

Zeventiende-eeuwse kunstkabinetten

in de burgerlijke wooncultuur van de Noordelijke Nederlanden



Doris Hattink

Voltooid: juli 2019

Begeleid door prof. dr. Johan de Haan
Eindscriptie bachelor kunstgeschiedenis
Radboud Universiteit Nijmegen

Inhoudsopgave

Inleiding	2
H1 De zeventiende-eeuwse burgerlijke wooncultuur	5
1.1 Sociaal-maatschappelijke ontwikkelingen	5
1.2 Het burgerlijk woonhuis	7
1.3 De inrichting van het woonhuis	9
H2 Kenmerken en veranderingen bij zeventiende-eeuwse kunstkabinetten	11
2.1 De ontwikkeling van het kunstkabinet	12
2.2 Type kunstkabinetten in de Noordelijke Nederlanden	15
2.3 Antwerpse kunstkabinetten	17
2.4 Laat zeventiende-eeuwse kunstkabinetten	19
H3 De verschijning van kunstkabinetten verklaard	21
3.1 Het gebruik van het kunstkabinet	22
3.2 Sociale functie van het kunstkabinet	24
3.3 Kunstkabinetten ter vermaak	25
3.4 Redenen voor het bezit van een kunstkabinet	27
Conclusie	29
Bibliografie	31
Afbeeldingen	33

Inleiding

Wanneer we aan de samenleving van de Noordelijke Nederlanden in de zeventiende eeuw denken, zullen onze gedachten al snel gaan naar de welvarende burgers in hun rijke interieurs zoals ze regelmatig zijn afgebeeld door schilders als Vermeer en Steen. Deze associatie is zeker geen onjuiste, aangezien het interieur in de periode die we kennen als de Gouden Eeuw bij de rijke burgers van groot belang was.¹ Met het uiterlijk van de ontvangstvertrekken in een woning konden zij aan bezoekers tonen dat zij een welvarende levensstijl genoten. Er werd veel geld besteed aan een rijke en decoratieve aankleding van het woonhuis door het in te richten met onder meer schilderijen, goudleren behang en monumentale meubels.

Een meubeltype dat in de zeventiende eeuw in een groot deel van de rijke interieurs aanwezig was, is het kunstkabinet: een kostbaar bergmeubel dat vooral werd gewaardeerd om zijn esthetische kwaliteiten. Wat betreft het uiterlijk bestaan er onderling veel varianten, maar in de hoofdzin gaat het bij de zeventiende-eeuwse variant om een vrij groot meubel, bestaande uit een gesloten bovenkast met daaronder vaak een open onderstel.² Een kenmerkend aspect is dat er in de bovenkast vaak een groot aantal kleine laatjes te vinden is, waar kostbaarheden in konden worden opgeborgen. Afbeelding 1 toont een Antwerps voorbeeld van een dergelijk meubel, gedecoreerd met kleurrijke schilderijen. Een eeuw eerder was de aanwezigheid van dergelijke kostbare kabinetten in Noord-Nederlandse burgerinterieurs nog onvoorstelbaar en werden ruimtes over het algemeen met veel eenvoudiger meubels ingericht. Sinds de aanvang van de zeventiende eeuw is de nadruk bij de inrichting van een woning verschoven van functioneel naar esthetisch. Het woonhuis geldt nu als statussymbool. Met deze verandering in het achterhoofd zal in de loop van dit onderzoek de volgende vraag worden beantwoord:

Hoe is in de zeventiende-eeuwse Noordelijke Nederlanden het kunstkabinet tot zijn vorm gekomen en welke veranderingen van de burgerlijke wooncultuur als gevolg van sociaal-maatschappelijke ontwikkelingen liggen aan die ontwikkeling ten grondslag?

In deze onderzoeksvraag komt een aantal kernbegrippen naar voren die de nodige uitleg en specificatie verdienen. Een eerste van die begrippen is *kunstkabinet*: een begrip dat bij nadere beschouwing op zich een paradox is. *Kunst* verwijst namelijk naar esthetiek, terwijl een *kabinet* in zijn essentie een bergmeubel is en daarom praktisch van aard. Esthetiek en bruikbaarheid worden in dit meubel dus gecombineerd. Zoals al uit de onderzoeksvraag duidelijk wordt, zal in dit onderzoek de aandacht specifiek worden gericht op het zeventiende-eeuwse kunstkabinet in de Noordelijke Nederlanden. Bij deze gebiedsafbakening moet een onderscheid worden gemaakt tussen de meubels die in de

¹ Fock, in: De Jongste ed. (red.) 1999, p. 40.

² Riccardi-Cubbitt 1992, p. 12.

Noordelijke Nederlanden gefabriceerd zijn, en de meubels die in de Noord-Nederlandse interieurs te vinden waren. In het onderzoek zal de aandacht worden gericht op de kunstkabinetten die door de welvarende Noordelijke Nederlanders werden aangeschaft om in hun woning te plaatsen, waarbij het, naast de meubels die in de eigen regio waren vervaardigd, ook wel voorkwam dat men in het bezit was van meubels die van buitenlandse productiecentra afkomstig waren.

Een tweede belangrijke term uit de onderzoeksvraag is *sociaal-maatschappelijke ontwikkelingen*. De Noord-Nederlandse maatschappij had in de zeventiende eeuw een unieke status. De bijzondere handelspositie en daarmee de enorme groei in welvaart zorgden voor grote veranderingen op allerlei gebieden. Het onderzoek zal zich richten op de veranderingen op het sociaal-maatschappelijke gebied, dus de ontwikkelingen die plaatsvonden binnen de Noord-Nederlandse samenleving. Een van de belangrijkste aandachtspunten die hierbij centraal staat is het ontstaan van een buitengewoon brede middenklasse, waarbij in de zeventiende eeuw vergeleken met voorheen een relatief groot aantal mensen een relatief grote rijkdom genoot.³

Binnen deze middenklasse wordt in het onderzoek de aandacht gericht op de *burgerlijke wooncultuur*, een laatste belangrijk kernbegrip in de onderzoeksvraag. Met *wooncultuur* wordt bedoeld welke gebruiken en gewoontes men hanteerde in zijn woning, waarbij hier in het bijzonder de aandacht uitgaat naar de inrichting van de woonvertrekken. Aangezien het specifiek gaat om de wooncultuur zoals die te vinden was bij welvarende burgers uit de middenklasse, wordt zowel de wooncultuur van de arbeidersstand als die van de stand der edelen in het onderzoek buiten beschouwing gelaten. Verder wordt betreft de burgerlijke wooncultuur in het onderzoek in de meeste gevallen van Amsterdam uitgegaan. Met de aanzienlijke dynamiek op het gebied van handel en migratie was Amsterdam destijds al de grootste en belangrijkste stad van de Noordelijke Nederlanden en was het bovendien de derde grootste stad van Europa.⁴ De middenklasse was daar dan ook in grote mate aanwezig: een aanwezigheid die nog werd versterkt met de bouw van de rijke grachtenpanden. Amsterdam is in dit onderzoek dus als exemplarisch voorbeeld genomen voor de algemene ontwikkelingen in de Noordelijke Nederlanden. In andere steden zoals Leiden en Den Haag was van de ontwikkelingen zoals die in Amsterdam plaatsvonden zeker ook sprake, zij het op een wat minder uitgesproken manier.

Wanneer men zich verdiept in literatuur die de Noord-Nederlandse zeventiende-eeuwse kunstkabinetten betreft, zal opvallen dat de aandacht in de meeste gevallen met name wordt gericht op esthetische ontwikkelingen van het meubel. Dit is niet verrassend, aangezien de kunstgeschiedenis zich vaak in de eerste plaats met esthetiek bezighoudt. Wel is het zo dat daarbij de reden voor de esthetische ontwikkelingen en de functionaliteit van het meubel nagenoeg buiten beschouwing worden

³ Prak 2012, pp. 145-146.

⁴ Beukers en De Nijs (red.) 2002, pp. 226-227.

gelaten. Toch is het de moeite waard om kennis op te doen over het functionele gebruik van het meubel, aangezien een begrip daarvan juist van groot belang is om het object te doorgronden. Alle materiële overblijfselen uit het verleden staan immers in verband met de contemporaine maatschappij en kunnen ons er veel over leren. Dit onderzoek zal daarom pogen verbanden te leggen tussen de sociaal-maatschappelijke ontwikkelingen in de Noordelijke Nederlanden en de esthetische en praktische kenmerken van de kunstkabinetten, om zo tot een beter begrip van het meubel binnen zijn context te komen.

De onderzoeksvraag is tweeledig. Het gaat enerzijds om de verandering van de burgerlijke wooncultuur in zijn geheel, en anderzijds om de ontwikkeling en manifestatie van het kunstkabinet. Deze twee ontwikkelingen zullen vanuit een sociaal-maatschappelijk oogpunt worden bekeken om zo tot een logische verklaring ervan te komen. In het eerste hoofdstuk zal worden besproken hoe de Noord-Nederlandse burgerlijke wooncultuur van de zeventiende eeuw kan worden getypeerd. Daarbij zal eerst gekeken worden naar de sociaal-maatschappelijke ontwikkelingen in het algemeen, waarna deze ontwikkelingen in verband worden gebracht met het zeventiende-eeuwse woonhuis van de individuele burgers uit de middenstand. Bij de bespreking van de burgerlijke wooncultuur zal de aandacht worden gericht op de veranderende functie van het woonhuis, waarbij de indeling van het huis en de inrichting van de individuele vertrekken ook aan verandering onderhevig waren. Na deze schepping van de context zal worden ingezoomd op de kenmerken en veranderingen van de zeventiende-eeuwse kunstkabinetten. In hoofdstuk twee wordt daartoe uitgelegd hoe dit nieuwe meubel tot zijn vorm is gekomen en wat voor type kunstkabinetten in de zeventiende eeuw in de Noordelijke Nederlanden in omloop waren. In hoofdstuk drie zal vervolgens naar het gebruik van het meubel worden gekeken en zal worden betoogd waarom de kunstkabinetten in de zeventiende eeuw door de rijke burgers werden aangeschaft. De kunstkabinetten worden hier dus vanuit een sociale invalshoek beschouwd, waarbij de vraag wordt gesteld wat de burgers die het meubel aanschaffen ermee voor ogen hadden en hoe men in de praktijk met het meubel omging. Ten slotte wordt in het hoofdstuk het kunstkabinet gekoppeld aan de eerder besproken sociaal-maatschappelijke ontwikkelingen. Daarbij wordt betoogd in welke mate kunstkabinetten kunnen gelden als een representatie van de zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse wooncultuur en dus in hoeverre ze typerend zijn voor de tijd.

H1 De zeventiende-eeuwse burgerlijke wooncultuur

Om een goede basis te vormen voor het onderzoek naar het kunstkabinet zal dit hoofdstuk ter inleiding een inzicht bieden in de context van Noord-Nederlandse samenleving in de zeventiende eeuw. Daartoe worden eerst de algemene sociaal-maatschappelijke ontwikkelingen besproken, om vervolgens in te zoomen op het burgerlijk woonhuis en de manier waarop die in de zeventiende eeuw werd ingericht.

1.1 Sociaal-maatschappelijke ontwikkelingen

De zeventiende eeuw staat bekend als de tijd van een enorme welvaartsgroei in de Noordelijke Nederlanden. Deze voorspoedige tijd was het gevolg van de intensieve handel met het buitenland, in combinatie met de levendige binnenlandse industrieën.⁵ Wel was het zo dat de welvaartsgroei vooral te merken was bij de rijken, die door de welvarende tijd nu nog rijker werden.⁶ Het geld verspreidde zich over een relatief grote groep mensen, met als gevolg dat met name in de steden een ongewoon brede middenstand ontstond. Door hun groeiende welvaart kreeg de burgerij in de Hollandse steden steeds meer aanzien: een fenomeen dat uniek was in Europa, aangezien in de andere Europese landen de adellijke stand nog onbetwist de belangrijkste was. Het was in de Noord-Nederlandse steden zelfs zo dat de rijke stedelijke burgerij zich als gelijkwaardig beschouwde met de gevestigde patriciërsstand, iets waar de burgerij in landen als Engeland en Frankrijk alleen maar van zou kunnen dromen.⁷ De grote rol die de burgerstand in de Noord-Nederlandse steden speelde zorgde ervoor dat de maatschappij een overwegend burgerlijk karakter kreeg. Zo kwam er bijvoorbeeld binnen de rijke burgerij naast de bestaande nadruk op het Latijn een nieuwe aandacht voor de eigen volkstaal op.⁸ Wel moet gerealiseerd worden dat deze terugdringende positie van de adel vooral in het verstedelijkte westen van de Noordelijke Nederlanden plaatsvond.⁹ In de nog zeer agrarische noordelijke en oostelijke gewesten van de Republiek was hier niet zozeer sprake van, in tegendeel: de adellijke stand speelde in die gebieden juist nog een zeer grote rol. Wanneer in dit onderzoek over de rijke burgerij wordt gesproken, wordt dan ook met name bedoeld op de bewoners van het verstedelijkte westen van de Republiek.

Op de sociale ladder van de zeventiende eeuw is volgens de indeling van Beukers en De Nijs (red.) de stand van de burgerij onder te verdelen in drie groepen.¹⁰ Het gedeelte van de burgerij dat het meeste aanzien genoot was de *grote burgerij*. Deze groep staat op de sociale ladder net onder de hoogste stand van het *patriciaat*. Overigens is er wanneer wordt gekeken naar het gemiddelde jaarinkomen van beide

⁵ Prak 2012, p. 145.

