



Universiteit Utrecht



# Een wereldse kunst

Thijs Weststeijn

### **Nederlandse kunst in de wereld**

De kunst van de Gouden Eeuw is vaak als “werelds” getypeerd: denk aan de alledaagse scènes van Vermeer, zonder opvallende religieuze symboliek. Maar Vermeers wereld, net als die van zijn tijdgenoten, reikte verder dan Hollandse huiselijkheid, zoals blijkt uit zijn fascinatie voor Chinees porselein. De bloei van de kunstmarkt was in feite onlosmakelijk verbonden met de mondiale expansie van de Republiek. De kunsten gaven, veel sterker dan de letteren, uitdrukking aan de Nederlandse ontmoeting met Oost- en West-Indië.

### **Zelfbeeld in een globaliserende wereld**

De miljoenen stuks porselein die de Oost-Indische Compagnie verscheepte, en de duizenden Nederlandse prenten die naar Azië gingen, droegen bij aan het zelfbeeld van de Republiek tijdens haar “gouden” tijdperk. De confrontatie met andere culturele tradities was echter niet altijd gemakkelijk. Enerzijds zochten Nederlandse verzamelaars naar mondiale kaders om Westerse en niet-Westerse kunst te begrijpen. Anderzijds laten kunstwerken zien hoe de historische en religieuze aannames waarop het Europese zelfbeeld stoelde, begonnen te wankelen binnen de uitdijende horizon van een globaliserende wereld.

Op 25 september 2017 sprak Thijs Weststeijn de rede *‘Een wereldse kunst’* uit bij de aanvaarding van de leeropdracht Kunstgeschiedenis voor 1800.



Oratie 25 september 2017

*Thijs Weststeijn*

# Een wereldse kunst



Universiteit Utrecht



## **Oratie**

Uitgesproken bij de aanvaarding van de leeropdracht 'Kunstgeschiedenis voor 1800' aan de Universiteit Utrecht op maandag 25 september 2017.

*Mijnheer de Rector Magnificus,  
zeer geachte toehoorders,*

Graag begin ik met een schilderij van Vermeer: het *Meisje onderbroken bij haar muziek* [Fig. 1]. Vermeers werk past goed in een beeld dat al lang bestaat van de kunst van de Gouden Eeuw: een kunst van de kleine wereld, van huiselijkheid en kraakheldere properheid. Deze ‘wereldse kunst’ zou herkenbaar zijn voor de moderne mens en niet vertroebeld door religieuze symboliek.<sup>1</sup> Dit beeld is natuurlijk verouderd, zoals we weten sinds de zogenaamde ‘Utrechtse School’ in de vorige eeuw verborgen betekenissen wist te vinden in ogenschijnlijk alledaagse scènes.<sup>2</sup> Toch wil ik vandaag het werk van Vermeer en tijdgenoten opnieuw bekijken als een kunst van en voor de wereld, waarbij ik de wereld opvat in de betekenis van de zes continenten.

Deze grote wereld dringt onopvallend door in Vermeers kleine wereld. De opgehouden muziek staat het publiek als het ware toe om iets anders te horen: achtergrondgeluid is hier het aanzwellende geruis van mondiale handel, van koloniale veroveringen en van Aziatische massaproductie, bestemd voor een Westerse markt die steeds meer luxe eiste. De blauwwitte vaas op tafel is immers een verwijzing naar het Chinese porselein dat in miljoenen exemplaren naar Nederland werd gehaald.<sup>3</sup>

Vermeers schijnbaar tijdloze huiselijkheid is misschien nog wel beter herkenbaar in zijn *Vrouw met parelsnoer*, dat eveneens wordt gemarkeerd door een schitterend teken des tijds: een omvangrijke porseleinen vaas vangt het licht dat wordt gereflecteerd door de dame met de parels, en verbindt Vermeers kleine binnenwereld met Oost-Azië [Figs. 2 en 3].

---

1 Deze term leen ik van Mariët Westermann, *A Worldly Art: The Dutch Republic, 1585-1718*, New Haven & London 1996.

2 Eddy de Jongh, *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*, s.l. 1967.

3 De eerste die aandacht vroeg voor Vermeers porselein was Timothy Brook, *Vermeer's Hat: The Seventeenth Century and the Dawn of the Global World*, Londen 2007.



*Figuur 1: Johannes Vermeer, Meisje onderbroken in haar muziek, ca. 1658-1661, olieverf op doek, 39,3 x 44,4 cm, New York, Frick Collection.*

En inderdaad was in de zeventiende eeuw de Nederlandse Republiek misschien wel het land dat het meest intensief in contact stond met de rest van de wereld. Over de logistiek hiervan wil ik vandaag niet veel kwijt. Generaties historici hebben zich immers al gebogen over vaarroutes, scheepsladingen, oorlogen en diplomatie. Ik wil kunstwerken ook niet alleen gebruiken om de aard en intensiteit van mondiale uitwisseling te reconstrueren. Mijn vraag is van een meer algemene strekking: welke rol speelde beeldende kunst in het nieuwe wereldbeeld dat de uitdijende geografische horizon met zich meebracht? En welk gevolgen had dit nieuwe gezichtspunt voor het Nederlandse zelfbeeld?

