Ox', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 46 (1983), p. 235-239.
- Falkenburg, R. L., 'De betekenis van het geschilderde Hollandse landschap van de 17^{de} eeuw: Een beschouwing naar aanleiding van enkele recente interpretaties', *Theoretische geschiedenis* 16 (1989), p. 131-155.
- Gerson, H., 'Jan Victors', *Kunsthistorische mededelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie* 3 (1948), 2, p. 19-22.
- Hindman, S., 'Pieter Bruegel's Children's Games, Folly, and Chance', *The Art Bulletin* 63 (1981), 3, p. 447-475.

Jongh, de, E., 'Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17^{de} eeuwse genrevoorstellingen', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 3 (1968-1969), 1, p. 22-74.

Kettering, A. M., 'Men at Work in Dutch Art, or Keeping One's Nose to the Grindstone', *The Art Bulletin* 89 (2007), 4, p. 694-714.

Krueger, D., 'Diogenes the Cynic among the Fourth Century Fathers', *Vigiliae Christianae* 47 (1993), 1, p. 29-49.

Liedtke, W., 'Rembrandt's "Workshop" revisited', *Oud Holland* 117 (2004), p. 48-73 (esp. p. 68).

Liedtke, W., 'Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art', Volumes 1 (2007), New York.

Lubsen-Brandsma, M.A.C., 'Het veterpotje van Jan Steen; zwangerschapstest of gynaelogisch therapeuticum in de 17^{de} eeuw?', *Nederlands Tijdschrift voor Geneeskunde* 20 (1997), p. 2513-2516.

Manuth, V., 'Denomination and Iconography: The Choice of Subject Matter in the Biblical Painting of the Rembrandt Circle', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 22 (1993-1994), 4, p. 235-252.

Miller, D., 'The word of Calvin in the Art of Jan Victors', *Konsthistorisk tidskrift* 61 (1992), 3, p. 7.

Miller, D., 'Cyrus and Astyages: An Ancient Prototype for 'Dei Gratia' Rule', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56, (1993), p. 545-553.

Offerhaus, J., 'Aelbert Cuyp, Koeien aan de waterkant', *Bulletin van het Rijksmuseum* 7 (1959), 3/4, 60-61.

Schulz, W., 'Zu einigen Zeichnungen des "Rembrandt-Schülers" Lambert Doomer in den Staatlichen Museen zu Berlin', *Forschungen und Berichte, Kunsthistorische und Volkskundliche Beiträge* 17 (1976), p. 73-94.

Smith, D., 'Inversion, Revolution, and the Carnavalesque in Rembrandt's 'Civilis'', *RES: Anthropology and Aesthetics* 27 (1995), p. 89-110.

Stone-Ferrier, L., 'Gabriel Metsu's Vegetable Market at Amsterdam: Seventeenth-Century Dutch Paintings and Horticulture', *The Art Bulletin* 71 (1989), 3, p. 428-452.

Schatborn, P., 'Huisje met houten omheining tussen bomen', *Bulletin van het Rijksmuseum* 37 (1989), 3, p. 228-229.

Vries, A.D., 'Biografische aantekeningen betreffende voornamelijk Amsterdamsche schilders, plaatsnijders, enz. en hunne verwanten' (VII), *Oud-Holland 4* (1886), p. 215-224; p. 219-221.

Woltjer, J.J., 'De plaats van calvinisten in de Nederlandse samenleving', *De zeventiende eeuw* 10 (1994), p. 3.