⁶ Van Deursen, in: Blom en Lamberts (red.) 2006, p. 150.

⁷ Prak 2012, pp. 155-156.

⁸ Van Deursen 2006, p. 168.

⁹ Prak 2012, p. 156.

¹⁰ Beukers en De Nijs (red.) 2002, pp. 220-221.

groepen nauwelijks van een verschil sprake. Onder de grote burgerij worden in de eerste plaats de rijke kooplieden gerekend. Daarnaast horen tot deze groep ook grote reders, grootgrondbezitters, hoge ambtenaren, officieren en academici. Na deze grote burgerij komt de *brede burgerij*, die Beukers en De Nijs categoriseren als de groep van onder andere kleine ondernemers, winkeliers, ambachtslieden en gegoede veeboeren en landbouwers. Tenslotte is de laagste sociale groep binnen de burgerstand de *smalle burgerij*. Hiertoe behoorden onder andere kleine winkeliers en ambachtslieden, lage ambtenaren en kleine boeren. Vergeleken met de grote burgerij heeft deze groep aanzienlijk minder rijkdom en bestaat er bovendien weinig stabiliteit. Een paar tegenslagen kunnen er al voor zorgen dat mensen in deze groep degraderen naar de stand van de *loonafhankelijken*: werklieden in loondienst. De laagste bevolkingsgroep op de sociale ladder wordt het *grauw* genoemd, de groep die zich aan de rand van de samenleving in leven probeert te houden.

In steden waren de sociale verschillen goed merkbaar, aangezien de verschillende bevolkingslagen vaak slechts op een steenworp afstand van elkaar leefden.¹¹ In Amsterdam bijvoorbeeld werden aan de grachten in opdracht van het rijkste gedeelte van de bevolking talloze stadspaleizen gebouwd in de vorm van de kenmerkende grachtenpanden. Wanneer men een van de dwarsstraten insloeg die de grachten met elkaar verbonden zullen vooral eenvoudige woningen die tegelijk golden als winkel of werkplaats het straatbeeld hebben bepaald. Tussen de grote straten in bevonden zich vele kleine achterstraatjes en steegjes die door het armoedige lage gedeelte van de bevolking werden bewoond. Ondanks deze nabijheid werd men geacht binnen zijn eigen stand te blijven en zich dus niet met de andere bevolkingsgroepen te bemoeien.

De stand van de rijke burgerij had zich in de zeventiende eeuw dus gevestigd als een belangrijke bevolkingsgroep. Het is lastig een eenduidig beeld te scheppen van wanneer iemand precies tot de burgerij behoorde, want zelfs voor de zeventiende-eeuwer was dit niet altijd even duidelijk.¹² De verschillende betekenissen die iemand aan ‘burgerij’ verbond waren waarschijnlijk deels afhankelijk van de eigen stand. Over het algemeen was iemand die tot de burgerij behoorde in het bezit van *dignitas* (waardigheid): het waren deugdzame burgers die een waardige rol speelden in de maatschappij. Maar wanneer een burger precies als ‘deugdzaam’ werd beoordeeld was voor iedereen verschillend. Het is overigens een misverstand dat door de groeiende welvaart in de zeventiende eeuw plotseling mensen van eenvoudige komaf opklommen tot rijke grachtenpandbezitters.¹³ De personen die in de zeventiende eeuw een stijgende rijkdom genoten, waren mensen die vóór de explosieve groei van de welvaart in de Noordelijke Nederlanden al in het bezit waren van een hoge positie op de sociale ladder. Het waren dus de rijken die van de bijzondere situatie in de Republiek profiteerden en

¹¹ Beukers en De Nijs (red.) 2002, p. 223.

¹² Beukers en De Nijs (red.) 2002, p. 238.

¹³ Prak 2012, p. 149.

zodoende nog rijker werden. Achter het succes van het individu schuilde vrijwel altijd een sterke familie die reeds in het bezit was van een zeker kapitaal.

Ondanks de grote rijkdom waarin mensen uit de burgerij leefden, bleven zij trouw aan de traditionele Noord-Nederlandse nadruk op een sobere levensstijl.¹⁴ Een belangrijke reden voor deze tendens was het calvinistische geloof dat in de Noordelijke Nederlanden in sterke mate de toon zette. Uitingen van luxe en overdaad werden hierbij als een grote zonde gezien. Dit uitte zich op verschillende fronten. Zo was het dagelijks dieet erg eenvoudig en sober: er werd enkel gegeten om de honger te stillen en overconsumptie werd gezien als een ondeugd. Het geld dat was verdiend werd vooral gezien als kapitaal dat weer in de handel kon worden geïnvesteerd. Deze bijzondere houding tegenover rijkdom werd door veel buitenlandse reizigers opgemerkt. Een van hen was Sir William Temple, een Engelsman die door de Noordelijke Nederlanden was getrokken en daarop in de jaren 1668-1670 het boek *Observations upon the United Provinces* schreef. Hij verwonderde zich veelvuldig over de eenvoudige levensstijl die ondanks de grote rijkdom in de Noordelijke Nederlanden heerste: '[...] *The simplicity and modesty of their magistrates in their way of living [...] is so general, that I never knew one among them exceed the common frugal popular air.*'¹⁵ Later in het boek schreef hij bovendien over de verschillende sociale bevolkingslagen:

*'There are some customs, or dispositions, that seem to run through all these degrees of men among them; as great frugality, and order, in their expences. Their common riches lye in every man's having more than he spends; or, to say it more properly, in every man's spending less than he has coming in, be that what it will.'*¹⁶

Sir William Temple was duidelijk verbaasd over de spaarzame manier waarop de Noordelijke Nederlanders omgingen met hun geld. Uit zijn woorden blijkt goed hoe uniek de houding van de Noord-Nederlandse burgers moet zijn geweest ten opzichte van burgers van andere Europese landen.

1.2 Het burgerlijk woonhuis

Ondanks de sobere en gematigde levensstijl van de Noordelijke Nederlanders gaven zij in de privésfeer aan één ding in het bijzonder wel veel geld uit, en dat was de woning.¹⁷ Ook al bleef de burgerij trouw aan een nadruk op soberheid, toch was het zo dat zij door de grote rijkdom voortaan tijd en kapitaal hadden die zij aan het woonhuis konden, en wilden, besteden.¹⁸ Hiermee konden voor het eerst in de geschiedenis van de Nederlanden luxeartikelen ook worden gepermitteerd door mensen die

¹⁴ Van Deursen 2006, pp. 248-249.

¹⁵ Sir William Temple 1670, p. 128.

¹⁶ Sir William Temple 1670, pp. 166-167.

¹⁷ Van der Veen, in: De Jonge (red.) 1997, p. 131.

¹⁸ De Vries, in Berg e.a. (red.) 2003, p. 50.

niet slechts tot de beperkte traditionele elite behoorden. Ook dit was iets wat de aandacht van Sir William Temple kreeg:

*'What they can spare, besides the necessary expence of their domestick, the publick payments, and the common course of still encreasing their stock, is laid out in the fabrick, adornment, of furniture of their houses: things not so transitory or so prejudicial to health, and to business, as the constant excesses and luxuries of tables; nor perhaps altogether so vain as the extravagant expences of cloaths and attendance; at least, these end wholly in a man's self, and the satisfaction of his personal humour; whereas the other make not only the riches of a family, but contribute much towards the publick beauty and honour of a country.'*¹⁹

Naast dat het woonhuis een plek was om zich terug te trekken van de buitenwereld, gold het tegelijkertijd ook juist als een plek om bezoekers te ontvangen.²⁰ Het was daarom voor de bewoners belangrijk dat de inrichting van het huis iets zou zeggen over hun eigen sociale positie en status. Het interieur werd dan ook met veel zorg en aandacht gedecoreerd zodat het de bezoeker een goede indruk zou geven. Een gevolg van deze nieuwe functie van het woonhuis was dat de functionaliteit van de woning voortaan plaats moest maken voor esthetiek en representativiteit. Aangezien deze representatieve functie van het woonhuis een relatief nieuw fenomeen was, liepen de woon- en ontvangstvertrekken aanvankelijk nog in elkaar over en was er geen duidelijk onderscheid tussen de twee gedeeltes van de woning. In de loop van de zeventiende eeuw kwam hier echter verandering in. Er werd een nieuw onderdeel aan het huis toegevoegd dat doorgaans werd aangeduid als de 'grote zaal' (ook wel 'beste kamer' of 'salet' genoemd).²¹ Deze ruimte was de rijkst gedecoreerde kamer van het woonhuis en was dan ook enkel bedoeld voor het ontvangst van gasten. Het was de ultieme uitdrukkingsplaats voor welvaart en luxe, waarmee de eigenaar zijn standsbewustzijn kon tonen. De inrichting van een dergelijk vertrek, die door de verschijning van verschillende kostbare materialen in veel gevallen zeer rijkelijk moet zijn geweest, verschilde van eigenaar tot eigenaar.²² De wanden konden zijn gedecoreerd met rijke tapijten of zelfs met goudleren behang. Verder kon de ruimte worden aangekleed met verschillende schilderijen en grote spiegels in combinatie met verscheidene monumentale meubelstukken zoals kasten en kabinetten, stoelen die waren bekleed met rijke stoffen en grote tafels waarover vaak een kostbaar Turks kleed was gedrapeerd. Er werd dus duidelijk veel aandacht besteed aan een rijke aankleding van de ruimte.

Omdat de residenties van de rijke burgers vaak op een middeleeuwse perceelindeling lagen, waren de bewoners van de huizen betreft de indeling beperkt tot de bestaande vorm.²³ Aangezien deze middeleeuwse opzet van de huizen onderling veel kon variëren, was het lastig een standaard indeling

¹⁹ Sir William Temple 1670, pp. 168-169.

²⁰ Fock, in: De Jongste e.d. (red.) 1999, p. 40.

²¹ Fock, in: De Jongste e.d. (red.) 1999, pp. 40-41.

²² Sluyterman 1975, pp. 80-81.

²³ Fock, in: De Jongste e.d. (red.) 1999, p. 42.

voor het woonhuis te hanteren. In Amsterdam veranderde dit echter rond het midden van de zeventiende eeuw, toen veel van de rijke burgers verhuisden naar de splinternieuwe grachtenpanden. De percelen aan de grachten waren ruim opgezet en gaven de inwoners aanzienlijk meer leefruimte dan zij gewend waren van de oudere huizen waar zij voorheen resideerden.²⁴ De grachtenpanden waren met name bedoeld als deftige woningen, terwijl de eerdere residenties van de burgers naast woning ook een belangrijke bedrijfsfunctie hadden, vaak met een winkel of werkplaats aan de voorzijde van het pand.²⁵ Met de bewoning van de nieuwe grachtenpanden verviel deze bedrijfsfunctie (deze vond nu elders in de stad plaats) waardoor de grotere nadruk ontstond op het pand als woonhuis dat tegelijkertijd een representatieve functie moest vervullen. Privé- en ontvangstvertrekken kenden bij de nieuwe grachtenpanden voortaan een duidelijke scheiding. In de meeste gevallen gold bij de woonhuizen dat het voorhuis, aan de zijde waar men de woning binnentreedt, was bedoeld voor vertrekken die door de bewoners zelf dagelijks werden gebruikt.²⁶ Bezoekers werden doorgaans via een gang geleid naar het achterhuis. Deze gang had een ingetogen maar statig karakter, met vaak witgepleisterde muren en een marmeren vloer.²⁷ In het achterhuis bevonden zich de representatieve ontvangstvertrekken, met als belangrijkste de genoemde grote zaal. De afzondering van privévertrekken, in combinatie met het grotere formaat van het gehele woonhuis en bovendien een betere lichtinval, zorgde ervoor dat de rijke burgers in de loop van de zeventiende eeuw op een veel comfortabelere manier konden leven.

1.3 De inrichting van het woonhuis

Het nieuwe karakter van het woonhuis, in combinatie met de groeiende welvaart bij burgers, zorgden ervoor dat zij hun woningen voortaan met veel zorg in konden gaan richten. Er werd veel aandacht besteed aan trends in de interieurkunst, waarbij men poogde hun standgenoten te evenaren of tot op zekere hoogte te overstijgen. Inspiratie voor de burgerhuizen kwam voor een groot deel vanuit het stadhoudelijk hof in Den Haag, waar onder Prins Frederik Hendrik (1584-1647) en Amalia van Solms (1602-1675) de toon voor de interieurkunst werd gezet.²⁸ Tegelijkertijd vormde het hof binnen de interieurkunst van de Noordelijke Nederlanden ook een uitzonderingspositie, aangezien zij vergeleken met de relatief sobere burgerhuizen veel meer pracht en praal in hun woning toelieten.

Het hof haalde op zijn beurt de inspiratie uit het buitenland. Met name aan het begin van de zeventiende eeuw was er in de Europese interieurkunst nog een grote invloed vanuit Italië.²⁹ Om die reden waren er dan ook veel Italianen in Europese landen als Engeland en Frankrijk werkzaam in de interieurkunst. In de loop van de zeventiende eeuw werden de Italianen echter van de troon gestoten

²⁴ Sluyterman 1975, p. 75.

²⁵ Looyenga 1990, pp. 4-5.

²⁶ Looyenga 1990, pp. 9-11.

²⁷ Sluyterman 1975, p. 75.

²⁸ Baarsen 2007, p. 111.