## Beeld en zelfbeeld

Vermeer deelde zijn interesse in de materiële en optische kwaliteiten van porselein met de pottenbakkers in zijn thuisstad Delft. Zijn werk illustreert de Nederlandse bewondering voor een superieure techniek die niemand in het Westen nog begreep. Wonderlijke theorieën deden



*Figuur 2: Johannes Vermeer, Meisje met parelsnoer, ca. 1662/65, olieverf op doek, 56,1 x 47,4 cm, Berlijn, Gemäldegalerie.*





Figuur 3: Detail fig. 2

de ronde over de vervaardiging van porselein, dat van eierschalen of schelpen gemaakt zou zijn en een geneeskrachtige werking zou hebben.<sup>4</sup> De Chinezen waren immers de ‘intelligentste van alle volkeren’, schreef Hugo de Groot.<sup>5</sup> Maar porselein laat ook goed zien hoe in de ontmoeting met de niet-Westerse wereld een nieuw Nederlands zelfbeeld werd gevormd. Toen Nederlanders porselein in huis haalden, ‘domesticceerden’ ze deze blauwwitte vormentaal dusdanig dat een nieuw idee van

Nederlandsheid werd uitgedrukt in termen van Chinese materiële cultuur. Het op porselein gebaseerde Delfts Blauw wordt immers nog altijd gezien als iets typisch Nederlands.

Zo komt er bijvoorbeeld een grote Chinese vaas voor op een werk dat Jacob van Campen schilderde voor de Stadhouder en zijn vrouw, die hartstochtelijk porselein verzamelde [Fig. 4]. Dit schilderij bevindt zich in de Oranjezaal in Huis ten Bosch, gebouwd bij het overlijden van Frederik Hendrik, die een belangrijke rol had gespeeld in de Nederlandse vrijheidsstrijd tegen Spanje. De vaas maakt deel uit van een geschilderde triomftocht waarin Frederik Hendrik als overwinnaar verschijnt: rijdend door een Romeinse triomfboog, wordt hij met een rode keizermantel en olijftakken geëerd als brenger van vrede. Deze verwijzingen waren evident voor elke Nederlander die zijn klassieken

---

4 Thijs Weststeijn, ‘Cultural Reflections on Porcelain in the Seventeenth-Century Netherlands’, in: Jan van Campen & Titus Eliëns (eds.), *Chinese and Japanese Porcelain for the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2014, pp. 213-229, 265-268.

5 ‘Sinarum gentes [...] omnium sollertissimas’, Hugo de Groot, *Parallelon rerumpublicarum liber tertius*, Haarlem 1802, deel 3, p. 19.



*Figuur 4: Jacob van Campen, Geschenken uit Oost en West, deel van de triomfstoet van Frederik Hendrik, 1649-1651, olieverf op doek, 383,5 x 204,5 cm, Den Haag, Huis ten Bosch, Oranjezaal.*

kende: het beeldprogramma toont het aanbreken van een bloeiperiode, een Gouden Eeuw in de woorden van Vergilius. De symboliek van de Oranjezaal is in feite vergelijkbaar met die van het Vredesaltaar van de eerste Romeinse keizer, Augustus, dat nog steeds in Rome te zien is.<sup>6</sup>

Keizer Augustus hoopte zijn Gouden Eeuw te verwerklijken door Rome uit te breiden tot aan het zogenaamde ‘gelukkige Arabië’, doorvoerland voor de exotische luxe die zijn rijk voorspoed moest brengen.<sup>7</sup> Ook het schilderij voor de Nederlandse stadhouder toont overzeese goederen, uit Azië, Afrika en Amerika. Vóór de Chinese vaas is bijvoorbeeld een rieten mand te zien uit Congo, die via Afrikaanse slaven was terechtgekomen in Nederlands Brazilië en vervolgens meegebracht naar Nederland.<sup>8</sup> Boven de mand zijn twee Braziliaanse verenparasols verbeeld en een rieten schild uit de Molukken. Dit alles wordt bekroond door een Japanse helm.<sup>9</sup> Het schilderij verbeeldt dus hoe de politieke ambitie van Frederik Hendrik verder reikte dan die van keizer Augustus: een *pax hollandica* die zou zorgen voor vrede en voorspoed van Oost- tot West-Indië.<sup>10</sup>

---

6 De Ara Pacis, opgericht toen er een eind kwam aan oorlogen met Gallië en Spanje(!), is gedecoreerd met verbeeldingen van keizerlijke deugden en de mythe van de *aetas aurea*. Al in 1629 werd Frederik Hendrik met Augustus geassocieerd; Margriet van Eikema Hommes & Elmer Kolfin, *De Oranjezaal in Huis ten Bosch: een zaal uit louter liefde*, Zwolle 2013, pp. 65-66, 112 noot 27. Voor het *Nachleben* van de keizerscultus zie Derk Snoep, *Praal en Propaganda. Triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16de en 17de eeuw*, proefschrift Universiteit Utrecht, 1975.

7 De rol van uitheemse specerijen in Oranje-propaganda wordt behandeld in het proefschrift van Ronny Spaans, te verschijnen in een handelseditie als *Dangerous Drugs: The Self-Presentation of the Merchant-Poet Jan Six van Chandelier (1620-1695)* (Amsterdam University Press).

8 Voor het uitheemse bijwerk deed Van Campen waarschijnlijk een beroep op Albert Eckhout die in Brazilië had gewerkt voor Johan Maurits. Rudi Ekkart e.a. (red.), *De Oranjezaal: catalogus en documentatie*, cat. nr. 24, URL: <http://oranjezaal.rkdmonographs.nl/cat.-nr.-24> (laatst geraadpleegd op 6 september 2017).

9 Beatris Brennkemeyer-De Rooij, ‘Indische Exotica auf einem Gemälde des Jacob van Campen im Oraniensaal des “Huis ten Bosch”’, in: Guido de Werd (Hsg.), *So weit der Erdkreis reicht: Johann Moritz von Nassau-Siegen, 1604-1679*, tent.cat. Städtisches Museum Haus Koekkoek, Kleef 1979, pp. 57-60; B. Dam-Mikkelsen and T. Lundbaeck (eds.), *Etnografiske Genstande i det Kongelige Danske Kunstkammer, 1650-1800*, Kopenhagen 1980, pp. 50, 144.