Websites

ART UK (Londen): www.artuk.org

J. Paul Getty Museum (Los Angeles): www.getty.edu

Kunsthistorisch Museum Wien (Wenen): www.khm.at

Rijksmuseum (Amsterdam): www.rijksmuseum.nl

RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (Den Haag): www.rkd.nl

Szépművészeti Múzeum (Boedapest): www.szepmuveszeti.hu

The National Gallery (Londen): www.nationalgallery.org.uk

VADS the online resource for visual arts: www.vads.ac.uk

Lijst van afbeeldingen

1. Dorpsscènes (25)

1. **Het kegelspel, 1649**, olieverf op doek, 49 x 40 cm, gesigineerd en gedateerd '1649', locatie onbekend.¹⁶⁹
2. **Schoenenlapper op een dorpsmarkt, ca. 1650**, olieverf op doek, 63 x 78,5 cm, gesigineerd, Londen, National Gallery, inv.nr. NG1312.¹⁷⁰
3. **Volksmuzikanten in een dorp, 1652**, olieverf op doek, 74,9 x 92,7 cm, gesigineerd en gedateerd, linksonder 'Jan Victor 1652', locatie onbekend.¹⁷¹
4. **De marskramer, 1652**, olieverf op doek, 64 x 79 cm, gesigineerd en gedateerd '1652', locatie onbekend.¹⁷²
5. **Dorpsscène (I), 1654**, olieverf op doek, 73,7 x 94 cm, gesigineerd en gedateerd 'Jan Victors ft/1654', Londen, Wellington Museum, inv.nr. WM 1512-1948.¹⁷³
6. **Dorpsscène, 1660**, olieverf op doek, 100 x 155 cm, gesigineerd en gedateerd, linksonder 'Jan Victors 1660', locatie onbekend.¹⁷⁴
7. **Vrolijk dansend, musicerend en drinkend gezelschap voor een herberg, ca. 1660**, olieverf op doek, 84,7 x 108,7 cm, gesigineerd, linksonder 'Jan Victor/ft', Amsterdam, Christie's.¹⁷⁵
8. **Scène voor een herberg, 1668**, olieverf op doek, 67 x 111 cm, gesigineerd en gedateerd, linksonder 'Jan Victors / f. 1668', Warsaw, Muzeum Narodowe.¹⁷⁶
9. **Dorpsstraat met vrolijk drinkend gezelschap voor een herberg**, olieverf op doek, 73 x 94 cm, gesigineerd, midden 'Jan Victors', locatie onbekend.¹⁷⁷
10. **Dorpsstraat met hooiwagen en vrolijk gezelschap voor een herberg, ca. 1635-1676**, olieverf op doek, 91,5 x 115 cm, Londen, Bonhams.¹⁷⁸
11. **Rustende reizigers voor een herberg, ca. 1635-1676**, olieverf op doek, 56 x 66 cm, gesigineerd, rechtsonder 'Jan. Victors fe', Vienna, Dorotheum,¹⁷⁹
12. **Dorpsscène (II)**, 98 x 153 cm, gesigineerd, locatie onbekend.¹⁸⁰
13. **Scène buiten een herberg**, olieverf op doek, 79 x 99 cm, gesigineerd, rechtsonder 'Jan Victors fc.'h, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, inv.nr. (op doek) TEVG/1749.¹⁸¹
14. **Hoefsmid, ca. 1635-1676**, olieverf op doek, 84 x 102 cm, gesigineerd, 'J. Victors fec.', locatie onbekend.¹⁸²

¹⁶⁹ RKD.

¹⁷⁰ <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-victors-a-village-scene-with-a-cobbler>

¹⁷¹ RKD.

¹⁷² RKD

¹⁷³ <https://vads.ac.uk/large.php?uid=190702&sos=0>

¹⁷⁴ Miller, 1985, 327.

¹⁷⁵ RKD.

¹⁷⁶ Miller, 1985, 326.

¹⁷⁷ RKD.

¹⁷⁸ RKD.

¹⁷⁹ RKD.

¹⁸⁰ Miller, 1985, 329

¹⁸¹ Miller, 1985, 326.

15. **Dorpsscène met een hoefsmid en zigeuners**, olieverf op doek, 88,9 x 109,2 cm, gesigneerd, rechtsonder 'Jan Victoors fc', locatie onbekend.¹⁸³
16. **Dorpsscène (III)**, olieverf op doek, 86,5 x 108,5 cm, gesigneerd, rechtsonder 'Jan Victors fc', locatie onbekend.¹⁸⁴
17. **Nederlands dorpsplein met reizigers voor een herberg**, olieverf op doek, 82,5 x 108 cm, gesigneerd op vat, links 'Jan Victors', locatie onbekend.¹⁸⁵
18. **Dorpsscène met een hoefsmid**, olieverf op doek, 66 x 83 cm, gesigneerd op vat, linksonder 'JV ()fe', locatie onbekend.¹⁸⁶
19. **Rustend voor een herberg**, olieverf op doek, 78 x 92 cm, gesigneerd op bank, rechts 'Johanes Victors fct', locatie onbekend.¹⁸⁷
20. **Bij de hoefsmid**, olieverf op doek, 106,5 x 80 cm, gesigneerd, locatie onbekend.¹⁸⁸
21. **Muzikanten**, olieverf op paneel, 59 x 81,5 cm, locatie onbekend.¹⁸⁹
22. **Dorpsscène (IV)**, 32 x 40 cm, overige objectgegevens en locatie onbekend.¹⁹⁰ (afb. ?)
23. **Scène voor een herberg**, objectgegevens onbekend, locatie onbekend.¹⁹¹ (afb. ?)
24. **Ruiters voor een herberg**, olieverf op doek, 81 x 100 cm, gesigneerd, linksonder 'Jan Victors', Praag, National Gallery (niet gepubliceerd).¹⁹² (afb. ?)
25. **De geldteller**, olieverf op doek, 37 x 43 cm, Olean, St. Bonaventure University.¹⁹³ (afb. ?)