²⁹ Thornton 2000, p. 16.

door de Fransen, die in de tweede helft van de eeuw de grootste invloed in de Europese interieurkunst gingen uitoefenen. Deze Franse invloeden waren goed merkbaar in het interieur van Frederik Hendrik, met name na zijn huwelijk met Amalia van Solms.³⁰

Er werden in de zeventiende eeuw vanuit Parijs veel architectuurtraktaten en ornamentprenten uitgegeven die over Europa werden verspreid, waardoor de modieuze Franse stijl eenvoudig zijn weg kon vinden naar talloze buitenlandse interieurs.³¹ De verschijning van dit soort traktaten en ornamentprenten in de Noordelijke Nederlanden zorgde ervoor dat het uiterlijk van de burgerlijke interieurkunst niet alleen via het Nederlandse hof zijn intrede maakte, maar dat het daarnaast ook direct vanuit Parijs in de handen van burgers terecht kon komen. Vanaf circa 1641 kwam het in Amsterdam voor dat Franse interieur-ornamentprenten werden herdrukt en verspreid.³² Hierbij is het interessant dat de herdruk ervan vaak de nodige aanpassingen heeft ondergaan, waarbij het, overeenstemmend met de Noord-Nederlandse nadruk op soberheid, vaak ging om versimpelde versies. De overdadige Franse barokinterieurs pasten niet binnen de burgerlijke maatschappij van de Noordelijke Nederlanden en daarom werd in de praktijk vaak voor een eenvoudiger en minder rijk gedecoreerde variant van het Franse voorbeeld gekozen. Een concreet voorbeeld van een dergelijke aanpassing is te zien op de afbeeldingen 2 t/m 4. Het zijn alle drie ontwerpen voor schoorsteenmantels, een interieurelement dat in de zeventiende eeuw een voorname rol speelde. Afbeelding 2 en 3 zijn afkomstig uit het *Livre d'Architecture*, gepubliceerd in Parijs in 1632 door Jean Barbet en deze afbeeldingen tonen dan ook een typisch Franse ornamentele opvatting met een veelheid aan vormen en details. Het boek werd in 1641 in Amsterdam heruitgegeven, maar wel met de nodige aanpassingen. Uit deze Amsterdamse herdruk is afbeelding 4 afkomstig. Wanneer deze vergeleken wordt met de eerste twee afbeeldingen, heeft die duidelijk een veel soberder en eenvoudiger karakter dan de overdadige Franse varianten waar het ontwerp op gebaseerd is.³³ Hieruit blijkt dus opnieuw de nadruk op een sobere levensstijl die in de Republiek in grote mate heerste. Bestaande interieurtrends werden met een sobere Noord-Nederlandse opvatting toegepast.

Erg typerend voor de interieurkunst van de Republiek is dat bij de inrichting van de verschillende woonhuizen onderling een grote uniformiteit bestond, waarbij er in de praktijk nauwelijks van de standaard werd afgeweken.³⁴ En daarbij gaat het niet slechts om de bewoners van grachtenpanden, want zelfs tussen de bewoners van verschillende Noord-Nederlandse steden en bovendien tussen de rijke en arme burgers kenden de interieurs wat betreft het uiterlijk grote overeenkomsten. Uiteraard hadden de minder welvarende burgers relatief minder te besteden dan de welvarende grachtenpandbewoners, maar ondanks dat hadden zij toch de mogelijkheid om hun eigen interieur

³⁰ Fock (red.) 2001, pp. 18-19.

³¹ Thornton 2000, p. 15.

³² Thornton 2000, p. 17.

³³ Thornton 1979, p. 64.

³⁴ De Vries, in Berg e.a. (red.) 2003, p. 53.

overeenkomend in te richten met die van de rijkere burgers. Bepaalde interieuronderdelen, waaronder ook meubels, werden in verschillende kwaliteiten en dus met een verschillende prijs vervaardigd. Hierdoor konden mensen met een groot verschil in inkomen toch allemaal hun woning volgens de mode van de Noordelijke Nederlanden inrichten.

Het Noord-Nederlandse interieur werd in de zeventiende eeuw dus gekenmerkt door een relatief grote nadruk op soberheid, zowel in de armere als de rijkere lagen van de bevolking. Hiermee onderscheidde de Noordelijke Nederlanden zich aanzienlijk ten opzichte van andere landen in Europa: de invloeden die er al waren vanuit het buitenland werden er met een eigen sobere opvatting toegepast.

H2 Kenmerken en veranderingen bij zeventiende-eeuwse kunstkabinetten

De veranderende status die het Noord-Nederlandse burgerhuis in de zeventiende eeuw heeft gekend, betekende ook een verandering in de manier waarop naar meubels werd gekeken.³⁵ Gebruiksmeubels hadden bij de gewone burger voorheen nooit een zeer bijzondere status. In de middeleeuwen en tot op zekere hoogte ook nog in de zestiende eeuw stond bij meubels de utilitaire functie veruit op de eerste plaats.³⁶ Aan het uiterlijk ervan werd relatief weinig aandacht besteed: de meubels die in woningen te vinden waren, waren vaak nauwelijks gedecoreerde objecten gemaakt van relatief goedkope lokale houtsoorten, die onderling weinig variaties kenden.

Deze geringe status van het meubelambacht maakte echter aan het begin van de zeventiende eeuw grote veranderingen door. Door de groeiende vraag naar meubels met een nadrukkelijke esthetische waarde werd het bij meubelmakers steeds meer van belang om gevarieerde meubels met een decoratieve waarde op de markt te brengen. Een belangrijk fenomeen dat illustratief is voor deze veranderende tendensen in het meubelambacht is de oprichting van het Amsterdamse Kistenmakerspand.³⁷ Deze werd eind zestiende eeuw geopend als een beantwoording voor de toenemende vraag naar gevarieerde meubeltypes. In het Kistenmakerspand mochten alle Amsterdamse meubelmakers die lid waren van het Sint-Jozefsgilde enkele van hun meubels te koop aanbieden. Door de grote toename van het aantal meubelmakers in steden, een ander gevolg van het toenemend belang van de meubelkunst, stond in het Kistenmakerspand een aanzienlijke hoeveelheid verschillende meubelen te koop. Het grote aanbod dat voortaan bestond was een nieuw fenomeen en zorgde ervoor dat kopers nu voor het eerst bewuste keuzes konden maken bij de aankoop van nieuw meubilair. De functie van het meubel was daarmee veranderd van een puur utilitair naar een esthetisch object.

³⁵ Sluyterman 1975, p. 69.

³⁶ Baarsen 2007, p. 19.

³⁷ Baarsen 2007, pp. 18-19.

2.1 De ontwikkeling van het kunstkabinet

De groeiende status van meubilaire in het Noord-Nederlandse interieur zorgde er niet alleen voor dat de bestaande meubeltypen een decoratiever uiterlijk kregen, een ander gevolg was dat er ook geheel nieuwe meubeltypen in de wooncultuur werden geïntroduceerd.³⁸ Een van die nieuwe meubels was het kunstkabinet. Dit meubel kwam echter niet uit het niets: de oorsprong van dit zeer decoratieve meubeltype is te vinden in het Augsburg van de late zestiende eeuw.³⁹ In de loop van de eeuw had deze stad een voornamelijk positie op het gebied van de meubelmakerkunst bemachtigd (met Neurenberg als belangrijke tweede stad). De meubelmakers pasten klassieke proportietheorieën toe en er werd veel gebruikgemaakt van klassieke ornamenten, wat goed past binnen de kunst van de Noordelijke Renaissance.⁴⁰ In het bijzonder stond Augsburg bekend om zijn uiterst decoratieve kabinetten. Het ging daarbij met name om kabinetten versierd met gedetailleerde marqueterie, zoals het exemplaar op afbeelding 5 en 6. Zowel van binnen als van buiten is het kastje belijmd met hout van veel verschillende tinten waarop indrukwekkende, gecompliceerde voorstellingen te zien zijn. Wanneer bedacht wordt dat men tot die tijd slechts eenvoudige, eenkleurige meubels kende die hoogstens in een enkele kleur waren beschilderd, moeten deze Augsburgse meubels een grote indruk hebben gemaakt. Toch is dit meubel niet slechts als pronkobject bedoeld, het heeft namelijk ook een specifieke functie. We kennen het kabinet als een *Schreibtisch*: een meubel dat werd gebruikt bij het schrijven van bijvoorbeeld brieven.⁴¹ De hendels aan de zijkanten wijzen op de vervoerbaarheid van het meubel. Wanneer het front van het kabinet naar voren wordt geklapt, kan die worden gebruikt als een schrijfbord. Achter dit front zijn bovendien talloze laatjes en vakjes verborgen, die bij het openklappen tevoorschijn komen. Ook kan de bovenzijde omhoog worden gezet waaronder nog meer opbergruimte verschijnt. Alle elementen die bij het openen van het meubel zichtbaar worden zijn net als het exterieur van de *Schreibtisch* gedecoreerd met veelkleurige marqueterie.

Een buitengewoon luxe meubel als dit kende men in Europa voorheen nog niet, maar desalniettemin sloeg het kabinet enorm aan bij welvarende inwoners van landen als Spanje, Frankrijk, het Duitse Rijk, Scandinavië en de Nederlanden.⁴² Voor het eerst was er sprake van een meubel dat niet slechts utilitair was, maar daarnaast ook gold als een esthetisch en representatief object. Dat een meubeltype uit een enkele stad in zoveel Europese landen een verspreiding kende was tot dan toe ongekend. Voorheen werden meubels vrijwel altijd bij lokale meubelmakers aangeschaft, eenvoudigweg omdat men geen reden zag om voor de aanschaf van een dergelijk praktisch object buitenlandse productiecentra te benaderen.⁴³ Met de tendens om decoratievere meubels aan te schaffen en door het

³⁸ Sluyterman 1975, p. 146.

³⁹ Baarsen 2000, p. 5.

⁴⁰ Lucie-Smith 1979, pp. 54-55.

⁴¹ Baarsen 2000, p. 5.

⁴² Baarsen 2000, pp. 3-4.

⁴³ Baarsen 2000, p. 8.

verschijnen van Augsburg als belangrijk productiecentrum op Europese schaal vond binnen de Europese meubelmakerkunst dus een grote verandering plaats.

De verschuiving van praktische naar esthetische meubels die plaatsvond in het productiecentrum Augsburg werd nog verder doorgevoerd bij de introductie van een ander soort kabinet: de *Kunstschränk*.⁴⁴ Bij dit meubel was de primaire functie niet langer het praktisch opbergen van objecten of het schrijven van brieven, het was nu in zijn essentie een echt pronkmeubel waarbij zowel de voorwerpen in het kabinet, als het kabinet zelf, in de eerste plaats een esthetische waarde hebben.⁴⁵ Op afbeelding 7 en 8 is een voorbeeld van een dergelijke *Kunstschränk* te zien. Het meubel geeft blijk van de toenemende tendens om de kabinetten van een kleiner formaat te maken, met tegelijkertijd een steeds rijkere decoratie met een grotere variëteit in materialen en technieken.⁴⁶ Naast het gebruik van lokale houtsoorten werd nu ook hout gebruikt dat was geïmporteerd uit andere gebieden. Vaak werden deze exotische houtsoorten gecombineerd met kostbare decoratie-elementen van zilver, goud, ivoor of diverse kostbare steensoorten.

De kunstkabinetten waar Augsburg om bekend stond vonden al snel hun verspreiding over Europa.⁴⁷ Verschillende meubelmakers trokken weg uit hun thuisland om hun kennis in het buitenland toe te passen. In de meeste gevallen gingen zij in werkplaatsen van buitenlandse hoven werken, wat ervoor heeft gezorgd dat nieuwe types en technieken, waaronder ook die uit Augsburg, in rap tempo over Europa verspreid raakten. Aan het einde van de zestiende eeuw verloren de meubelateliers in de Duitse steden echter hun vooraanstaande positie.⁴⁸ Mogelijk hielden zij nog erg vast aan de traditionele vorm waar zij om bekend waren en pasten zij daartoe weinig vernieuwingen toe. Het type dat aanvankelijk verschillende Europese centra had beïnvloed had daarom een wat ouderwets karakter gekregen en er ontstond een behoefte aan een nieuwer type.⁴⁹ Aan die vraag werd voldaan doordat er in Europa op verschillende plaatsen nieuwe productiecentra opkwamen, waarbij vooral Vlaanderen als nieuwe koploper ging gelden. Met name Antwerpen bereikte in die tijd een vooraanstaande positie op het gebied van kunstproductie. Omdat de Duitse meubels op de Antwerpse markten verhandeld werden, kwam er een Duitse invloed op de eigen meubelmakerskunst, waardoor de bestaande Duitse kunstkasten uitgroeiden tot een vernieuwende Antwerpse vorm.⁵⁰ Antwerpen hield zich naast meubels ook met andere kunstvormen bezig, zoals schilderijen, etsen en gravures, boeken, muziekinstrumenten en tapijtwerk. Deze voorname positie is wellicht tegen de verwachting in, aangezien niet lang daarvoor in het jaar 1585 de Val van Antwerpen plaatsvond als gevolg van de afzetting van de Schelde. Dit had

⁴⁴ Riccardi-Cubitt 1992, p. 48.

⁴⁵ Humphrey, in Miller en Young (red.) 2016, p. 110.

⁴⁶ Riccardi-Cubitt 1992, p. 49.

⁴⁷ Riccardi-Cubitt 1992, p. 56.

⁴⁸ Riccardi-Cubitt 1992, pp. 77-79.

⁴⁹ Lucie-Smith 1979, p. 67.