10 De Gouden Eeuw was het gevolg van de overzeese handel in luxegoederen, zo

## Nederlandse kunst in de wereld

Niet alleen politici, ook kunstenaars hadden grote verwachtingen van de plaats van Nederland in de wereld. Samuel van Hoogstraten stelde bijvoorbeeld dat wat de Nederlandse kunst onderscheidt van die uit de oudheid en uit Italië, het feit is dat zij de gehele wereld bestrijkt. Hij gaf daarbij voorbeelden uit Azië, Afrika en Amerika.<sup>11</sup> Hij schilderde zichzelf naast een Atlas die een globe draagt – een vrij letterlijke verbeelding van de mondiale ambitie die hij de Nederlandse kunst toeschreef [Fig. 5].

Deze ambitie was ten dele terecht. Recente studies op het gebied van toegepaste kunst en architectuur hebben duidelijker gemaakt welke materiële sporen de Nederlandse expansie heeft nagelaten, van Japan tot de Caraïben.<sup>12</sup> Het vermogen van kunst om een mondiale beeldtaal

---

meende Johannes Pontanus: 'desen onsen tijt [...] in de welcke de burgherije binnens lants rijck, ende buyten machtich zijnde nu niet alleen Europam ende Africam, maer oock Asiam, ende over de Atlantische Zee, de nieuwe Werelden met hare Schepen ende trafijcken doorwandelt, ende hare spijckers met uitlansche ende costelicke waeren, behalven goudt ende andere rijckdommen vervult, sal ick met rechte segghe ick, die selve jaren als onder een gouden tijt stellen', *Historische beschrijvinghe der zeer wijt berouemde coopstad Amsterdam*, Amsterdam 1614, p. 105. Frederik Hendrik werd gevierd als 'Vrederijk' ofwel vredesvorst, zie Van Eikema Hommes & Kolfin, *Oranjezaal* (n. 6), p. 65.

11 Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*, Rotterdam 1678, ongepagineerd [p. \*\*2] benadrukt het belang van een kunst die 'de geheele Zichtbaere Wereld behels[t]' en verwijst onder meer naar Borneo (357), China (48–49, 131, 230, 254, 343), Cochin (48), Constantinopel (47, 182, 249, 251, 253), Damascus (253), Egypte (133, 169, 170), Florida (48), Japan (230, 254, 334), Java (49, 220, 221), Jeruzalem (96, 138, 253, 334), Mexico (49, 341), Perzië (358), Tartarije (358), Tenerife (322), Venezuela (48, 49, 66), Zuid-Afrika (49, 322) en Nederlandse en Franse vestigingen in Noord-Amerika (49).

12 Een algemene architectuurhistorische studie is Coenraad Temminck Groll, *The Dutch Overseas: Architectural Survey, Mutual Heritage of Four Centuries in Three Continents*, Zwolle 2002; voor Japan zie de lezenswaardige MA-scriptie van Leon Derksen, *Tracing Remnants of Dutch-Japanese Affairs in the Maritime Cultural Landscape of Japan*, Rijksuniversiteit Groningen, 2014; voor de Caraïben: Henry Coomans, Michael Newton & Maritza Coomans-Eustatia, *Building Up the Future from the Past: Studies on the Architecture and Historic Monuments in the Dutch Caribbean*, Zutphen 1990. Voor materële cultuur, zie bijvoorbeeld de bijdragen van Martin Krieger, Michael North en





Figuur 5: Samuel van Hoogstraten, Zelfportret met Atlas die een globe torst, 1678, gravure, uit: *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, Rotterdam 1678.

te spreken wordt ook duidelijk uit de duizenden Nederlandse prenten die werden geëxporteerd naar India, China en Amerika. De indruk die ze daar maakten is wel vergeleken met die van de fotografie in de negentiende eeuw.<sup>13</sup> Een bekend voorbeeld zijn de werken van Hendrik Goltzius die meereisden op de eerste poging van Nederlanders om Oost-Azië te bereiken, via de korte route over de Noordpool.<sup>14</sup> Dezelfde prentserie werd nageschilderd in het Indiase Mogolrijk.<sup>15</sup> Uiteindelijk belandde Goltzius' werk in China: toen zijn uitbeelding van de *Doornenkroning van Christus* werd getoond aan de Chinese keizer, en door een Chinese

---

Lodewijk Wagenaar in Thomas DaCosta Kaufmann & Michael North (eds.), *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia*, Amsterdam 2014.

13 De vergelijking met fotografie stamt van Gavin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542-1773*, Toronto 1999, p. 194. Jacob van Neck bracht op zijn tweede Indiëvaart (1600-1602) 6000 prenten mee, zie J.W. IJzerman, 'Hollandsche prenten als handelsartikel te Patani in 1602', in: P. Roo de la Faille (red.), *Gedenkschrift uitgegeven ter gelegenheid van het 75-jarig bestaan op 4 juni 1926 van het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië*, Den Haag 1926, pp. 84-109. Voor de export van Zuid-Nederlandse prenten naar Midden- en Zuid-Amerika zie recentelijk Stephanie Porras, 'Going Viral?: Maerten de Vos's St. Michael the Archangel', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 66 (2016), pp. 54-79.

14 Het Rijksmuseum heeft de tien bladen van Goltzius' prentserie *Romeinse helden*, gevonden op Nova Zembla. Zie Joost Braat e.a. (red.), *Behouden uit het Behouden Huys, catalogus van voorwerpen van de Barentsexpeditie (1596), gevonden op Nova Zembla: de Rijksmuseumcollectie, aangevuld met Russische en Noorse vondsten*, Amsterdam 1998.