2. Kwakzalvers (10)

26. **De voetoperatie, 1652**, olieverf op doek, 74 x 99 cm, gesigneerd en gedateerd, rechtsonder 'Jan Victors fc/1652', Parijs, Jacques Kantor.¹⁹⁴
27. **De tandmeester (I), 1654**, olieverf op doek, 76 x 94,5 cm, gesigneerd en gedateerd, midden 'Jan Victoors fe 1654', Amsterdam, Amsterdam Museum, inv.nr. SA 8342.¹⁹⁵
28. **De tandmeester (II)**, olieverf op doek, 74,3 x 87,3 cm, gesigneerd op vat, linksonder 'J. Victors f.', Leipzig, Museum der Bildenden Künste.¹⁹⁶
29. **Een tandmeester in een dorp**, olieverf op paneel, 72,5 cm x 73 cm, gesigneerd, locatie onbekend.¹⁹⁷

¹⁸² RKD.

¹⁸³ Miller, 1985, 320.

¹⁸⁴ Sumowski, 1984-1992 deel IV (1992), 2616.

¹⁸⁵ Miller, 1985, 325.

¹⁸⁶ Miller, 1985, 320.

¹⁸⁷ Miller, 1985, 325.

¹⁸⁸ Miller, 1985, 326.

¹⁸⁹ Miller, 1985, 325.

¹⁹⁰ Miller, 1985, 327.

¹⁹¹ Miller, 1985, 325.

¹⁹² Miller, 1985, 327.

¹⁹³ Miller, 1985, 321.

¹⁹⁴ Miller, 1985, 319.

¹⁹⁵ RKD

¹⁹⁶ Miller, 1985, 318.

¹⁹⁷ Miller, 1985, 318.

30. **De charlatan**, olieverf op doek, 79 x 99 cm, gesigeneerd op voetenbank, rechtsonder 'Johannes Victors', Budapest, Museum of Fine Arts, inv.nr. 1331.¹⁹⁸
31. **De rondreizende chirurg**, olieverf op doek, midden jaren '40, 94 x 108 cm, gesigeneerd, rechtsonder 'Jan Victors', Leningrad, Hermitage (niet gepubliceerd).¹⁹⁹
32. **Een chirurg die een tand uittrekt**, olieverf op paneel, 50 x 62 cm, in bezit van Henry S. Wellcome, ca. 1900-1936, inv.nr. 47453i.²⁰⁰
33. **De rondreizende tandarts**, olieverf op doek, 90,5 x 98 cm, gesigeneerd, centraal onderaan, Serpukhov, Museum of History and Art.²⁰¹
34. **Rondreizende tandarts**, olieverf op doek, 88 x 74 cm, gesigeneerd, locatie onbekend.²⁰²
35. **Dorpstafereel met kwakzalver**, olieverf op doek, 78,7 x 81,3 cm, locatie onbekend.²⁰³

3. Markttaferelen (15)

36. **Groentewinkel 'De Buyskool', 1654**, olieverf op doek, 91,5 x 110 cm, gesigeneerd en gedateerd op vat, links 'Jan Victors fe. 1654', Amsterdam Rijksmuseum, inv.nr. SK A 2345.²⁰⁴
37. **Dorpsscène met visverkoper**, olieverf op doek, 74 x 100 cm, Milwaukee, Art Museum, inv.nr. M1974.233.²⁰⁵
38. **Een vrouw koopt groenten**, olieverf op paneel, 39 x 51 cm, gesigeneerd, rechtsonder 'J. Victors. Fe.', Londen, Royal Academy of Arts.²⁰⁶
39. **Marktsène in een dorp**, olieverf op doek, 90,5 x 111,5 cm, Londen, Sotheby's.²⁰⁷
40. **Groentemarkt**, olieverf op doek, 118 x 146 cm, Londen, privécollectie.²⁰⁸
41. **De vishandelaar**, olieverf op doek, 49 x 82 cm, gesigeneerd op de boot, linksonder 'J. Victors f.' New York, H. Shickman Gallery.²⁰⁹
42. **Markt scène met een groenteverkoper**, olieverf op paneel, 53 x 40 cm, gesigeneerd, centraal onderaan 'Jan Victors fc.', locatie onbekend.²¹⁰
43. **Marktsène op een stadsplein**, olieverf op doek, 88 x 109 cm, gesigeneerd 'Victors', locatie onbekend.²¹¹
44. **Een fruitmarkt**, olieverf op doek, afmetingen en locatie onbekend.²¹²

¹⁹⁸ http://www.szepmuveszeti.hu/adatlap_eng/the_quack_q_class_8657

¹⁹⁹ Miller, 1985, 319.

²⁰⁰ <https://artuk.org/discover/artworks/an-itinerant-operator-extracting-a-tooth-126936>

²⁰¹ Miller, 1985, 318.

²⁰² Miller, 1985, 318.

²⁰³ Miller, 1985, 318

²⁰⁴ <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.6451>

²⁰⁵ Miller, 1985, 315.

²⁰⁶ Miller, 1985, 336.

²⁰⁷ RKD.

²⁰⁸ Miller, 1985, 316.

²⁰⁹ Sumowski, 1989-1994, deel IV (1992), 2612.

²¹⁰ Miller, 1985, 316.