⁵⁰ Fabri 1991, p. 20.

uiteraard zeer nadelige gevolgen voor de havenfunctie van de stad. De stad antwoordde hierop door binnen korte tijd de aandacht te verplaatsen naar de productie en verkoop van luxegoederen, wat voortaan als de belangrijkste bijdrage aan de economie ging gelden.⁵¹ Al de verschillende kunstuitingen die de stad meester was hadden een aantoonbare invloed op het uiterlijk van de Antwerpse kunstkabinetten. Antwerpen had, in tegenstelling tot de sobere, calvinistische Noordelijke Nederlanden, een uitermate barokke beeldtaal geadopteerd die aansloot bij de beeldtaal van het zuidelijke katholicisme.⁵² Bij de kabinetten uitte dit zich met name doordat het geheel nu van een groter formaat was, met een wat uitgesprokenere versiering die zich direct aan de beschouwer toont en niet langer een nauwgezette bestudering behoeft zoals dat bij de Augsburgse kabinetten wel hoorde. Het algehele effect van de versiering was dus van een groter belang dan de detaillering. Wel werden er nog steeds zeer kostbare materialen op het meubel toegepast, waaronder exotische houtsoorten, schildpadschild en kostbare steensoorten.⁵³

In interieurs van de Noordelijke Nederlanden kan het kabinet in de vorm zoals die daar met name te vinden was het beste worden gezien als een vervanging van de buffetkast, een meubel dat al voor de introductie van het kabinet in rijke Noord-Nederlandse interieurs te vinden was.⁵⁴ Het gaat om een groot bergmeubel, dat net als het kabinet bestaat uit een onder- en bovenkast en die tegen de wand werd geplaatst.⁵⁵ Ook dit meubel was een pronkmeubel, maar bij de buffetkast was het slechts de inhoud die als pronkwaar gold en dus niet zozeer het meubel zelf zoals dat bij het kunstkabinet was. De buffetkast bevat van binnen verschillende planken en compartimenten waarop kostbaar eetgerei kon worden geplaatst. Op de zestiende-eeuwse prent van afbeelding 9 is een viertal ontwerpen voor een buffetkast te zien, elk voor de helft vertegenwoordigd. De ontwerpen laten in de kast genoeg ruimte voor het vertonen van kostbare waar. Op het schilderij van afbeelding 10 is op de achtergrond bovendien een buffetkast in gebruik te zien. Dit is een bijzonder rijk gedecoreerde variant, bedoeld om de welvaart van de familie te tonen. De buffetkast kon dus wel degelijk uitvoerig gedecoreerd zijn, maar aangezien aan de praktische functie van het meubel nog altijd het grootste belang werd gehecht, kan het niet als een esthetisch object op zich worden gezien.⁵⁶ De opbergruimtes in dergelijke buffetkasten zijn verschillend van het latere kabinet, aangezien die vooral wordt gekenmerkt door een groot aantal kleine laatjes. In de loop van de zeventiende eeuw werd de rol van de ouderwetse buffetkast volledig overgenomen door het nieuwe kabinet.⁵⁷ Het nam de praktische rol van het opbergen van pronkwaar over, maar dan nu in een modieuzere en decoratievere vorm. Waar de

⁵¹ Baadj 2012, p. 217.

⁵² Riccardi-Cubitt 1992, pp. 79-80.

⁵³ Baadj 2012, pp. 212-213.

⁵⁴ Riccardi-Cubitt 1992, p. 80.

⁵⁵ Sluyterman 1975, pp. 150-151.

⁵⁶ Fock (red.) 2001, p. 59.

⁵⁷ Thornton 1987, p. 244.

buffetkast een typisch zestiende-eeuws meubel was, werd het kabinet kenmerkend voor de zeventiende eeuw.⁵⁸

De kabinetten die vanaf het einde van de zestiende eeuw vanuit Antwerpen werden geproduceerd vielen in de smaak bij edellieden en rijke burgers in zowel binnen- als buitenland.⁵⁹ Zo ook welgestelde inwoners van de Noordelijke Nederlanden vormden een belangrijke klantenkring voor de Antwerpse meubelmakers. Amalia van Solms bestelde bijvoorbeeld verschillende Antwerpse meubelvarianten om haar kastelen en buitenverblijven mee te decoreren. Bovendien was onder de niet-adellijke Noord-Nederlandse burgers het Antwerpse kunstkabinet geliefd.⁶⁰ Om een eenvoudige handel met Noord-Nederlandse klanten mogelijk te maken, zonden de Antwerpse meubelmakers regelmatig exemplaren naar bevriende kooplieden in het noorden, die de meubels daar vervolgens doorverkochten.⁶¹ Op die manier werd de afstand tussen de gebieden overbrugd en werd de aanschaf van Antwerpse meubels bij Noord-Nederlandse kopers een stuk makkelijker gemaakt.

In welke mate kunstkabinetten in zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse huishoudens daadwerkelijk aanwezig waren kan vanwege de beperkte hoeveelheid geschikt bronmateriaal niet met zekerheid worden gezegd. Wel is het vrij zeker dat de exemplaren die er waren in de meeste gevallen vanuit elders waren geïmporteerd, waarbij Antwerpen als een van de belangrijkste productiecentra moet hebben gegolden. Toch vonden ook enkele weinig voorkomende Noord-Nederlandse types hun weg naar het Noord-Nederlandse burgerlijke interieur.⁶² Deze zullen, samen met andere kunstkabinettypen, in de volgende paragraaf voorbij komen.

2.2 Type kunstkabinetten in de Noordelijke Nederlanden

Kunstkabinetten zoals die in de zeventiende eeuw in Noord-Nederlandse woningen te vinden waren, bestaan er in allerlei varianten, wat het lastig maakt om tot een precieze definiëring te komen.

Verklarende woordenboeken uit de zestiende eeuw omschrijven een '*cabinet*' als een 'met deurtjes afgesloten kastje van fijn en kostelijk materiaal, inwendig voorzien van vele laatjes en loketten, soms met kostbare materialen ingelegd en dienend tot berging van waardevolle voorwerpen.'⁶³ Weliswaar gaat het hier om een zestiende-eeuwse omschrijving van het meubel, maar in essentie is het nog steeds een geschikte beschrijving van kabinetten zoals men die kende in de zeventiende eeuw. Aan de omschrijving kan worden toegevoegd dat de zeventiende-eeuwse kabinetten rechthoekig van vorm zijn en op een open onderstel rusten. In de meeste gevallen is het meubel versierd met marqueterie van

⁵⁸ Lucie-Smith 1979, p. 76.

⁵⁹ Fabri 1991, p. 176.

⁶⁰ Fabri 1991, p. 182.

⁶¹ Fabri 1991, p. 166.

⁶² Baarsen 2000, pp. 37-38.

⁶³ Fabri 1991, p. 20.

verschillende kostbare houtsoorten, al dan niet in combinatie met andere bijzondere materialen zoals ivoor of schildpadschild.⁶⁴

Ook al werden in de Noordelijke Nederlanden de meeste kunstkabinetten uit andere gebieden geïmporteerd, toch bestaan er soorten waarvan we weten dat die wel degelijk in de Noordelijke Nederlanden zijn vervaardigd. Een belangrijke fabrikant van wie bekend is in Amsterdam werkzaam te zijn geweest is Herman Doomer (1595-1650): een meubelmaker die in het bijzonder bekend stond als ebbenhoutwerker en door zijn meesterlijke beheersing van dit nieuwe medium grote roem verwierf.⁶⁵ Al sinds de middeleeuwen was men in Europa bekend met ebbenhout, maar pas in de tijd van Doomer werd het materiaal in grote mate toegepast in de meubelkunst.⁶⁶ De ontwikkeling ervan vond plaats in Parijs in de eerste helft van de zeventiende eeuw door zogenaamde *ébénistes*, maar al snel verspreidde de techniek over Europa en werd het door meubelmakers zoals Doomer verder ontwikkeld.⁶⁷ Doomer had zijn faam met name te danken aan de fabricatie van zijn monumentale ebbenhouten kasten van een buitengewoon formaat, maar daarnaast heeft hij ook enkele kabinetten vervaardigd zoals de variant op afbeelding 11. Het meubel is belijmd met kostbare houtsoorten zoals padoek- en ebbenhout, die van fijn snijwerk zijn voorzien. Aan de rechthoekige vorm en het open onderstel is meteen te herkennen dat het hier om een kabinet gaat. Vergeleken met de kostbare buitenzijde is het interieur van dit kabinet, dat slechts uit drie horizontale planken bestaat, uitermate eenvoudig.

Een tweede type kabinet waarvan we weten dat die van een Noord-Nederlandse herkomst is, heeft een heel ander karakter dan het kabinet van Doomer. Het gaat om het type kunstkabinet gedecoreerd met gegraveerde spiegels, zoals het voorbeeld van afbeelding 12 t/m 16. Het gebruik van dergelijke spiegels op een kabinet, die in dit geval Amor en Psyche en verschillende zee-voorstellingen verbeelden (afbeelding 15), was zeer ongebruikelijk en schiep onder de zeventiende-eeuwers dan ook veel verwondering. De met het rad gegraveerde spiegelstukjes worden aanvankelijk nog verborgen achter twee eenvoudige deurtjes, die afgezien van het gladde, gelijkmatige fineer zo goed als ongedecoreerd zijn (afbeelding 12). Wanneer de deurtjes worden geopend verschijnt een waar feest voor het oog. De verrassing wordt nog vergroot wanneer de kleinere binnendeurtjes worden geopend, waarachter een zogenaamd *perspectiefje* schuilgaat: een kleine halfronde ruimte waarin spiegels in een hoek ten opzichte van elkaar zijn geplaatst (afbeelding 14).⁶⁸ In de ruimte voor de spiegels konden voorwerpen worden geplaatst, zoals in dit geval de vergulde beeldjes. Wanneer de beschouwer een juiste positie ten opzichte van het perspectiefje inneemt, worden de beeldjes ontelbare keren vermenigvuldigd. De zeventiende-eeuwer moet dit een fascinerend verschijnsel hebben gevonden, aangezien dergelijke

⁶⁴ Sluyterman 1975, p. 178.

⁶⁵ Baarsen 2000, pp. 38-43.

⁶⁶ Lucie-Smith 1979, p. 73.

⁶⁷ Humphrey, in Miller en Young (red.) 2016, p. 111.

⁶⁸ Baarsen 2007, pp. 169-175.

perspectieffes naast deze Noord-Nederlandse variant ook in veel van de Vlaamse en Franse kunstkabinetten te vinden waren. Bovendien blijkt de fascinatie die men had voor de *perspectieffes* uit de woorden van J.F. Niceron, die in 1638 schreef: *'Surely, there is no easier way of becoming rich, at least in appearances, than seeing medals, coins, pearls, stones and anything else, multiplied to infinity?'*⁶⁹ Nog een diepere laag in het kabinet ontstaat wanneer bepaalde onderdelen in het perspectief weg worden gehaald, waarachter verborgen laatjes en opbergvakjes verschijnen (afbeelding 16). Deze werden door de eigenaar vaak gebruikt om belangrijke kostbaarheden in op te bergen, al was hun verschijning ongetwijfeld ook bedoeld om hun bezoekers te imponeren. Dit bijzondere type kunstkabinet heeft een heel andere werking dan de eerder besproken variant van Doomer. De interactieve component van het meubel geeft het een sociaal en amusant karakter, wat in grote mate verschilt van Doomers relatief eenvoudige kabinet.

Beide besproken Noord-Nederlandse types moeten een bijzonder aanzien hebben gehad. Van het gegraveerde-spiegelkabinet is slechts een beperkte hoeveelheid bekend en het type werd vermoedelijk maar vanuit één werkplaats vervaardigd.⁷⁰ Bovendien weten we dat op een Amsterdamse veiling in 1708 een kabinet van dit exacte type veel indruk heeft gewekt.⁷¹ Omdat de mode van de tijd zo snel veranderde had men gewoonlijk weinig belangstelling voor meubels die zoals dit kabinet al enkele decennia oud waren, maar blijkbaar vormde dit exemplaar een uitzondering. Het meubel moet dus van een uitzonderlijke status zijn geweest. Maar ook het eerdergenoemde kabinet van Doomer had in de zeventiende-eeuwse Noordelijke Nederlanden groot aanzien. Ondanks dat dit type vergeleken met de gegraveerde-spiegelkabinetten een minder overweldigende indruk maakt, nam ook dit kwalitatieve kabinet met zijn rijke materiaalgebruik en verfijnde snijwerk een uitzonderlijke positie binnen de meubelkunst in.⁷²

2.3 Antwerpse kunstkabinetten

Wanneer met dit in het achterhoofd naar de kabinetten uit de Zuidelijke Nederlanden wordt gekeken, wordt duidelijk dat beide productiecentra een zeer verschillend karakter hebben. Waar bij de Noord-Nederlandse meubelproductie een kwalitatieve en nauwgezette afwerking centraal stond, lag de nadruk bij de productie van Antwerpse kabinetten juist meer op de kwantiteit in plaats van de kwaliteit.⁷³ De meubelmakers dienden in korte tijd zoveel mogelijk kabinetten te maken: ze kregen vaak niet meer dan drie tot vier weken de tijd om een volledig kabinet te voltooien. Om die reden kon van een precieze afwerking geen sprake zijn, belangrijker was dat het geheel een aantrekkelijk uiterlijk

⁶⁹ Citaat van J.F. Niceron 1638, geciteerd door Humphrey, in Miller en Young (red.) 2016, p. 111.

⁷⁰ Baarsen 2000, p. 46.

⁷¹ Baarsen 2007, p. 169.