15 Uit Goltzius' heldenserie werd *Titus Manlius Torquatus* (1586) aan het hof van Akbar nagevolgd, mogelijk door Kesu Das (ca. 1600, waterverf op papier, 182 x 107 mm, Rijksmuseum Amsterdam, nr. RP-T-1993-33). Jos Gommans heeft de hypothese geponeerd dat zich een 'maniëristisch continuüm' uitstrekte van Haarlem tot Bijapur; 'Nederlandse schilders in de Oost: een hypothese', in: Thomas Lindblad & Alicia Schrikker (red.), *Het verre gezicht: politieke en relaties tussen Nederland en Azië, Afrika en Amerika: opstellen aangeboden aan Prof.Dr. Leonard Blussé*, Franeker 2011, pp. 66-88, spec. 69.

kunstenaar werd nagevolgd, zouden vijftig edelvrouwen zich meteen hebben bekeerd tot het Christendom [Figs. 6-7].<sup>16</sup>

Ook aan de andere kant van de wereld kon Nederlandse grafiek op bewondering rekenen. De illustraties van Otto van Veen, die de klassieke stoïcijnse filosofie illustreerden, werden in Brazilië gebruikt bij de inrichting van een Franciscaner klooster [Fig. 8].<sup>17</sup> Graag wijs ik u op het medium dat hiervoor werd gebruikt. In Brazilië werden op grote schaal in Delft gemaakte tegels geïmporteerd. De blauwwitte vormtaal hiervan hadden de Nederlanders op hun beurt ontleend aan het Chinese porselein. De artistieke wisselwerking tussen Europa, Azië en Amerika is hier dus evident.



**Figuur 6:** Hendrik Goltzius, De doornenkroning van Christus, 1597, gravure, 201 x 134 mm, Amsterdam, Rijksmuseum.



**Figuur 7:** Chinese kunstenaar naar Hendrik Goltzius, De doornenkroning van Christus, 1640, houtsnede, uit: J.A. Schall von Bell, Jincheng shuxiang ([Peking?] 1640).

16 Nicolas Standaert, *An Illustrated Life of Christ Presented to the Chinese Emperor: The History of Jincheng Shuxiang* (1640), Nettelal 2007, p. 51.

17 Thijs Weststeijn, 'Otto Vaenius' *Emblemata Horatiana* and the *azulejos* of the Convent of São Francisco, Salvador de Bahía', *De zeventiende eeuw* 21/1 (2005), pp. 128-145.

## Een mondiale kunstgeschiedenis voor Nederland

Met deze verschillende voorbeelden heb ik willen wijzen op de mogelijkheid van een ‘mondiale kunstgeschiedenis’ van de Gouden Eeuw. In het Engels spreekt men inmiddels over ‘Global Art History’. Helemaal nieuw is deze poging om los te komen van ouderwetse nationale kunstscholen natuurlijk niet. Sinds de negentiende eeuw bestaat een benadering die kunstwerken uit verschillende tradities met



*Figuur 8: Onbekende kunstenaar naar Otto van Veen, 'Quis dives? Qui nil cupit' (nr. 37 uit Q. Horatii Flacci Emblemata, 1612), klooster van São Francisco, Salvador de Bahia.*

elkaar vergelijkt, vooral op basis van formele kenmerken.<sup>18</sup> Zo is het niet oninteressant om overeenkomsten te zoeken tussen zestiende-eeuwse portretten uit China en de Lage Landen. Maar voor een historicus is een dergelijke benadering weinig bevredigend: de Chinese en Nederlandse kunstenaars kenden elkaars werk op dat moment immers nog niet. Het is evenmin bevredigend, en zelfs kwalijk, om aan te nemen dat ‘Global Art History’ een eigen methode behelst, een academisch keurslijf, geformuleerd aan Westerse universiteiten, waar ook niet-Westerse kunst probleemloos in zou passen. Hiermee worden immers de niet-Westerse kunsthistorische tradities buitenspel gezet.

Ik zou daarom Global Art History vooral willen begrijpen in termen van een verschuiving van focus: aandacht voor die Nederlandse werken en kunstenaars die verbonden waren met verschillende regio’s in een mondiale context. En vice versa, aandacht voor die afbeeldingen en objecten van over de hele wereld die werden bestudeerd en hergebruikt door kunstenaars uit de Nederlanden. Deze focus moet leiden tot beter begrip van de verschillende routes en zones van cultureel contact en van de manieren waarop ambachtslieden, kooplui, opdrachtgevers en consumenten van verschillende herkomst betrokken waren bij productie, gebruik en interpretatie van kunstwerken.

De afgelopen tien jaar is veel werk op dit vlak verricht. De tentoonstelling in het Rijksmuseum uit 2015, *Azië in Amsterdam*, benadrukte esthetische aspecten van geïmporteerde luxegoederen.<sup>19</sup> Tegelijkertijd publiceerden Thomas DaCosta Kaufmann en Michael North een bundel over Nederlandse kunst in Azië.<sup>20</sup> Benjamin Schmidt deed onderzoek naar boekillustraties van de niet-Westerse wereld; Julie Hochstrasser bestudeerde exotische voorwerpen op stillevens; Nadia

---

18 Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1848; vergelijk Craig Clunas, ‘The Art of Global Comparisons’, in: Maxine Berg (ed.), *Writing the History of the Global: Challenges for the Twenty-First Century*, Oxford 2013, pp. 165-176.

19 Karina Corrigan, Jan van Campen & Femke Diercks (eds.), *Asia in Amsterdam: The Culture of Luxury in the Golden Age*, tent.cat. Rijksmuseum, Amsterdam 2015.

20 DaCosta Kaufmann & North, *Mediating Netherlandish Art* (n. 12).



Baadj analyseerde uitheemse materialen in kunstkabinetten; en Elmer Kolfin bekeek hoe Afrikanen in Nederland werden geportretteerd.<sup>21</sup> Deze onvolprezen studies zullen de komende jaren zeker nog tot veel discussie aanleiding geven. Maar de vraag van een algemene strekking, die ik eerder stelde in verband met Vermeer, bleef nog onderbelicht. Graag bespreek ik met u in de rest van de tijd welke rol kunstwerken speelden in het ontstaan van een nieuw wereldbeeld, en in de worsteling met dit nieuwe wereldbeeld binnen een uitdijende geografische horizon.