²¹¹ Miller, 1985, 316

²¹² Miller, 1985, 317

45. **Marktscène**, olieverf op doek, 113 x 170 cm, locatie onbekend.
46. **Draailerspeler op een markt**, olieverf op doek, 94 x 113 cm, gesigneerd op de mand, links onder 'Jan Victors', locatie onbekend.²¹³
47. **Boeren scene met visverkoper**, olieverf op paneel, 49 x 60 cm, locatie onbekend.²¹⁴ (afb. ?)
48. **De groentemarkt**, olieverf op doek, 91 x 73, 5 cm, gesigneerd op vat, links 'Jan Victors ft.', Stuttgart, Gemäldegalerie.²¹⁵ (afb. ?)
49. **De groenteverkoper**, verloren gegaan tijdens de Tweede Wereldoorlog.²¹⁶ (afb. ?)
50. **Groenteverkoper met een os op de achtergrond**, olieverf op doek, 34 x 42 cm, locatie onbekend.²¹⁷ (afb. ?)

4. Taferelen met koeien (17)

51. **Scène buiten bij een boerderij, 1650**, olieverf op doek, 72 x 91 cm, gesigneerd en gedateerd op boot 'Jan Victors ft 1650', Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, inv.nr. KMS1727.²¹⁸
52. **Boslandschap met een boer die vee drijft, 1650**, olieverf op doek, 69 x 89 cm, gesigneerd en gedateerd, locatie onbekend.²¹⁹
53. **Scène met het transport van vee, 1653**, olieverf op paneel, 40 x 53 cm, gesigneerd en gedateerd op schaaap 'J. Victors 1653', Poznan, National Museum, inv.nr. MO 93.²²⁰
54. **Melkscène**, olieverf op doek, 90 x 109 cm, gesigneerd op boot, links onder 'Johannes Victors fc', Kopenhagen Statens Museum for Kunst, inv.nr. KMSst391.²²¹
55. **Melkscène**, olieverf op doek, 89,4 x 99 cm, gesigneerd op boot, links onder 'Jan Victoors ft.', Hamilton, Art Gallery.²²²
56. **Landschap met koe in een boot**, olieverf op doek, 83 x 115,3 cm, gesigneerd op boot 'Jan Victors ft', Liverpool, Walker Art Gallery, inv.nr. WAG 963.²²³
57. **Scène met Nederlands boerderijerf**, 39 x 61 cm, gesigneerd op boot, centraal op de voorgrond 'J. Victors', locatie onbekend.²²⁴
58. **Dorpsscène met veerboten**, 85 x 118 cm, gesigneerd op boot 'Jan Victors fc.', Leningrad, Hermitage, inv.nr. 1383.²²⁵
59. **Herder met vee in een landschap met boerderijen**, olieverf op doek 86 x 101 cm, Middelburg, Zeeuws Veilinghuis.²²⁶

²¹³ Miller, 1985, 317.

²¹⁴ Miller, 1985, 315.

²¹⁵ Miller, 1985, 316.

²¹⁶ Miller, 1985, 316.

²¹⁷ Miller, 1985, 317.

²¹⁸ RKD.

²¹⁹ RKD.

²²⁰ RKD.

²²¹ RKD.

²²² Bevers, 2011, 380.

²²³ RKD.

²²⁴ Miller, 1985, 323.

²²⁵ Miller, 1985, 323.

²²⁶ RKD.

60. **Rustend paar en vogelkoopman**, olieverf op doek, 64 x 79 cm, gesigneerd, locatie onbekend.²²⁷
61. **Het vertrek naar de markt**, olieverf op doek, 64 x 88 cm, gesigneerd linksonder 'Jan Victors fc', locatie onbekend.²²⁸
62. **Een boer die vee drijft**, objectgegevens onbekend.²²⁹
63. **Een melkmeid en boeren bij een schuur**, olieverf op doek, 83 x 105 cm, locatie onbekend.²³⁰
64. **Scène bij een boerderij**, olieverf op doek, 65 x 115 cm, gesigneerd 'J.V. Fecit', locatie onbekend.²³¹
65. **Melkscène**, olieverf op doek, 72,5 x 102 cm, locatie onbekend.²³² (afb. ?)
66. **Landschap met koeien en boten**, olieverf op doek, 90 x 110 cm, gesigneerd 'Jan Victors fc.', locatie onbekend.²³³(afb. ?)
67. **Landschap met een jongen en koeien**, olieverf op doek (op paneel?), 78,1 x 68 cm (fragment?), locatie onbekend.²³⁴ (afb. ?)