⁷² Baarsen 2000, p. 43.

⁷³ Baadj 2012, p. 216.

had. Dit maakt de meubels echter niet minder kostbaar: ook bij de Antwerpse meubelproductie werd namelijk gebruikgemaakt van rijke materialen die het meubel, ondanks de grote aantallen die op de markt kwamen, toch tot een waardevol object maken.⁷⁴

Het meest typerende meubel uit Antwerpen was het type kabinet versierd met kleine olieverfschilderingen, zoals het voorbeeld op afbeelding 17.⁷⁵ Op het eerste gezicht lijkt dit type meubel met veel aandacht en precisie te zijn gedecoreerd, maar een nauwgezette bestudering toont aan dat deze meubelsoort een bewijs levert voor de Antwerpse nadruk op kwantiteit ten koste van de kwaliteit. Uiteraard verschilt het van opdrachtgever tot opdrachtgever welke mate van afwerking het meubel heeft gekregen (afhankelijk van het bedrag dat ervoor werd neergelegd) maar meestal kent dit meubeltype een vrij ruwe afwerking. De schilderingen hebben vaak een schetsmatig karakter en de figuren komen wat onhandig over. Het is overigens niet toevallig dat een stad als Antwerpen bekend stond om de fabricatie van dergelijke beschilderde kabinetten. De stad had in de zeventiende eeuw namelijk een voorname positie als schilderstad bemachtigd, waar meubelmakers met de verkoop van dergelijke beschilderde kabinetten dankbaar gebruik van wisten te maken. De kleurrijke, uitbundige barokke schilderijstijl waar Antwerpse schilders zoals Rubens en Jordaens om bekend stonden, werd in de schilderingen op de kabinetten nagebootst. De kleurrijke voorstellingen zijn vaak verhuld achter twee eenvoudige deurtjes (afbeelding 18), wederom met als doel om een verrassingseffect te creëren.⁷⁶ Wanneer de deurtjes worden geopend verschijnt een aantal gelijkmatige laatjes, gerangschikt rond een centraal portiek. Bij de opening van dit portiek verschijnt een perspectiefje, zoals we die ook tegen zijn gekomen bij de kabinetten met gegraveerde spiegels. Verder kan de bovenzijde van het kabinet in de meeste gevallen als een klapdeksel worden geopend, waardoor extra bergruimte ontstaat en bovendien plaats biedt aan nog meer oppervlak voor schilderijtjes. In veel gevallen werd het kabinet belijmd met ebbenhout of met schildpadschild, of een combinatie van de twee. Er werd ook wel extra versiering aangebracht in de vorm van zilveren beslag, vergulding of verschillende soorten snijwerk. Afbeelding 19 toont een zeer rijkversierde laat zeventiende-eeuwse variant van het kabinet met schilderijtjes. Bij deze kast ontbreken de deurtjes, waardoor het bonte uiterlijk voor de beschouwer direct zichtbaar is. Dit Antwerpse type kunstkabinet was in relatief korte tijd ontwikkeld tot een geliefde meubelsoort en werd zodanig populair dat het gedurende een groot deel van de zeventiende eeuw in grote aantallen werd vervaardigd.⁷⁷

Naast de met schilderijtjes versierde kabinetten produceerden meubelmakers in Antwerpen ook eenvoudiger varianten van het kunstkabinet, waarbij de schilderingen afwezig waren.⁷⁸ De aandacht werd daarbij volledig op het gebruik van bijzondere uitheemse materialen gericht. In gesloten vorm

⁷⁴ Baadj 2012, p. 218.

⁷⁵ Baarsen 2000, pp. 23-24.

⁷⁶ Fabri 1991, pp. 48-49.

⁷⁷ Baarsen 2000, p. 25.

⁷⁸ Fabri 1991, pp. 28-29.

komen deze meubels erg overeen met de kabinetten van Doomer (afbeelding 11). De indeling van dit type is gelijk aan de vorm zoals die ook bij de kabinetten met schilderijtjes verschijnt: een rechthoekige bovenkast met daarin een veelheid aan kleine laatjes die een centraal portiekje omringen. In de meeste gevallen ging het om vier, vijf of zes laatjes boven elkaar. Achter het centrale portiekje is vaak weer een perspectiefje te vinden, al ontbreekt deze in sommige gevallen en vindt men in de plaats ervan meer kleine laatjes. Net als bij het voorgaande kabinettype werd de voorzijde in de meeste gevallen met twee deuren afgesloten, al kwam het ook voor dat de deuren afwezig zijn waardoor het ladefront direct zichtbaar is. Een voorbeeld daarvan is te zien op afbeelding 20, waarbij de voorstellingen in ivoor door de afwezigheid van de deuren meteen zichtbaar zijn.

Meubelmakers maakten in de zeventiende eeuw gebruik van een groot scala aan uitheemse houtsoorten, maar de soort die het meest werd toegepast was het zeer donkergekleurde ebbenhout.⁷⁹ Een materiaal dat vaak met het zwarte ebbenhout werd gecombineerd was schildpadschild, dat door zijn bewerking een rode complexie kreeg. Daarnaast kwamen rond halverwege de zeventiende eeuw ook kabinetten op de markt die volledig met schildpad waren belijmd.⁸⁰ Een voorbeeld daarvan is te zien op afbeelding 21.

Naast het gebruik van exotische houtsoorten en schildpadschild konden Antwerpse kunstkabinetten ook met andere bijzondere materialen worden gedecoreerd. Net als de Noord-Nederlandse gegraveerde spiegels werden kabinetten ook wel voorzien van zilveren of koperen platen waarop een voorstelling was gegraveerd.⁸¹ Ook bestond er een variant met ivoeren plaatjes, waarop voorstellingen waren aangebracht met inkt of zilverstift.⁸² Bovendien werden kunstkabinetten ook wel versierd met kostbare steensoorten die het meubel een zekere kleurigheid konden geven.⁸³ Relatief vaak werden hier agaten voor gebruikt, die ook wel werden gecombineerd met andere halfedelstenen zoals lapis lazuli of jaspis.

2.4 Laat zeventiende-eeuwse kunstkabinetten

Het uiterlijk van de kunstkabinetten die de Noord-Nederlandse interieurs sierden is in het laatste kwart van de zeventiende eeuw erg kenmerkend en is aanzienlijk verschillend vergeleken met de barokke kabinetten uit Antwerpen die eerder in de eeuw een grote populariteit kenden. De vroegere kabinetten bevatten aan de buitenzijde een grote hoeveelheid versieringen van snijwerk en vooruitspringende architecturale onderdelen. De kabinetten die aan het einde van de eeuw in de mode kwamen zijn voortaan blokvormig en glad, waarbij nauwelijks driedimensionale versieringen aan het meubel zijn toegevoegd.⁸⁴ Bovendien is het kabinet nu van een aanzienlijk groter formaat dan voorheen. Dit komt

⁷⁹ Fabri 1991, p. 39.

⁸⁰ Baarsen 2000, pp. 28-29.

⁸¹ Fabri 1991, pp. 44-48.

⁸² Fabri 1991, pp. 63-66.

⁸³ Fabri 1991, pp. 58-61.

⁸⁴ Baarsen 2007, p. 173.

vooral omdat het de bergfunctie van de grote tweedeurskast over had genomen.⁸⁵ Het kabinet gaat met deze ontwikkeling dus weer richting een utilitair object. Overigens lijken er gedurende de zeventiende eeuw altijd wel kabinetten te zijn geweest die puur als bergmeubel dienden, maar deze waren hoogstwaarschijnlijk relatief eenvoudig qua uiterlijk en kunnen daarom niet als kunstkabinet worden beschouwd.

De decoratie aan de buitenzijde van de kabinetten uit het laatste kwart van de zeventiende eeuw bestaat nu niet langer uit snijwerk en architecturale details, maar is verwerkt in het vlak zelf in de vorm van geraffineerde marqueterie. Het gebruik van marqueterie, dat we al bij de Augsburgse kabinetten tegen zijn gekomen, was ook voor meubelmakers in de Noordelijke Nederlanden niets nieuws. Aanvankelijk werden namelijk veel kabinetten aan de binnenzijde van de deuren met deze techniek gedecoreerd. De buitenzijde van het gegraveerde-spiegelkabinet van afbeelding 12 is een voorbeeld van de toepassing van het laat zeventiende-eeuwse fineer. Deze variant wordt als oesterfineer aangeduid, waarvoor houten stammen onder een hoek worden gezaagd wat resulteert in een tekening op het fineer die sterk aan oesters doet denken.⁸⁶ Verder komen we in de Noordelijke Nederlanden vaak marqueterie met geometrische patronen tegen, zoals stermotieven. Afbeelding 22 toont een dergelijk stermotief aan de binnenzijde van een deur van een ebbenhouten kast. De stermotieven kunnen uiteenlopen van dergelijke eenvoudige soorten naar uitermate complexe varianten waarbij gebruik is gemaakt van veelkleurige houtsoorten, zoals te zien is op afbeelding 23. Meubelmakers maakten voortaan met name gebruik van wat lichtere houtsoorten zoals noten- en olijfhout.⁸⁷ Het ebbenhout als voornaamste belijming was uit de mode geraakt en vond men voortaan te somber en ouderwets. De ontwikkeling van het gebruik van marqueterie in de Noordelijke Nederlanden vond zijn hoogtepunt met de introductie van de bloemenmarqueterie.⁸⁸ Een aantal Noord-Nederlandse meubelmakers was deze techniek meester, met de in Amsterdam werkzame Jan van Mekerens (>1684-1744) als de bekendste onder hen. Het kabinet van afbeelding 24 is een voorbeeld van zijn werk. Vergeleken met de voorgaande soorten marqueterie, die al een zeer fijn en gedetailleerd karakter hadden, kunnen de kabinetten met bloemenmarqueterie als ware meesterwerken worden beschouwd. De grote hoeveelheid fijne details die door de maker zeer precies zijn uitgevoerd moet voor de zeventiende-eeuwer ongekend zijn geweest. Het hout is omgetoverd tot een zeer levendige en natuurlijke voorstelling van uitermate fijne details. Het werk van Van Mekerens zou door velen als een hoogtepunt in de toepassing van marqueterie kunnen worden gezien.

Het kunstkabinet heeft gedurende de zeventiende eeuw een prominente positie in welgestelde Noord-Nederlandse huishoudens weten te bereiken. De meubels werden om hun decoratieve kwaliteiten op

⁸⁵ Baarsen 2007, p. 177.

⁸⁶ Baarsen 2007, p. 173.

⁸⁷ Baarsen 2007, pp. 179-182.

⁸⁸ Riccardi-Cubitt 1992, p. 69.

voornamelijk locaties in de woning geplaatst en werden een belangrijk onderdeel van de inrichting. De toenemende populariteit van het kunstkabinet onder de grote burgerij zorgde ervoor dat het meubel na verloop van tijd ook onder de aandacht kwam van de middenstanders met een wat minder grote welvaart: die in de brede en smalle burgerij. De kabinettypes die uit het buitenland werden geïmporteerd hadden echter een hoge prijs die niet aan de groep minder welvarende burgers was besteed. Om die reden ontstonden in Amsterdam en Antwerpen industrieën die zich bezighielden met de productie van tweederangs kunstkabinetten, die beter bij de bestedingsruimte van de minder welvarende middenstanders aansloot.⁸⁹ Dit fenomeen heeft ervoor gezorgd dat er in de Noordelijke Nederlanden in een groot deel van de middenstand-huishoudens kunstkabinetten te vinden waren, ongeacht of de burgers bij de grote of smalle burgerij hoorden. De kunstkabinetten waren in de zeventiende eeuw dus op veel verschillende plekken, in veel verschillende varianten te vinden en het meubel kan daarmee gelden als een kenmerkend onderdeel van het zeventiende-eeuwse burgerinterieur.

H3 De verschijning van kunstkabinetten verklaard

Tot nu toe is er een situatie geschetst van de sociaal-maatschappelijke ontwikkelingen en van de burgerlijke wooncultuur in de zeventiende eeuw en is bovendien omschreven op welke manier het kunstkabinet zijn intrede heeft gemaakt in het Noord-Nederlandse burgerlijk woonhuis. Wat in het onderzoek nog niet is besproken, maar wat wel van belang is voor een goede beantwoording van de onderzoeksvraag, is waarom het kunstkabinet in de zeventiende eeuw plotseling in zoveel burgerhuizen te vinden was. Met de beantwoording van deze vraag worden de ontwikkelingen die plaatsvonden binnen de materiële cultuur, ofwel de ontwikkeling van het kunstkabinet, gekoppeld aan de algemene culturele ontwikkelingen. Dit zal voor een beter begrip zorgen van waarom mensen bepaalde keuzes maakten bij het aanschaffen van de kunstkabinetten en zal ons dus iets leren over de sociale achtergrond van de kunstkabinetten.

De plotselinge verschijning van de kunstkabinetten in de zeventiende eeuw zouden we nu als een ‘trend’ aan kunnen duiden. Het ontstaan van zo’n trend lijkt vaak een toevallige gebeurtenis, maar toch is het niet zo dat ze zomaar uit het niets ontstaan. Volgens Douglas en Isherwood (1996) moet consumptie worden erkend als een sociale behoefte en een intrinsiek onderdeel van een cultuur.⁹⁰ Het aanschaffen van goederen sluit inhoudelijk altijd aan bij de maatschappij waarin iemand leeft. Materiële cultuur moet volgens hen dan ook niet worden gezien als een uiting van een individu, maar

⁸⁹ Thornton 1978, p. 244.