In de Oranjezaal, waar een wereldwijde rol voor de Republiek werd verbeeld, zagen we al hoe men nadacht over een nieuw *politiek* denkkader. Ik wil nu focussen op twee kwesties die voor de kunstgeschiedenis van groter belang zijn: de kwestie *iconografie* – ofwel de religieuze betekenis van kunst – en de kwestie *geschiedenis*. Ik wil suggereren dat de confrontatie met uitheemse objecten in beide gevallen kon leiden tot een nieuw perspectief.

---

21 Benjamin Schmidt, *Inventing Exoticism: Geography, Globalism, and Europe's Early Modern World*, Philadelphia 2015; Julie Berger Hochstrasser, *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*, New Haven 2007; Elmer Kolfin, 'Rembrandt's Africans', in: D. Bindman, H.L. Gates Jr. & K.C.C. Dalton (eds.), *The Image of the Black in Western Art*. Vol. 3: *From the 'Age of Discovery' to the Age of Abolition*. Part 1: *Artists of the Renaissance and Baroque*, Cambridge, MA & Londen 2010, pp. 271-306; Nadia Baadj, *Jan van Kessel I (1626-1679): Crafting a Natural History of Art in Early Modern Antwerp*, Turnhout 2016.

## Wereldwijde iconografie volgens Nicolaas Witsen

Graag neem ik u allereerst mee naar de belangrijkste collectie niet-Westerse kunst in Europa tegen het eind van de zeventiende eeuw: die van de Amsterdamse burgemeester Nicolaas Witsen. Volgens de inventaris zag men hier ‘Orientaalse [...] heiligdommen en reliquien’, ‘Chineese, Tartarische en andere afgoden [...] Japanse en Mogolse miniaturen, teekeningen en prenten’.<sup>22</sup> Naast uitheemse sieraden, keramiek, kaarten en boeken bezat Witsen onder meer driëntwintig Hindoeïstische en Boeddhistische bronzen beelden. De discussies die hij voerde over zijn collectie laten goed zien hoe ideeën over artistieke betekenis en geschiedenis begonnen te verschuiven in een mondiale context.

Witsen was de spreekwoordelijke leunstoelgeleerde, die de wereld vanuit zijn collectie bestudeerde en zelf nooit buiten Europa reisde. Maar hij was de spin in een web met meer avontuurlijke contacten, zoals de Chinese reiziger Michael Shen die hem in 1683 bezocht en hielp bij het maken van een landkaart van China.<sup>23</sup> Van nog meer belang voor Witsens ideeën over Azië was Gijsbert Cuper, de belangrijkste Nederlandse oudheidkundige, wiens correspondentie met Witsen over Azië bestaat uit honderden pagina’s. Witsen stuurde hem ook afbeeldingen van de kunst die hij ontving via de VOC. Onderdeel van hun discussies was wat met een anachronistische term een ‘mondiale iconografie’ kan worden genoemd, een kader om afbeeldingen te interpreteren dat zowel in Europa als daarbuiten geldig zou zijn.

Een fundamenteel probleem was hoe de Westerse traditie, geworteld in de Grieks-Romeinse beeldcultuur en de Joods-Christelijke eredienst, zich verhiel tot Azië – waren Oost en West verwant en zo ja, waar lag de bakermat van de beschaving? De handelscompagnieën

---

22 *Catalogus van de uitmuntende en zeer vermaarde konst- en natuurkabinetten [...] naargelaten door den Wel Ed: Heer en Mr. Nicolaas Witsen*, Amsterdam 1728 [p. 22].

23 Nicolaas Witsen, *Noord en Oost Tartarye*, Amsterdam 1705, p. 966.

brachten informatie mee over een veelheid aan culturen die in Europa aanleiding gaf tot steeds grotere verbazing. De verspreiding van talen en beschavingen door heel Azië vormde een uitdaging voor traditionele opvattingen over de toren van Babel en de zondvloed. De overtuiging van Europeanen, dat alle mensen afstamden van Adam, wiens zonen zich over de wereld hadden verspreid, leek steeds meer simplistisch. Andere vragen betroffen de geografische locatie van het paradijs en waar precies Adam en Eva na hun verdrijving hadden gewoond. De weelderige bossen en maagdelijke stranden van Azië leken goede kandidaten.

De vraag naar de samenhang tussen Europa en Azië, zo suggereert Witsens correspondentie, kon het best worden bestudeerd op Ceylon, het tegenwoordige Sri Lanka.<sup>24</sup> Dit eiland lag centraal op de routes tussen Europa en Oost-Indië en was in het Westen relatief goed bekend. Volgens een Christelijke traditie had koning Salomo een vloot naar Ceylon gezonden op zoek naar goud; Ptolemaeus kende het eiland en de Romeinen hadden het bezocht ten tijde van keizer Claudius.<sup>25</sup> Daarna had Ceylon handel gedreven met Afrika en China en werd het bevolkt door moslims, hindoes en boeddhisten. In de zestiende eeuw introduceerden Portugezen het katholicisme, gevolgd door Nederlandse zendelingen.