5. De boerenkeuken (8)

68. **De Nederlandse keuken**, olieverf op paneel, 40 x 53 cm, gesigneerd, rechtsonder 'J. Victors fc.', Besançon, Musée des Beaux-Arts.²³⁵
69. **De boerenkeuken**, olieverf op paneel, 40,3 x 53,2 cm, Turin, Gallerie G. Caretto.²³⁶
70. **Interieur met koeien**, olieverf op paneel, 40,5 x 53 cm, gesigneerd linksonder, locatie onbekend.²³⁷
71. **De maaltijd in de stal**, olieverf op doek, 41x 53,5 cm, Turin Gallerie G. Caretto.²³⁸
72. **De pannenkoekenbakster (I)**, olieverf op doek, Amiens, Musée d'Amiens.²³⁹
73. **De pannenkoekenbakster (II)**, objectgegevens onbekend.²⁴⁰
74. **Interieur van een boerderij**, olieverf op doek, 40,3 x 53,2 cm, gesigneerd, locatie onbekend.²⁴¹
75. **Interieurscène**, olieverf op doek, 73 x 100 cm, gesigneerd, op voetwarmer 'Jan Victors', locatie onbekend.²⁴² (afb.?)

²²⁷ RKD.

²²⁸ RKD.

²²⁹ RKD.

²³⁰ RKD.

²³¹ RKD.

²³² Miller, 1985, 323.

²³³ Miller, 1985, 323.

²³⁴ Miller, 1985, 323.

²³⁵ Miller, 1985, 312.

²³⁶ RKD.

²³⁷ Miller, 1985, 312.

²³⁸ RKD.

²³⁹ RKD.

²⁴⁰ RKD.

²⁴¹ RKD.

6. De slacht (6)

76. **Interieur met geslachte os, 1647**, olieverf op paneel, 85 x 71 cm, gesigneerd en gedateerd, midden rechts 'Jan Victors/1647' Nederland, privécollectie.²⁴³
77. **De varkensslachter, 1648**, olieverf op doek, 79,5 x 99,5 cm, gesigneerd en gedateerd, linksonder, 'Jan Victors fe 1648', Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK C 259.²⁴⁴
78. **De slagerij, 1651**, olieverf op doek, 92,8 x 86,5 cm, gesigneerd en gedateerd 'Jan Vic 1651', York, York Museums Trust, inv.nr. YORAG : 792.²⁴⁵
79. **Interieur met karkas van een os**, olieverf op paneel, 48 x 41cm, gesigneerd op vat, links 'Jan Victors f.', locatie onbekend.²⁴⁶
80. **Slager aan het werk**, olieverf op doek, 65 x 93,5 cm, gesigneerd op vat, links 'Jan Victors', locatie onbekend.²⁴⁷
81. **De slager, 1653**, olieverf op paneel, 38,1 x 50,8 cm, gesigneerd en gedateerd op vat, links 'Jan Victors f./1653', locatie onbekend.²⁴⁸ (afb. ?)

7. Bruiloften en festiviteiten (14)

82. **Figuren in een paardenkar, 1646**, olieverf op doek, 67 x 75 cm, gesigneerd en gedateerd 'Jan Victors f. 1646', locatie onbekend.²⁴⁹
83. **Dorpshuwelijk, 1652**, olieverf op doek, 73 x 90 cm, gesigneerd en gedateerd, rechtsonder op de wieg, 'J. Victoors/1652', Basel, Kunstmuseum.²⁵⁰
84. **Dorpsgezicht met een optocht met de versierde paasos, ca. 1635-1676**, olieverf op doek, 39 x 45,5 cm, gesigneerd, rechtsonder (op middelste mand met vruchten), 'Jan Victor', Vienna, Dorotheum.²⁵¹
85. **Trouwfeest in een interieur**, olieverf op doek, 74 x 93cm, gesigneerd, links centraal op de bank 'Johanns Victors', locatie onbekend.²⁵²
86. **Interieur met een dorpsshuwelijk**, olieverf op doek, 77 x 99 cm, gesigneerd, links op het vat 'Jan Victoors fec', Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.²⁵³
87. **Het dorpsshuwelijk**, olieverf op paneel, 70 x 101 cm, gesigneerd, rechtsonder 'Jan Victors fe', locatie onbekend.²⁵⁴
88. **De huwelijksdans**, olieverf op paneel, 71,5 x 60,5 cm, locatie onbekend.²⁵⁵

²⁴² Miller, 1985, 312.

²⁴³ Miller, 1985, 312.

²⁴⁴ <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6453>

²⁴⁵ RKD.

²⁴⁶ Miller, 1985, 313.

²⁴⁷ Miller, 1985, 314.

²⁴⁸ Miller, 1985, 314.

²⁴⁹ Miller, 1985, 324.

²⁵⁰ Sumowski, 1989-1994, deel IV (1992), 2613.

²⁵¹ RKD.

²⁵² Miller, 1985, 312.

²⁵³ Sumowski, 1989-1994, deel IV (1992), 2615.

²⁵⁴ RKD.

²⁵⁵ RKD.