⁹⁰ Douglas en Isherwood 1996, pp. vii-viii.

als een gegeven dat ons iets kan leren over de gehele cultuur van de tijd.⁹¹ Een mens is immers altijd bezonken in de cultuur van het moment en de keuzes die hij maakt zijn een onbewust gevolg van de wereld waarin hij leeft en het sociale milieu waaruit hij afkomstig is. Om die reden moet in dit verband ook het kunstkabinet worden gezien als een product van de tijd.

3.1 Het gebruik van het kunstkabinet

Het aanschaffen van producten kan aldus Douglas en Isherwood in veel gevallen verklaard worden als een uiting van de koper om zich te onderscheiden en zich daarmee onderdeel te maken van bepaalde categorieën waar hij ambieert bij te horen.⁹² Deze gedachte kan zeker ook worden toegepast bij de kunstkabinetten. Zoals uit het eerste hoofdstuk is gebleken, was het voor de zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse burger van groot belang om zich te meten aan en overeen te komen met zijn standgenoten. Met het interieur toonde de burger zijn standsbewustzijn en om zijn sociale positie naar behoren uit te drukken diende hij zijn woonhuis volgens een bepaalde norm die bij zijn stand paste in te richten. Er was veel aandacht voor trends, die de Noord-Nederlandse burgerlijke woongecultuur binnenkwamen vanuit Italië en Frankrijk en aan een snelle verandering onderhevig waren. Het was van belang om de woning volgens de laatste mode in te richten, anders zou het individu niet goed bij zijn standgenoten aansluiten en mogelijk zelfs zijn positie op de sociale ladder verliezen. Vanuit dit fenomeen kan worden verklaard waarom in Noord-Nederlandse burgerinterieurs het kunstkabinet in relatief korte tijd zo'n voornaam positie heeft weten te bemachtigen. Het kunstkabinet ging gelden als een symbool van de sociale positie van de welvarende middenstanders en werd daarom haast een onmisbaar onderdeel van het interieur.

Maar waarom kreeg nu uitgerekend het kunstkabinet in de zeventiende eeuw zo'n hoge status in het burgerinterieur en niet een ander soort meubel zoals een tafel of een zitmeubel? Dit heeft alles te maken met de functie van het kunstkabinet. Waar veel andere meubels in de hoofdzaak nog van een praktische aard waren, was het kunstkabinet in de eerste plaats nergens anders voor bedoeld dan om mee te pronken. De buitenzijde van het meubel kende zoals in hoofdstuk twee is aangetoond veel verschillende verschijningsvormen, die allemaal waren bedoeld om ontzag mee te wekken. De praktische aard van het meubel kwam door de grote aandacht voor het uiterlijk op een tweede plaats. Maar ook wanneer het meubel in de praktijk werd gebruikt was dat met het doel om pronkwaar in de vorm van kleine kostbare objecten mee te tonen, die in de laatjes in de kabinetten werden opgeborgen. De pronkfunctie van het meubel was dus alomtegenwoordig. Men toonde ermee aan dat ze het zich konden veroorloven een kostbaar object te bezitten dat nauwelijks een praktische functie bezat. Het was niets minder dan een luxeobject, geschikt voor het interieur van de welvarende zeventiende-eeuwse middenstander.

⁹¹ Douglas en Isherwood 1996, p. 42.

⁹² Douglas en Isherwood 1996, p. 44.

Het toenemende belang voor het pronken van meubels kan daarnaast ook worden verbonden met de toenemende verzamelcultuur waar in de zeventiende-eeuwse Noordelijke Nederlanden in grote mate sprake van was.⁹³ Het was het gevolg van zowel het ontstaan van een welvarende brede middenstand als van de aanvoer van bijzondere uitheemse producten via de overzeese handel. Deze twee punten hebben ervoor gezorgd dat de Republiek in een uitermate gunstige positie was voor het aanleggen van verzamelingen van bijzondere objecten. De verzamelingen werden vaak een onderdeel van het interieur, wat goed past binnen de tendens van de Noord-Nederlandse burgers om veel aandacht aan hun interieur te besteden. Wederom was dit iets wat buitenlandse reizigers bij een bezoek aan de woningen van burgers erg opviel. Zo schreef een Florentijnse reiziger in 1685 vanuit Amsterdam dat daar ‘alles wordt verzameld wat de natuur voortbrengt in de meest verborgen plekken van de zee, in de ingewanden van de aarde, of in de meest onherbergzame woestijnen der gehele wereld: wie bijzondere dingen bijeen wil zien, kan hier terecht.’⁹⁴ De collecties bestonden uit naturalia (objecten uit de natuur) en/of artificialia (objecten die door mensenhanden zijn gemaakt), al kunnen sommige objecten ook als een combinatie van de twee worden gezien. In de Noordelijke Nederlanden lag de aandacht met name bij het verzamelen van naturalia. Bij het aanleggen van de verzamelingen was men altijd op zoek naar het bijzondere: dingen die men niet kende, zoals schelpen of sieraden uit verre oorden, of dingen die men wel kende in een bijzondere uitvoering, zoals naturalia met een afwijking of bijvoorbeeld kersenpitten waarin kleine voorstellingen zijn gesneden.⁹⁵ Ook bestond er een interesse in antiquiteiten zoals oude munten en penningen. Hoe de Noord-Nederlandse burger zijn woonhuis met de objecten uit zijn verzameling inrichtte is niet met zekerheid te zeggen. Het verschilde waarschijnlijk van persoon tot persoon. Vermoedelijk waren de voorwerpen in de eerste helft van de zeventiende eeuw in de meeste gevallen door het huis heen te vinden, waarna vanaf halverwege de eeuw de collectie ook wel werd ondergebracht in speciaal ingerichte rariteitenkamers.⁹⁶ Objecten van een kleiner formaat konden in de laatjes van kunstkabinetten worden opgeborgen. Dit kon een veelheid aan verschillende objecten zijn, zoals schelpen, juwelen, edelstenen, gedroogde insecten, munten en penningen, kleine portretjes, kostbaar bestek, kostbare stoffen, antieke voorwerpen of brieven en andere belangrijke papieren.⁹⁷ Bovendien konden bovenop het kunstkabinet voorwerpen worden geplaatst.⁹⁸

De kunstkabinetten waren vermoedelijk te vinden in rariteitenkamers als onderdeel van de verzameling, maar ze konden ook wel op meer opvallende plaatsen in de woning worden neergezet.⁹⁹

⁹³ Van Gelder, in Bergvelt e.a. (red.) 1993, p. 123.

⁹⁴ Onbekende auteur van een brief dat zich nu in het Seminario Patriarcale te Venetië bevindt (geschreven in november 1685). Van Gelder, in Bergvelt e.a. (red.) 1993, p. 123.

⁹⁵ Van der Veen, in De Jonge (red.) 1997, pp. 136-138.

⁹⁶ Van Gelder, in Bergvelt e.a. (red.) 1993, pp. 135-136.

⁹⁷ Fabri 1991, pp. 187-188.

⁹⁸ Fabri 1991, p. 185.

⁹⁹ Thornton 1989, p. 244.

Mogelijk was dit afhankelijk van de mate van decoratie die op het meubel aanwezig was. Rijk gedecoreerde varianten konden bijvoorbeeld tegenover de ingangsdeur van een kamer worden geplaatst, zodat het kabinet meteen in het oog viel bij het betreden van de ruimte. Bovendien werd de positie mogelijk mede bepaald door het invallende licht.¹⁰⁰ Op afbeelding 25 is een tekening te zien van een uitvoerig gedecoreerde variant van het kunstkabinet, hier duidelijk geplaatst in een gebruikruimte. Gelet op de vele andere kostbare objecten in het vertrek en de begrenzing aan de tuin is dit vermoedelijk de Grote Zaal: de belangrijkste ontvangstruimte van de woning en daarom geen onlogische plaats voor een kunstkabinet..

3.2 Sociale functie van het kunstkabinet

Het bezit van indrukwekkende collecties en decoratieve kunstkabinetten kon zorgen voor aanzien.¹⁰¹ We hebben al gezien dat de aanwezigheid van meubels als de kunstkabinetten in het interieur een vereiste was om een geschikte positie op de sociale ladder te bemachtigen en te behouden, maar bovendien was het van belang dat de verzameling inhoudelijk indruk wekte. Collecties die de moeite waard waren, werden bezocht en bekeken door aanzienlijke tijdgenoten zoals ambtenaren, hoogleraren of zelfs vorsten. Het bezit van een indrukwekkende verscheidenheid aan objecten kon als aanleiding gelden voor contacten en zelfs vriendschappelijke banden met invloedrijke personen. Met zijn ‘persoonlijke museum’ kon de eigenaar aanzien en respect verkrijgen. Uiteraard was het van belang dat de verzameling op een fatsoenlijke manier aan de gasten getoond werd. Het kunstkabinet gold daarbij als een belangrijk middel. De talloze laatjes zorgden ervoor dat de eigenaar veel kleine voorwerpen in het meubel kwijt kon en bovendien gold het rijke, decoratieve uiterlijk van de kunstkabinetten als een uitermate geschikt omhulsel voor de kostbaarheden die in het meubel werden weggeborgen. Dit was zeker het geval wanneer het uiterlijk van het kabinet was afgestemd op de inhoud ervan. Dit kwam bijvoorbeeld wel eens voor bij kabinetten met antiquiteiten, die met klassieke voorstellingen waren gedecoreerd.

In dit verband kan ook het karakter van de kunstkabinetten die het indrukwekkende uiterlijk stapsgewijs aan de beschouwer prijsgeven beter worden begrepen. Kijken we bijvoorbeeld terug naar het kabinet met de gegraveerde spiegels van afbeelding 13 t/m 16, dan kan wellicht een levendige voorstelling worden gemaakt van hoe de eigenaar dit meubel trots aan zijn bezoekers zal hebben getoond. Samen maakten zij een ontdekkingsreis door het meubel die laag na laag moest worden blootgelegd, om uiteindelijk bij de geheime opbergruimtes te komen, waaruit de eigenaar vermoedelijk enkele van de bijzonderheden uit zijn collectie tevoorschijn toverde. Hoe het kunstkabinet in de praktijk precies werd gebruikt zal nooit helemaal duidelijk worden, maar aan de hand van wat we weten over de verzamelingen die door de burgers werden aangelegd en het gegeven

¹⁰⁰ Fabri 1991, p. 185.

¹⁰¹ Van Gelder, in Bergvelt e.a. (red.) 1993, p. 137.

dat er bezoekers langskwamen om de collecties te bekijken, is een voorstelling als deze niet geheel onwaarschijnlijk.

Het mag duidelijk zijn dat kunstkabinetten nadrukkelijk waren bedoeld om mee te pronken. Het waren kostbare en esthetische meubels die een bijzondere omlijsting vormden voor de verschillende verzamelingen van Noord-Nederlandse burgers. Maar al waren kunstkabinetten in de eerste plaats bedoeld om aan bezoekers te worden getoond, toch zal het meubel voor het grootste gedeelte van de tijd slechts onder de ogen van zijn bezitter hebben gevallen. Zou de eigenaar op die momenten het kabinet met zijn verzameling onaangeroerd in een hoekje hebben laten staan? Bedenkend dat er veel tijd en moeite gespaard ging met het aanleggen en ordenen van een verzameling, is dit vrij onwaarschijnlijk. Er moet een zekere persoonlijke belangstelling aanwezig zijn geweest.

Deze aanname kan worden bevestigd door een brief die de Delftse medicus Hendrik d'Acquet schreef aan een Engelse vriend en mede-verzamelaar. De brief is een van de weinige bronnen waarin een zeventiende-eeuwse verzamelaar zich uitlaat over zijn verzamelactiviteiten. Hij schreef: 'Ik heb een grote liefde voor zeldzame voorwerpen en in het bijzonder voor het vinden van iets nieuws.'¹⁰² Geheel volgens zeventiende-eeuwse traditie was hij in het bezit van een groot aantal naturalia, samen met een aantal antieke en hedendaagse munten en penningen.¹⁰³ Uit zijn uitlating in de brief blijkt dat d'Acquet een grote passie moet hebben gehad voor het aanleggen van zijn verzameling van kostbaarheden. Verzamelingen konden in verband staan met het beroep dat de eigenaar uitoefende, zo waren in collecties van medici bijvoorbeeld vaak preparaten te vinden. Maar uit verzamelingen kon ook een algemene nieuwsgierigheid naar de wereld blijken. Bijzondere naturalia die in de Noordelijke Nederlanden voorheen nog totaal onbekend waren hebben voor de zeventiende-eeuwer ongetwijfeld een bijzondere indruk gewekt en objecten zoals uitheemse gedroogde insecten of exotische schelpen moeten voor hen als een ultieme belichaming van de wonderen der natuur hebben gegolden. Gepassioneerde verzamelaars hadden de grote wens om al het natuurschoon zelf in handen te krijgen en in het comfort van de eigen woning te bestuderen.¹⁰⁴ Uiteraard was het van belang om de collectie aan bezoekers te tonen, maar ongetwijfeld gold het aanleggen van een verzameling ook als persoonlijk genot. Veel verzamelaars hielden zich graag bezig met een geschikte en esthetische opstelling van de objecten, al dan niet door gebruik te maken van een kunstkabinet.

3.3 Kunstkabinetten ter vermaak

Naast het vermakelijke en leerzame karakter dat de verzamelde curiosa voor zeventiende-eeuwse beschouwers hadden, zal het kunstkabinet zelf ook als amusement hebben gegolden. Zoals uit enkele voorbeelden is gebleken gold het meubel niet altijd slechts als een statisch, esthetisch object: in

¹⁰² Vertaald uit het Frans. Van der Veen, in De Jonge (red.) 1997, p. 157.