Voor Witsen was deze smeltkroes van Euraziatische invloeden een ideale onderzoekscasus. Van Cuper kreeg hij uittreksels uit Portugese en Engelse reisverslagen. Aan een in Ceylon gestationeerde dominee, Willem Konijn, vroeg hij of de plaatselijke taal, het Singalees, een Europese oorsprong had zoals Grieks of Hebreeuws.<sup>26</sup> Konijn stuurde, samen met een Singalese grammatica, afbeeldingen van de heilige

---

24 Brieven van Gijsbert Cuper aan Nicolaas Witsen, Universiteit van Amsterdam, Bijzondere Collecties, Be71-102.

25 Cuper aan Witsen, 14 augustus 1713, Be74, fol. 299r; Cuper aan Witsen, 10 oktober 1713, Be75, fol. 304.

26 Marion Peters, *De wijze koopman: het wereldwijde onderzoek van Nicolaas Witsen (1641-1717), burgemeester en VOC-bewindhebber van Amsterdam*, Amsterdam 2010, pp. 260-261.



*Figuur 9: Onbekende kunstenaar naar Willem Konijn, Liggende boeddha ('Adam'), 1713, rood krijt op papier, 42 x 53,7, Universiteit van Amsterdam, Bijzondere Collecties (correspondentie Gijsbert Cuper en Nicolaas Witsen).*

berg Mulgirigala, ook bekend als Adams Piek. Op deze berg werd een enorme voetafdruk aanbeden, volgens Boeddhisten de laatste stap van de Boeddha op weg naar het nirwana. Maar Moslims hadden de afdruk met Adam geassocieerd en Ceylon geïdentificeerd als de plaats waar Adam was gestorven.

Toen Konijn afbeeldingen stuurde van een standbeeld dat hij op dezelfde berg aantrof, was Cuper onmiddellijk overtuigd: dit was het portret van Adam, die zijn kinderen op Ceylon had grootgebracht [Fig. 9]. Het formaat van het standbeeld – drie roeden lang, zijn neus een halve voet, zijn handen vier voet elk – ondersteunden deze identificatie omdat de mensheid gedurende de eeuwen zou zijn gekrompen. Een andere beeld van een vrouw met een slang moest Eva zijn, omringd door haar

kinderen.<sup>27</sup> Cupers fantasievolle giswerk werd in feite ondersteund door een diepgeworteld geloof onder de plaatselijke bewoners, dat Adam en Eva inderdaad in Ceylon hadden gewoond. De combinatie van de Islamitische traditie en de aanwezigheid van Christenen, die al in de oudheid waren gemigreerd naar Zuid-India, had ervoor gezorgd dat het Adam en Eva-thema veel voorkwam op lokaal gemaakte ivoren kistjes [Fig. 10]. De iconografie van deze kistjes is dus niet alleen te verklaren uit de wens om exportproducten te maken voor een Europees publiek.<sup>28</sup>



*Figuur 10: Kistje gedecoreerd met Adam en Eva in het paradijs, 17e eeuw, Sri Lanka, ivoor, 29,5 x 28 x 20 cm, verkocht door veilinghuis Sotheby's, Londen, 5 oktober 2011.*

27 Cuper aan Witsen, 28 november 1713, Be76, fol. 309r.

28 Ebelte Hartkamp-Jonxis, 'Sri Lankan Ivory Caskets and Cabinets on Dutch Commission, 1640-1710', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 66 (2016), pp. 170-195.



Witsens Hindoeïstische en Boeddhistische beelden waren niet alleen afkomstig uit Ceylon maar ook het nabijgelegen Kerala, een regio in Zuid-India waar zich in de oudheid Joden hadden gevestigd, van wie sommigen zich hadden bekeerd tot zogenaamde Thomaschristenen, naar de apostel die in Azië zou hebben gepreekt. Witsen bezat een beeld van een god met een varkenshoofd dat, zo meende Cuper, door Thomaschristenen was aanbeden als de heilige Christoffel [Fig. 11].<sup>29</sup> Bij andere beelden zocht hij naar een Mediterraanse oorsprong: één van hen zou de Romeinse vruchtbaarheidsgodin Cybele zijn, hoewel Cuper toegaf dat haar vier armen zijn stelling niet ondersteunden [Fig. 12].<sup>30</sup> Een god genaamd Boedhawaram identificeerde hij als de Indiase versie van Mercurius.<sup>31</sup> In algemene zin concludeerde Cuper dat de Aziatische godsdiensten alle een oorsprong kenden in Egypte, de oudste beschaving. Een kolonie Egyptenaars zou oostwaarts zijn gereisd.<sup>32</sup> Los van deze hypothesen



*Figuur 11: Onbekende kunstenaar, Bronzen beeld van een hindoegod uit een serie van acht ('Christoffel'), 1713, penseeltekening op papier, Universiteit van Amsterdam, Bijzondere Collecties (correspondentie Gijbert Cuper en Nicolaas Witsen).*

29 'Ik vinde onder de afgooden, waer mede U Wel Ed my heeft believen te vereeren, twee verken hoofden, waer van het eene een rechtschaepen kind op syn linker knye heeft [...] ende geloove, dat dese is de St. Christoffel, die selfs werd opgehangen in de Kercken van sommige Christenen, welke ik gisse dat Indiaensche Christenen, of die van St Thomas, of veel light Nestoriaenen zyn', Cuper aan Witsen, 22 oktober 1716, Be102, fol. 593rv.

30 Het beeld, 'by aldien het een Vrouws-persoon is, soude kunnen gebraght werden, tot Cybele [...], alshoon dat de vier armen daer niet al te wel by te pas koomen', Cuper aan Witsen, 22 oktober 1716, Be102, fol. 594r.

31 Cuper aan Witsen, 28 november 1713, Be76, fol. 321r.

32 'Het is vervolghens seer waarschyneelyk, dat de Egyptenaeren hebben haere afgoden en superstities medegdeelt aen het Oosten,' Cuper aan Witsen, 22 oktober 1716, Be102, fol. 593r; 'Egypten, die van outs aenschynen de Oostindies te hebben bevaaren, en voor een groot deel bevolkt, gelyk dan noch ten huydighen daeghen int



*Figuur 12: Onbekende kunstenaar, Bronzen beeld van een hindoegod, vermoedelijk Durga staande op haar rijdier ('Cybele'), 1713, penseeltekening op papier, Universiteit van Amsterdam, Bijzondere Collecties (correspondentie Gijsbert Cuper en Nicolaas Witsen).*

is het kunsthistorische belang van de afbeeldingen overigens duidelijk: voor het eerst in de Nederlandse kunst zijn de Aziatische goden accuraat geportretteerd, in tegenstelling tot de schematische plaatjes in reisverslagen.