89. **Dorpsscène met vishandelaar en een huwelijksfeest**, olieverf op doek, 73 x 91 cm, gesigneerd op vat, links 'Jan Victors', locatie onbekend.²⁵⁶
90. **Dorpsfestival**, olieverf op doek, 114x 173 cm, gesigneerd op fruitmand, rechts 'Jan Victors', locatie onbekend.²⁵⁷
91. **Festiviteit in Zaandam**, 42 x 56,5 inches, locatie onbekend.²⁵⁸
92. **Dorpsfestival**, olieverf op doek, 105 x 165 cm, gesigneerd op vat, links 'Jan Victors', Hongarije, privécollectie.²⁵⁹ (afb.?)
93. **Dorpsfestival met mei koningin**, olieverf op doek, 103 x 82 cm, gesigneerd op boot 'Jan Victors fe.', locatie onbekend.²⁶⁰ (afb. ?)
94. **Nederlands dorpsfestival**, 42 x 66 cm, gesigneerd op vat, links 'Jan Victors', locatie onbekend.²⁶¹ (afb. ?)
95. **Een dorpsnacht**, 105,3 x 132 cm, gesigneerd op vat, links 'Victors', locatie onbekend.²⁶² (afb.?)

8. Overige werken

96. **Rembrandt van Rijn, Meisje bij het raam, 1645**, olieverf op doek, 81,6 x 66 cm, gesigneerd en gedateerd linksonder 'Rembrandt / ft. 1645', Londen, Dulwich Picture Gallery, inv.nr. DPG163.²⁶³
97. **Jan Victors, Een jonge vrouw bij een raam, 1640**, olieverf op doek, 93 x 78 cm, gesigneerd en gedateerd rechtsonder 'JAN FICTOOR.FE 1640', Parijs, Musée du Louvre, inv.nr. INV 1286.
98. **Jan Victors, Portret van een man, 1651**, olieverf op doek, 79,5 x 72,5 cm, gesigneerd en gedateerd 'J. Victors fe/1651', New York, Collection of Saul P. Steinberg.²⁶⁴
99. **Jan Victors, Portret van een vrouw, 1651**, olieverf op doek, 79,5 x 72,5 cm, gesigneerd en gedateerd 'J. Victors fe/1651', New York, Collection of Saul P. Steinberg.²⁶⁵
100. **Rembrandt van Rijn, Man met een vergrootglas, ca. 1662**, olieverf op doek, 91,4 x 74,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv.nr. 14.40.621.²⁶⁶
101. **Rembrandt van Rijn, Vrouw met een anjer, ca. 1662**, olieverf op doek, 92,1 x 74,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv.nr.14.40.622.²⁶⁷
102. **Jan Victors, Interieur met een lijdende jonge vrouw, die door de dokter de pols opgenomen wordt, ca. 1660-1676** olieverf op doek, 66 x 79,7 cm., gesigneerd, rechtsonder 'Jan Victor', Wenen, Dorotheum.²⁶⁸

²⁵⁶ Miller, 1985, 324.

²⁵⁷ RKD.

²⁵⁸ RKD.

²⁵⁹ Miller, 1985, 328.

²⁶⁰ Miller, 1985, 327.

²⁶¹ Miller, 1985, 328.

²⁶² Miller, 1985, 328.

²⁶³ RKD.

²⁶⁴ Tent. Cat. New York 1995-1996, 81.

²⁶⁵ Tent. Cat. New York 1995-1996, 81.

²⁶⁶ Tent. Cat. New York 1995-1996, 81.

²⁶⁷ Tent. Cat. New York 1995-1996, 81.

²⁶⁸ RKD.

103. **Rembrandt van Rijn, Kwakzalver, ca. 1637**, bruine inkt op papier, 200 x 147 mm, Berlijn, Kupferstichkabinett.
104. **Jan Miense Molenaar, Volk bij de stand van een kwakzalver, ca. 1630-1634**, olieverf op doek, 106 x 68 cm, gesigneerd, middenboven op de muur 'Jmolenaar', locatie onbekend.
105. **Jan Steen, De kwakzalver, ca. 1660**, olieverf op paneel, 37,5 x 52 cm, gesigneerd, links onder 'JSteen', Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-387.
106. **Jan Victors, Diogenes zoekt een mens**, olieverf op doek, 109,5 x 160 Sint-Petersburg, The State Hermitage Museum, inv.nr. ГЭ-3338.²⁶⁹
107. **Jan Victors, Diogenes**, olieverf op doek, 106 x 88 cm, locatie onbekend.²⁷⁰
108. **Paulus Potter, De stier, 1647**, olieverf op doek, 235,5 x 339 cm, gesigneerd en gedateerd 'Paulus. Potter /f. 1647', Den Haag, Mauritshuis, inv.nr. 136.²⁷¹
109. **Aelbert Cuyp, Stalinterieur**, olieverf op paneel, Dordrecht, Dordrechts museum, inv.nr. DM/983/580.
110. **Rembrandt van Rijn, De pannenkoekenbakster, 1635**, ets, 106 x 77 mm, signatuur en datum, midden onder 'Rembrandt. f 1635', Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1961-1056.
111. **Pieter Aertsen, Vleeskraam bij een herberg, met Maria die aalmoezen uitdeelt, 1551**, olieverf op paneel, 115,6 x 168,9 cm, gedateerd '1551', Noord Carolina, North Carolina Museum of Art, inv.nr. 93.2.²⁷²
112. **Joachim Beuckelaer, Het geslachte varken, 1663**, olieverf op doek, 114 x 83 cm, Keulen, Wallraf-Richartz-Museum.²⁷³
113. **Rembrandt van Rijn, Twee slaggers aan het werk, ca. 1635**, tekening, Berlijn, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
114. **Rembrandt van Rijn, De geslachte os, ca. 1640**, olieverf op paneel, 73,3 x 51,7 cm, gesigneerd 'Rembrandt f. 16', Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum, inv.nr. 600.
115. **Adriaen van Ostade, Geslacht varken in een schuur, 1643**, olieverf op paneel, 61,0 x 49,2 cm, gesigneerd en gedateerd, links onder op een plank 'AvOstade. 1643', Frankfurt, Städel Museum.²⁷⁴
116. **Pieter Breughel, Boerenbruiloft, ca. 1567**, olieverf op paneel, 124 x 164 cm, Wenen, Kunsthistorisch Museum, inv.nr. 1027.²⁷⁵
117. **Jan Victors, Studie van vier vrouwelijke hoofden**, rood krijt op papier, Dresden, Kupferstich-Kabinett.²⁷⁶
118. **Ferdinand Bol, Landschap met een herberg bij een brug, ca. 1640**, pen en penseel in bruin, 133 x 219 mm. Parijs, Musée du Louvre, inv.nr. RF 4706.²⁷⁷