¹⁰³ Van der Veen, in De Jonge (red.) 1997, p. 147.

¹⁰⁴ Van Gelder, in Bergvelt e.a. (red.) 1993, p. 138-139.

sommige gevallen nodigde het kunstkabinet zijn bewonderaars bovendien uit voor interactie. Een kenmerkend voorbeeld daarvan zijn kunstkabinetten met daarin de voornamelijk uit Antwerpen afkomstige perspectiefjes, die in het tweede hoofdstuk al terloops voorbij zijn gekomen. Ze dienden twee functies: enerzijds golden ze als vermaak, waarbij ze werden gezien als curieuze experimenten van gezichtsbedrog, maar aan de andere kant konden ze ook dienen als leerzame spelletjes die geleerde beschouwers kennis konden geven van perspectief en optiek.¹⁰⁵ Wanneer de beschouwer een juiste positie ten opzichte van het perspectief innam, ontstond er een optische illusie waarbij de zuiltjes en het vloertje in de spiegels zodanig werden weerkaatst dat er in de kast een oneindige ruimte aanwezig leek te zijn. Bovendien konden in het perspectiefje objecten zoals beeldjes worden geplaatst, die in de spiegels talloze keren werden herhaald. Zelfs het eigen gezicht van de beschouwer kon aan het optische spel meedoen, waardoor het een uiterlijk zou krijgen als de ‘reus met honderd ogen’, afkomstig uit de toen algemeen bekende Griekse mythe van Argos. Perspectiefjes kwamen ook voor in varianten waarbij op de achterwand of in verborgen hoekjes figuratieve schilderijen te vinden waren, die op hun beurt ook in de spiegels weerkaatst konden worden.¹⁰⁶

De wonderlijke illusies werden getoond aan gasten die mogelijk zelf ook in het bezit waren van een perspectiefje, zodat zij die met hun eigen variant konden vergelijken. Het veelvuldig voorkomen van de perspectiefjes in kunstkabinetten wijst erop dat zeventiende-eeuwers erg gegrepen moeten zijn geweest door het wonderlijke bedrog en er graag mee moeten hebben geëxperimenteerd. Bovendien speelde de intellectuele functie van het perspectiefje een belangrijke rol. Intellectueel vermaak werd onder zeventiende-eeuwse welvarende burgers gezien als een waardige invulling van de vrije tijd, anders dan lagere vormen van vermaak zoals het deelnemen aan gokspellen. Volgens R.-A. Schütte (1999) zou zeventiende-eeuws intellectueel vermaak omschreven kunnen worden als ‘een vorm van engagement, waarbij men de dingen niet zomaar laat gebeuren, maar waarbij men een bepaalde situatie op speelse wijze tracht te doorzien.’¹⁰⁷ Het werd binnen de stand van rijke burgers dus aangemoedigd om zich met dit vermaak bezig te houden en een dergelijk perspectiefje was daar een uitermate geschikt middel voor, aangezien het werd opgevat als een vorm van wetenschap.

In *Der geöffnete Ritter-Platz*, een vroeg achttiende-eeuws boek over de manier waarop edelen zich verantwoord dienden te vermaken, staat het volgende geschreven:

‘Een mens moet niet alleen op een natuurlijke en edele wijze leven, maar hij dient zich ook in te spannen om niet zijn lichaam maar zijn ziel door middel van heerlijke wetenschappen te verrijken. [...] Door de [...] speculatieve wetenschappen houdt een schrander persoon zich bezig met naturalien, waardoor hij al datgene begrijpt, wat in deze wereld dient tot vermaak en verpozing, en waardoor hij tegelijkertijd de verhevenheid, deugdzaamheid, wijsheid en macht van de opperste en volmaakste Leermeester leert bewonderen.’¹⁰⁸

¹⁰⁵ Fabri, in De Jongste e.a. (red.) 1999, p. 241.

¹⁰⁶ Fabri, in De Jongste e.a. (red.) 1999, pp. 243-246.

¹⁰⁷ R.-A. Schütte, in De Jongste e.a. (red.) 1999, p. 290.

¹⁰⁸ Citaat uit: L.C. Sturm, *Der geöffnete Ritter-Platz*, 1700-1705. Geciteerd in R.-A. Schütte, in De Jongste e.a. (red.) 1999, p. 291.

Het kunstkabinet met een perspectiefje was dus om zijn leerzame en intellectuele karakter een belangrijk middel voor vermaak. Het gaf de zeventiende-eeuwer een beter begrip van de wetten der natuur en de wereld waarin hij leeft.

3.4 Redenen voor het bezit van een kunstkabinet

Ter conclusie kan worden gesteld dat er verschillende redenen bestaan waarom in de zeventiende eeuw door zoveel rijke burgers kunstkabinetten werden aangeschaft. Algemeen sluit dit aan bij drie redenen die Douglas en Isherwood noemen voor het aanschaffen van objecten. Het gaat daarbij om materiële rijkdom, psychische rijkdom en vertoon.¹⁰⁹ De eerste twee redenen slaan op de verzamelaar als individu: met het aanschaffen van nieuwe voorwerpen worden zijn eigen wensen vervuld, enerzijds wat betreft de fysieke behoefte aan objecten en anderzijds wat betreft de eigen gemoedsrust. Het derde punt gaat echter niet om het individu, maar om de maatschappij waarin het individu leeft. Het aanschaffen van producten wordt snel beoordeeld als een keuze die volledig wordt gemaakt door een enkel persoon, maar het is van belang om dit individu in zijn context, ofwel zijn leefwereld, te plaatsen. Eerder is al verkondigd dat een mens altijd bezonken is in zijn eigen cultuur en dat zijn keuzes en dus ook zijn voorkeur bij het aanschaffen van producten een gevolg zijn van de wereld waarin hij leeft. Het heeft te maken met een al dan niet onbewuste sociale druk die door de maatschappij wordt uitgeoefend: men hoort pas echt bij zijn stand als hij aan bepaalde (materiële) eisen voldoet.

Met dit gegeven kunnen de genoemde redenen voor het aanschaffen van kunstkabinetten worden verklaard. Een eerste reden is dat men met de toevoeging van een kunstkabinet een statement in zijn interieur wilde maken, bedoeld om indruk te wekken bij gasten en bovendien om het eigen standsbewustzijn te tonen. In de zeventiende eeuw hadden de middenstanders ondanks de voorspoedige tijden nog altijd een wankel sociale positie.¹¹⁰ De aanschaf van kunstkabinetten was hier een indirect gevolg van, aangezien men met de aankoop ervan goed bij zijn eigen standgenoten aan wilde sluiten en bovendien aan kon tonen in het bezit van een zeker kapitaal te zijn. Weliswaar is de angst voor sociale degradatie niet iets waar exclusief in de zeventiende-eeuwse Noordelijke Nederlanden sprake van was, maar aangezien de middenstanders toen over het algemeen meer te besteden hadden, was er ook meer gelegenheid tot het uitgeven van geld wat leidde tot bijzondere uitpattingen zoals de aanschaf van kunstkabinetten.

Een tweede reden is de toenemende verzamelcultuur, waarbij de verzamelde objecten deels in de kunstkabinetten op werden geborgen. Ook deze tendens is zeer kenmerkend voor de tijd. Het heeft

¹⁰⁹ Douglas en Isherwood 1996, p. vii.

¹¹⁰ Beukers en De Nijs (red.) 2002, p. 130.

alles te maken met de ontdekking van overzeese gebieden en de intensieve scheepvaart van de Noordelijke Nederlanden. Deze beide zaken zorgden ervoor dat exotische objecten relatief eenvoudig hun weg vonden naar het Noord-Nederlandse burgerhuis. Bovendien had de ontdekking van nieuwe gebieden tot gevolg dat er een aanzienlijke algemene interesse ontstond in de wereld en alles wat de natuur voortbracht.¹¹¹ Deze nieuwe interesse is verre van verrassend, aangezien bij mensen het wereldbeeld met alle nieuwe ontdekkingen bijzonder moet zijn vergroot, wat een buitengewone honger naar kennis tot gevolg heeft gehad. Mensen die het zich konden veroorloven verzamelden objecten om dit nieuwe fascinerende wereldbeeld naar de eigen huiskamer te brengen. Het gehele universum werd als het ware in hun woning op een kleinere schaal bijeengebracht: de macrokosmos gerepresenteerd in een microkosmos.

Een laatste belangrijke reden voor het bezit van kunstkabinetten heeft te maken met het vermakelijke karakter. Het was een uitermate zeventiende-eeuwse bedoeling van een rijke burger om zich met dergelijk tijdverdrijf bezig te houden. Iemand van stand diende zich niet te amuseren met zinloos vermaak maar bewees zijn stand waardig te zijn door zich met intellectueel amusement te vermaken. Het gaf blijk van een juiste houding ten opzichte van zijn vrije tijd en bovendien was het een geschikte manier om zijn gasten van amusement te voorzien. Het gaf hem de gelegenheid om kennis op te doen over de natuur en de wetenschap, om die kennis vervolgens weer over te brengen aan bezoekers. Ook al lijkt het bezighouden met een dergelijke collectie rariteiten iets wat slechts aan enkele willekeurige geïnteresseerden voorbehouden was, toch is het iets wat erg kenmerkend is voor de zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse burger. Zoals eerder betoogd hebben alle keuzes die worden gemaakt betreft het aanschaffen van objecten altijd te maken met de cultuur waarin men toen leefde, iets waar zeker ook sprake van is bij de kunstkabinetten. Uit die argumentatie kan worden geconcludeerd dat de aanschaf van het kunstkabinet en de manier waarop ermee werd omgegaan uitermate typerend zijn voor de zeventiende-eeuwse burgerlijke cultuur in de Noordelijke Nederlanden. In geen ander gebied en in geen andere tijd is van een dergelijk bijzonder fenomeen sprake geweest: het is een uniek meubel dat goed past binnen de unieke positie van de zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse burgerlijke wooncultuur.

¹¹¹ R.-A. Schutte, in De Jongste e.a. (red.) 1999, pp. 290-291.

Conclusie

In dit onderzoek is een poging gedaan om een beter begrip te creëren van de manier waarop Noord-Nederlandse burgers in de zeventiende eeuw omgingen met het kunstkabinet. In de loop van het onderzoek is daarom enerzijds antwoord gegeven op de vraag hoe het kunstkabinet in de zeventiende-eeuwse Noordelijke Nederlanden tot zijn vorm is gekomen en anderzijds welke veranderingen van de burgerlijke wooncultuur als gevolg van sociaal-maatschappelijke ontwikkelingen aan die ontwikkelingen van het kunstkabinet ten grondslag hebben gelegen.

In het eerste hoofdstuk is er een algemeen beeld geschept van de zeventiende-eeuwse maatschappij, waarbij naar voren kwam dat het verstedelijkte gebied van de Republiek vergeleken met de rest van Europa in het bezit was van een bijzonder unieke positie. De omvangrijke groei van de welvaart als gevolg van de levendige handel zorgde ervoor dat een relatief grote groep burgers een aanzienlijk kapitaal in handen kreeg. De Noordelijke Nederlanden waren bovendien uniek in Europa omdat zij ondanks hun grote rijkdom vasthielden aan een relatief sobere levensstijl die kenmerkend was voor de calvinistische aard van de Republiek. Waar echter ondanks deze sobere levensstijl wel veel geld aan werd uitgegeven, was aan het woonhuis. Men schonk veel aandacht aan een geschikte, rijke inrichting van het interieur die paste bij de eigen stand. Daartoe werden er veel kostbare meubels aangeschaft, waaronder ook de kunstkabinetten.

In hoofdstuk twee is omschreven wat deze kunstkabinetten precies waren en hoe de zeventiende-eeuwse variant van het meubel is ontstaan. In het onderzoek is de Augsburgse voorganger besproken en is behandeld hoe dit zestiende-eeuwse type zich heeft ontwikkeld tot het grotere, barokke zeventiende-eeuwse kunstkabinet. Met name is de aandacht gericht op kabinetten die zich vanuit Vlaanderen een weg vonden naar de Noord-Nederlandse burgerinterieurs, al zijn in het onderzoek ook enkele Noord-Nederlandse varianten vertegenwoordigd. Over het algemeen kan uit dit hoofdstuk worden geconcludeerd dat de kunstkabinetten kenmerkende meubels waren waarbij de aandacht voortaan werd gericht op esthetiek in plaats van de bruikbaarheid van het meubel. Meubelmakers maakten gebruik van nieuwe kostbare materialen zoals ebbenhout, schildpadschild en ivoor. Ook werden nieuwe technieken toegepast, zoals de vermakelijke perspectiefjes en het decoratieve marqueterie dat tegen het einde van de eeuw in trek kwam.