Witsens discussie over wereldwijde iconografie mag misschien vergezocht lijken, rond 1700 was ze veelbelovend: de theorie dat Aziatische religies uit Egypte stamden, en dat hun goden konden worden herleid tot Isis en Osiris, werd gedurende de achttiende eeuw zelfs de standaardvisie.<sup>33</sup> Maar het werd Witsen zelf te gortig toen bleek dat geldbeluste VOC-dienaren bij Amsterdamse beeldhouwers sculptuur bestelden, bestemd voor de Aziatische markt: 'een goet [ge]tal marmereen beelden [...], menschen aengesichten en beeste lighaemen van allerhande soort, die souden dienen om de Siamsche tempels te

verciereren'.<sup>34</sup> Hoewel Witsen meeding in het idee dat Oosterse beeldtaal een Westerse oorsprong had, moest de verering van deze godenbeelden natuurlijk worden veroordeeld als idolatrie.

---

Ryk van den Mogol de koe, als Apis of Mnevis by de Egyptenaren, voor Heiligh werdt gehouden', Cuper aan Witsen, 12 maart 1714, Be79, fol. 348r.

33 Thijs Weststeijn, 'The Chinese Isis, or the Sino-Egyptian Hypothesis', in: Miguel-John Versluys, Kristine Bülow Clausen & Giuseppina Capriotti Vittozzi (eds.), *Temple – Monument – lieu de mémoire. The Iseum Campense from the Roman Empire to the Modern Age: Historical, Archaeological, and Historiographical Perspectives*, Rome: Quasar, te verschijnen.

34 Witsen aan Cuper, 8 februari 1714; in: J.F. Gebhard, *Het leven van Mr. Nicolaas Cornelisz. Witsen (1641-1717)*, Utrecht 1881, nr. 56, deel I, p. 377.

## De geschiedenis van de wereld

Naast de *betekenis* van niet-Westerse kunst vormde de *geschiedenis* ervan een nog grotere uitdaging. Waar Ceylon leek in te passen in een Eurocentrische benadering, was Oost-Azië problematischer, met name China. Dat was niet alleen ver en ondoordringbaar voor de VOC, de Chinese cultuur was ook erg oud; letterlijk te oud om te passen binnen de Bijbelse visie op de wereldgeschiedenis.

‘Wie moeten we geloven: Mozes of China?’, vroeg de vrijdenker Blaise Pascal.<sup>35</sup> Volgens de Hebreeuwse Bijbel had de zondvloed immers plaatsgevonden in het jaar 2349 voor Christus. Chinese bronnen gingen minstens vijfhonderd jaar verder terug. De missionarissen die dit probleem tegenkwamen, deden alsof hun neus bloedde. Misschien had de zondvloed niet de hele aarde bedekt, of hadden de Chinezen hun eigen boeken niet begrepen: wie kon immers wijs worden uit zoveel duizenden fantasievolle schrifttekens? Veel Europese geleerden, inclusief Witsen, verzamelden boeken in het Chinees maar niemand kon ze lezen. Dit is waarom een echte Chinese antiquiteit diepe indruk maakte.

Deze antiquiteit arriveerde uit Siberië. Rond 1700 hadden boeren een graf geopend en een ronde Chinese spiegel gevonden met een inscriptie op de achterkant [Fig. 13]. Toen Witsen het voorwerp in handen kreeg, deed hij zijn uiterste best om het te verklaren. De spiegel zou eindelijk materieel bewijs, in staal geschreven, kunnen leveren voor de ouderdom van China, en als een soort Steen van Rosetta het sluitstuk vormen om de Eurocentrische visie op de wereldgeschiedenis te ontkrachten of te bevestigen.<sup>36</sup>

---

35 David Wetsel, ‘“Histoire de la Chine:” Pascal and the Challenge to Biblical Time’, *The Journal of Religion* 69/2 (1989), pp. 199-219.

36 De discussie van de spiegel volgt Willemijn van Noord & Thijs Weststeijn, ‘The Global Trajectory of Nicolaas Witsen’s Chinese Mirror’, *The Rijksmuseum Bulletin* 4 (2015), pp. 325-361. Witsen meende dat zijn spiegel van staal was gemaakt, maar het betrof hoogstwaarschijnlijk brons; Witsen, *Tartarye* (n. 23), p. 750.



*Figuur 13: De Witsen Spiegel, uit: Nicolaes Witsen, Noord en Oost Tartarye, Amsterdam 1705, p. 750.*

Binnen tien jaar na aankomst in Amsterdam liet Witsen een gravure van de spiegel circuleren onder geleerden in de Europese Republiek der Letteren en daarbuiten. Toen missionarissen in Parijs en Rome hem niet konden helpen liet hij de spiegel door een collega in Batavia (het huidige Jakarta) voorleggen aan de plaatselijke Chinese gemeenschap, die hem doorstuurde naar Kanton op het Chinese vasteland. De volgende die werd gemobiliseerd was Cuper, die uit eigen beweging weer anderen benaderde, van Otto Sperling in Denemarken tot Claude de Visdelou in Pondicherry, India. Een kaartje [Fig. 14] toont de route vanaf het gieten van de spiegel in oostelijk China, via het Siberische

graf, naar Europa en dan terug naar Azië met de VOC. Deze circulatie toont hoe juist materiële cultuur de mondiale uitwisseling van kennis in gang kon zetten.