²⁶⁹ Sumowski, 1989-1994, deel IV (1992), 2681.

²⁷⁰ Sumowski, 1989-1994, deel IV (1992), 2669.

²⁷¹ Tent. Cat. Dordrecht/Leuwarden 1988, 88.

²⁷² Tent. Cat. Rotterdam 2004-2005, 32.

²⁷³ Tent. Cat. Rotterdam 2004-2005, 32.

²⁷⁴ Tent. Cat. Rotterdam 2004-2005, 32.

²⁷⁵ www.khm.at/de/object/fe73f687e5/

²⁷⁶ Bevers, 2011, 380.

²⁷⁷ Tent. Cat. Amsterdam 2017-2018, 205.

119. **Rembrandt van Rijn**, *Landschap met stenen brug*, ca. 1638, olieverf op paneel, 29,5 x 42,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-1935.²⁷⁸
120. **Govert Flinck**, *Landschap met een boom op een heuvel*, 1642, pen en penseel in bruin aquarel, 191 x 195 mm, Londen British Museum, inv.nr. 1912,12-14-13.²⁷⁹
121. **Jan Victors**, *Hoofdstudies en schetsen voor een melkscène* (achterkant afb. 116), potlood op papier, Dresden Kupferstich-Kabinett.²⁸⁰
122. **Rembrandt van Rijn**, *Gezicht op Diemen*, ca. 1650, pen in bruine inkt, 104 x 108 mm, Rotterdam, Boijmans van Beuningen, inv.nr. MB 1958/T 22.²⁸¹

²⁷⁸ <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5219>

²⁷⁹ Tent. Cat. Amsterdam 2017-2018, 204.

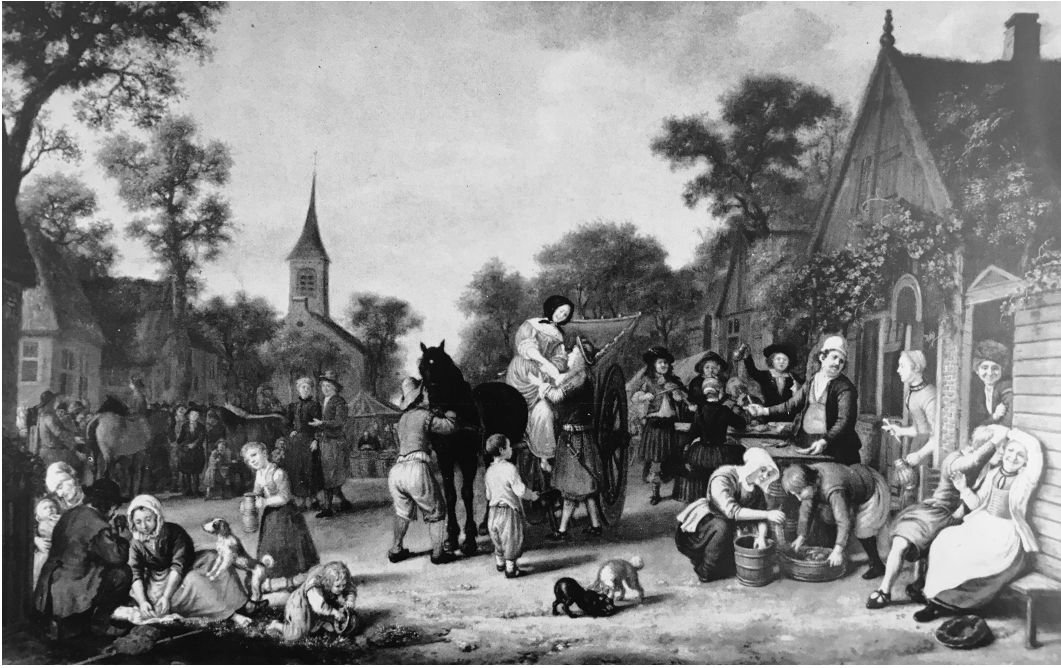
²⁸⁰ Bevers, 2011, 380.