In hoofdstuk drie zijn de sociaal-maatschappelijke ontwikkelingen zoals beschreven in hoofdstuk één gekoppeld aan de ontwikkelingen van het kunstkabinet zelf uit hoofdstuk twee. Daarop aansluitend is omschreven op welke manier het kunstkabinet door de burgers werd gebruikt en wat de reden is geweest voor de grote populariteit van het meubel. In het hoofdstuk is ingegaan op de bijzondere verzamelcultuur die in de Noord-Nederlandse zeventiende eeuw heerste, waarbij de kunstkabinetten als een belangrijk middel voor de presentatie van curiosa hebben gediend. Bovendien was het meubel zelf met zijn kostbare en decoratieve uiterlijk net als zijn inhoud bedoeld om mee te pronken. De verzameling en het kunstkabinet dat daarbij hoorde werden getoond aan bijzondere gasten met als doel

om hen ermee te imponeren, wat de eigenaar van de verzameling grote voordelen kon opleveren, zoals acceptatie binnen de burgerstand of nieuwe contacten met invloedrijke individuen. Maar de eigenaar beleefde vermoedelijk ook persoonlijk genot bij het onderhouden en rangschikken van zijn verzameling. Het was een vorm van intellectueel vermaak, wat in de zeventiende eeuw als hoogwaardig tijdverdrijf werd gezien. Bovendien kan de interactie van de eigenaar en zijn gasten met het kunstkabinet zelf ook als een bijzondere vorm van intellectueel vermaak worden opgevat. Het meubel kan dus worden gezien als een amusant en leerzaam speeltoestel. In het laatste gedeelte van hoofdstuk drie is beargumenteerd dat de kunstkabinetten en de manier hoe daarmee werd omgegaan typerend zijn voor de Noord-Nederlandse zeventiende-eeuwse burgerlijke cultuur. Om dit te onderbouwen is ingegaan op theorieën die Douglas en Isherwood (1996) over materiële cultuur hebben geschreven. De kern van hun argumentatie bestaat uit de opvatting dat een object nooit los kan worden gezien van zijn context en dat de keuze van een individu om een bepaald object aan te schaffen altijd een gevolg is van de maatschappij waarin hij leeft. Daarop is beargumenteerd dat de kunstkabinetten goed binnen de zeventiende-eeuwse cultuur passen.

Ter conclusie kan worden gesteld dat er beslist een verband bestaat tussen de ontwikkelingen die in de zeventiende eeuw in de burgerlijke stand plaatsvonden en de introductie van een curieus meubel als het kunstkabinet. Zou er niet zo'n bijzondere situatie zijn geweest waarbij een groot deel van de bevolking een relatief grote rijkdom genoot, dan zou het kunstkabinet ook niet zo'n algemeen meubel in het burgerinterieur zijn geworden. Daarmee kan het kunstkabinet worden beschouwd als een uitermate representatief meubel voor de zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse burgercultuur.

Bibliografie

N. Baadj, 'A World of Materials in a Cabinet without Drawers: Reframing Jan van Kessel's *The Four Parts of the World*', *Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online*, volume 62 (2012), 1, pp. 202-237.

R. Baarsen, *17^{de}-eeuwse kabinetten*, Amsterdam 2000.

R. Baarsen, *Wonen in de Gouden Eeuw – 17^{de}-eeuwse Nederlandse meubelen*, Amsterdam 2007.

M. Berg e.a. (red.), *Luxury in the Eighteenth Century: Debates, Desires and Delectable Goods*, Basingstoke 2003.

E. Bergvelt e.a. (red.), *Verzamelen – Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum*, Heerlen 1993.

E. Beukers en T. de Nijs (red.), *Geschiedenis van Holland – Deel II, 1572 tot 1795*, Hilversum 2002.

J.H.C. Blom en E. Lamberts (red.), *Geschiedenis van de Nederlanden*, Amsterdam 2014.

A. Th. van Deursen, *De geschiedenis van Nederland – De last van veel geluk*, Amsterdam 2006.

M. Douglas en B. Isherwood, *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*, Londen 1996.

R. Fabri, 'De 17de-eeuwse Antwerpse kunstkast: Typologische en historische aspecten', *Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België: Klasse der Schone Kunsten*, 53, Brussel 1991.

W. Fock (red.), *Het Nederlandse interieur in beeld – 1600-1900*, Zwolle 2001.

H. de Jonge, *Ons soort mensen – Levensstijlen in Nederland*, Nijmegen 1997.

J.A.F. de Jongste, *Vermaak van de elite in de vroegmoderne tijd*, Hilversum 1999.

A.J. Looyenga, *De huizen van het NEHA: Drie eeuwen woonhuisbouw en wooncultuur in Amsterdam en Den Haag*, Amsterdam 1990.

E. Lucie-Smith, *Furniture: A Concise History*, Londen 1979.

E. Miller en H. Young (red.), *The Arts of Living: Europe 1600-1815*, Londen 2016.

M. Prak, *Gouden Eeuw: Het raadsel van de Republiek*, Amsterdam 2012.

M. Riccardi-Cubitt, *The Art of the Cabinet: Including a Chronological Guide to Styles*, Londen 1992.

K. Sluyterman, *Huisraad en binnenhuis in Nederland in vroegere eeuwen*, 's-Gravenhage 1975.

Sir W. Temple, *Observations upon the United Provinces of the Netherlands*, Londen 1705.

P. Thornton, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland*, New Haven 1979.

P. Thornton, *Authentic Decor: The Domestic Interior 1620-1920*, Londen 2000.

A.C.J. de Vrankrijker, *Mensen, leven en werken in de Gouden Eeuw*, 's-Gravenhage 1981.

Afbeeldingen

1.

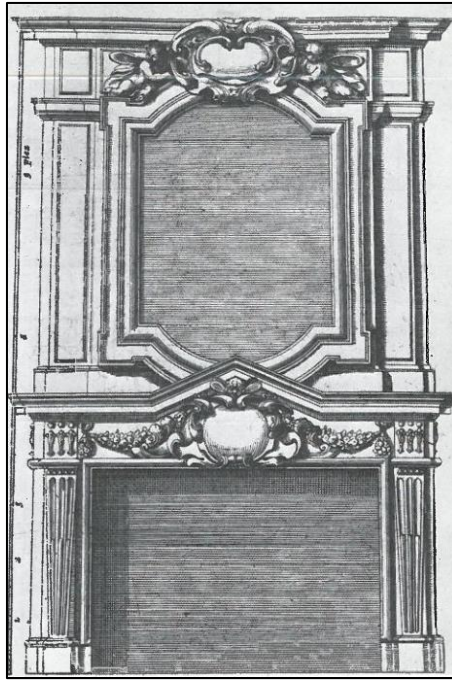


Atelier van Victor Wolfvoet II, *Kabinet beschilderd met mythologische voorstellingen*, ca. 1645, naald-, wit- en eikenhout, belijmd met ebbenhout, versierd met schilderijen in olieverf, zonder afmetingen, zonder plaats, burlington.org.uk.

2.



3.



Afb. 2 & 3: Jean Barbet,
*Twee ontwerpen voor
schoorsteenmantels*, uit zijn
Livre d'Architecture, 1632,
gravure, Thornton 1979.

4.



Anoniem, *Ontwerp voor een
schoorsteenmantel*,
versimpelde versie van een
ontwerp uit Parijs,
gepubliceerd in Amsterdam,
1641, gravure, Thornton 1979.

5.



6.



Anoniem, *Kabinet met marqueterie*, Augsburg(?), ca. 1575-1600, marqueterie, vuren-, esdoorn-, essen-, kersen-, peren-, thuja en wortelnoten-hout, tin en koper, 63 x 101 x 44,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Baarsen 2000.

7.

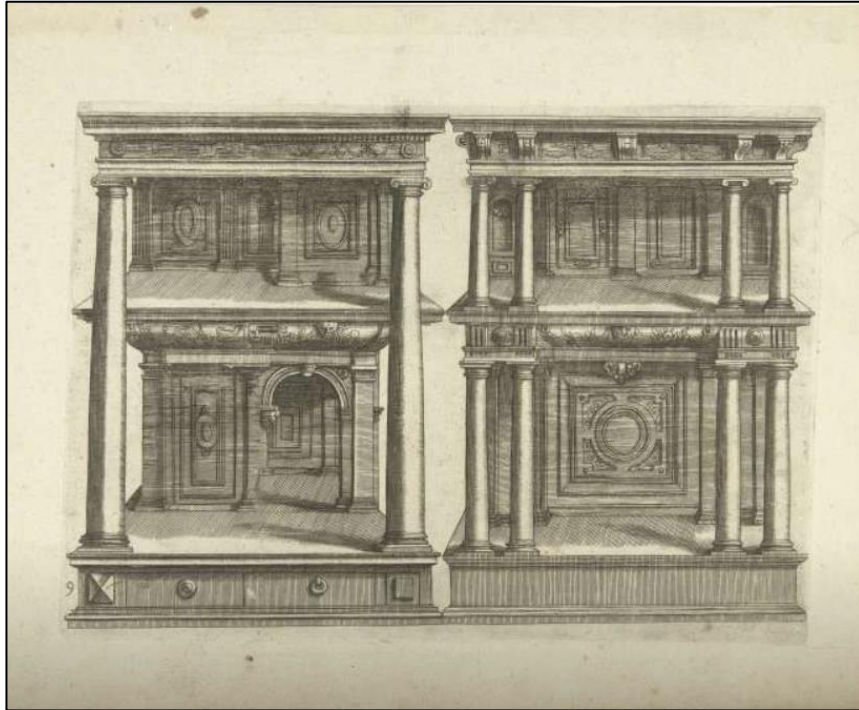


8.



Anoniem, *Kunstschränk*, Augsburg, 1627-1630, ebben-, palm-, noten-, ceder- en palissanderhout, zilver, marmer, been, ivoor, koper, zijde, verguldsel, edelsteen, agaat, jaspis, malachiet, serpentijnsteen, lapis lazuli, opaal, solnhoferssteen en spiegelglas, 59 x 53,5 x 45 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Baarsen 2000.

9.



Pieter van der Borcht (I), naar Hans Vredeman de Vries, *Twee buffetten*, ca. 1583, gravure, 18,5 x 25,9 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Rijksstudio.nl.

10.



Anthonie Alamadesz, *Familieportret in interieur*, 1635-1638, olieverf op doek, 77 x 85 cm, Veiling Christie's New York 18-05-1995, Fock (red.) 2001.

11.



Herman Doomer (toegeschreven), *Kabinet*, ca. 1640-1650, eikenhout, belijmd met ebben-, palissander-, padoek- en hulsthout, 176 x 130 x 58 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Rijksstudio.nl.

12.



Anoniem, *Verzamelaarskabinet met gegraveerde spiegels*, ca. 1675-1685, eikenhout, belijmd met olijf-, ebben- en buxushout, bruinhart, been en gegraveerde spiegels, 167 x 121,5 x 51,1 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Baarsen 2007.

13.



Het kabinet van afb. 12, geopend.

14.



Perspectiefje in het kabinet van afb. 12.

15.



Detail van het kabinet van afb. 12.

16.



Detail van het perspectiefje van afb. 14.

17.



Atelier van Victor Wolfvoet II, *Kabinet beschilderd met mythologische voorstellingen*, ca. 1650, naald-, wit- en eikenhout, belijmd met ebbenhout, zwart gebeitst hout, schildpad, letterhout en been, versierd met schilderijen in olieverf, 165 x 113,5 x 51,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Baarsen 2000.

18.



Het kabinet van afb. 17, gesloten.

19.



Anoniem, *Kabinet met schilderijtjes*, ca. 1680-1690, naald- en eikenhout, belijmd met ebben-, palissander- en olijfhout, schildpad, been, beschilderd marmer, verguld koper, 265 x 150,5 x 55,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Rijksstudio.nl

20.



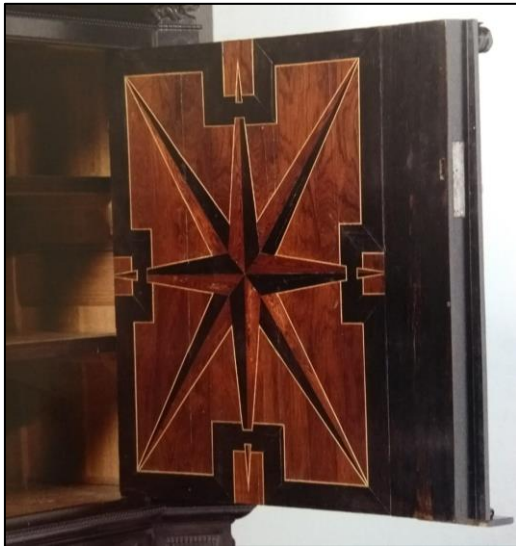
Anoniem, *Kabinet*, ca. 1600-1625, palissander- en ebbenhout, ingelegd met ivoor, afmetingen onbekend, Snijders & Rockoxhuis, Antwerpen, Snijdersrockoxhuis.be.

21.



Anoniem, *Kabinet*, ca. 1655-1660, naald- en eikenhout, belijmd met schildpad en been, zilveren beslag, 149,5 x 101 x 48 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Rijksstudio.nl.

22.



Anoniem, *Marqueterie-detail van een ebbenhouten kast*, ca. 1650-1670, eikenhout, belijmd met ebbenhout, konings-, palissander- en esdoornhout, Rijksmuseum, Amsterdam, Baarsen 2007.

23.



Anoniem, *Marqueterie-detail van de voorzijde van een kabinet*, ca. 1690-1710, eikenhout, belijmd met palissander-, ebben-, olijf- en hulsthout en been, Rijksmuseum, Amsterdam, Baarsen 2007.

24.



Jan van Mekerén, *Kabinet met marqueterie van bloemenvazen*, ca. 1695-1710, eikenhout, belijmd met konings-, ebben-, palissander-, olijf-, hulst-, buxus- berberis- en esdoornhout, 205,5 x 174 x 61 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Rijksstudio.nl.

25.



Jan Luyken, *Het kunstkabinet*, tekening, 9,5 x 8,5 cm, Amsterdam Museum, Amsterdam, Bergvelt e.a. (red.) 1993.