²⁸¹ Bakker, 2004, 377.

Afbeeldingen

1. Dorpsscènes (21)





6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



14.



15.



16.



17.



18.



19.



20.



21.

2. Kwakzalvers (10)



26.



27.



28.



29.



30.



31.



32.



33.



34.



35.

3. Markttaferelen (10)



36.



37.



38.



39.



40.



41.



42.



43.



44.



45.

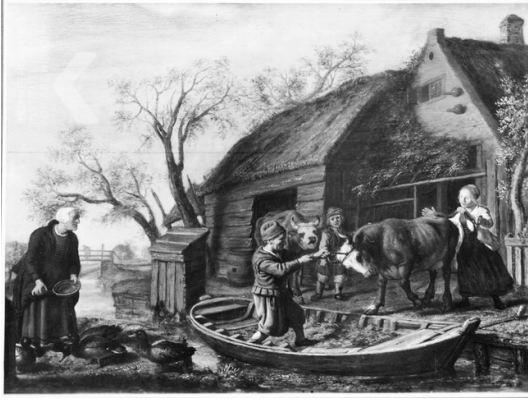
4. Tafereelen met koeien (14)



51.



52.



53.



54.



55.



56.



57.



58.



59.



60.



61.



62.



63.



64.

5. De boerenkeuken (8)



68.



69.



70.



71.



72.



73.



74.



75.

6. De slacht (5)



76.



77.



78.



79.



80.

7. Bruiloften en festiviteiten (10)



82.



83.



84.



85.



86.



87.



88.



89.



90.



91.

8. Overige werken



96.



97.



98.



99.



100.



101.



102.



103.



104.



105.



106.



107.



108.

109.



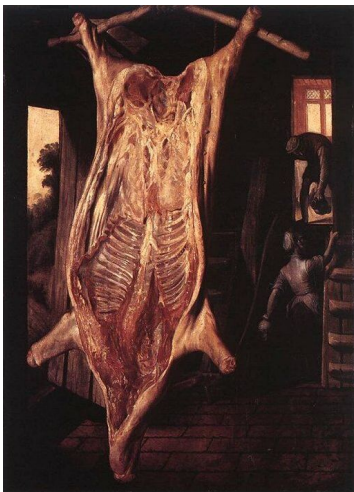
110.



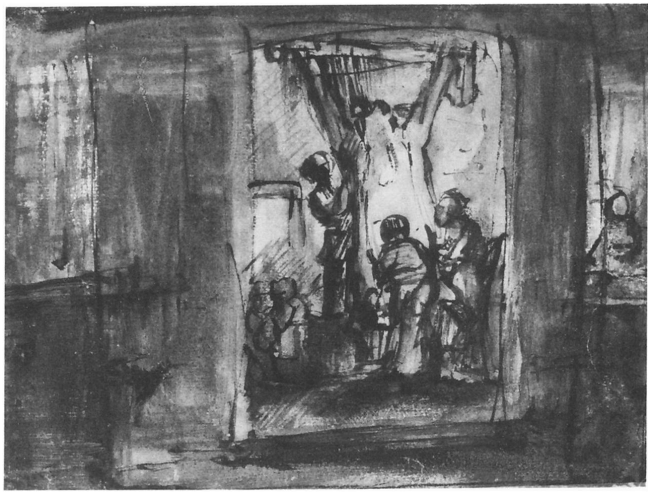
111.

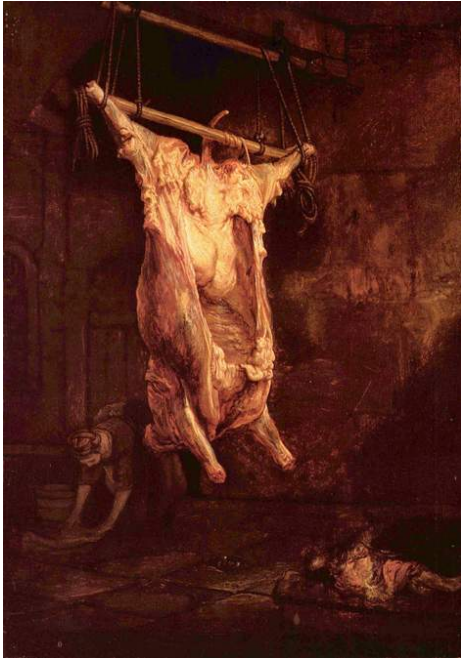


112.



113.





114.



115.



116.



117.



118.



119.



120.



121.



122.