De fysieke spiegel is niet overgeleverd; Witsen beschrijft hoe hij uit zijn handen glipte en stukviel in een dozijn scherven. Gelukkig had hij een



**Figuur 14:** Het mondiale traject van de Witsen Spiegel  
*Linzi – productieplaats van bronzen spiegels in de Han-dynastie*  
*Verkhotoerje – begraafplaats van de spiegel*  
*Amsterdam – Nicolaas Witsen*  
*Batavia – Johan van Hoorn*  
*Kanton – anonieme Chinese geleerde*  
*Deventer – Gijsbert Cuper*  
*Rome/Montefiascone – Arcadio Hoang*  
*Kaap de Goede Hoop – Guillaume Bonjour*  
*Hannover – Gottfried Wilhelm Leibniz*  
*Peking – Joachim Bouvet*  
*Pondicherry – Claude de Visdelou*  
*Parijs – L'Abbé Bignon*  
*Kopenhagen – Otto Sperling*  
*Berlijn – Mathurin de la Croze*



afbeelding laten maken en hij kreeg ook een vertaling. In Rome was geen van de missionarissen, zelfs zij ‘die lange jaeren in Sina hadden gewoont’, hiertoe in staat gebleken; de spiegel was daarom naar Batavia gestuurd ‘alwaer meer als tiendusent Sinesen sijn, nimant verstaet het, dog de [gouverneur-]generael [van de VOC] dede het overbrengen na Sina om aen geleerde Sinesen te vertonen.’<sup>37</sup> De vertaling die Witsen kreeg was in ieder geval een oprechte poging, en zijn enthousiasme was niet misplaatst toen hij schreef: ‘dese letters syn al over de duysent jaer verout [d.i., niet meer in gebruik], en de gemene man kan se gants niet lesen, het is een devies (symbolium) van een der oude Sinesche keyzers, omtrent de tijt van de so geleerde en vrome Confutius’.<sup>38</sup> Wat volgt is een vertaling, met als eerste regel:

‘God is zuiver, rein, en onbesmet in zyn geheel./ God is zoo schoon, als klaar en helder water [...]’. Dit is niet correct, maar sommige karakters zijn min of meer juist geïnterpreteerd. Omdat dit oude schrift zelfs voor de Chinese literati zo moeilijk was, was de vertaling inderdaad, in Witsens woorden, ‘de best doenbare’ poging.<sup>39</sup> Al bij het eerste woord was echter sprake van een vergissing: de vertaler las hier *tian* en interpreteerde dit als God. Niet alleen is dit karakter onjuist, ook is *tian* vrij alledaags en betekent niet god, maar hemel.

Wat was hier gebeurd? De interpretatie van de spiegel als een monotheïstisch eerbetoon sloot aan bij de gangbare pogingen van Europeanen om Aziatische religies te begrijpen en onschadelijk te maken. Zo verdedigden de Jezuïeten hun enthousiasme voor China door te stellen dat de Chinezen, wanneer zij de hemel eer betuigden, eigenlijk een Christelijke Schepper op het oog hadden. De filosoof Confucius (uit de zesde eeuw voor Christus) zou zelfs al, zonder dat

---

37 Witsen aan Cuper, 20 november 1705; Gebhard, *Leven van Witsen* (n. 34), nr. 22, deel II, pp. 308-309.

38 Witsen aan Cuper, 20 oktober 1705; Gebhard, *Leven van Witsen*, nr. 21, deel II, p. 307. Zie ook Bonjour aan Cuper, 15 februari 1706; Gijsbert Cuper, *Lettres de critique, d'histoire, de littérature [...] écrites à divers savans*, Amsterdam 1742, pp. 21-22.

39 Witsen, *Tartarye* (n. 23), p. 750; ‘ten besten doenlyk’.

hij het beseft, proto-Christelijke ideeën hebben verwoord. Witsen verzuchtte, 'O heilige Confucius!'<sup>40</sup> Ook volgens Cuper bevestigde de spiegel de kwaliteiten van Confucius als Christelijk denker die slechts nederigheid had gepredikt.<sup>41</sup>

In hoeverre kon Witsens antieke spiegel tastbaar bewijs leveren voor China als bron voor Christelijke wijsheid? De eerste poging om dit bewijs te boekstaven kwam uit onverwachte hoek. Een jonge monnik in Rome, Guillaume Bonjour, had naam gemaakt met de wijze waarop hij de Egyptische dynastieën had ingepast in de Bijbelse chronologie. Nu moest hij zich uitspreken over Witsens spiegel. Hij schakelde op zijn beurt een Chinees in, Arcadio Hoang, die toevallig in Italië verbleef in gezelschap van een missionaris. Hoang kon verduidelijken wat er scheelde aan Witsens vertaling van de spiegel, met name de verwijzing naar God: 'de Chinezen hebben immers geen simpel en eenduidig woord voor God. Ze gebruiken ofwel de samenstelling *Shangdi*, Opperste Keizer, ofwel ze beperken zich tot *Tian*, de zichtbare hemel, die ze tegenwoordig aanbidden.'<sup>42</sup>

De affaire lijkt bij Bonjour een cultuurschok te hebben veroorzaakt – niet eerder hadden Europese geleerden een zo oude Oost-Aziatische antiquiteit in handen gehad. Kort na zijn commentaar op de spiegel en geheel onverwacht, verliet hij Rome om in Amsterdam Witsen en Cuper te bezoeken. Daarna scheepte hij zich in voor de missie naar China. Deze radicale beslissing lijkt te zijn ingegeven door zijn interesse in een vergelijkende geschiedenis van de wereld. In Peking kwam Bonjour te werken voor de Kangxi keizer, die hem uitzond naar de hoeken van zijn rijk: Mongolië, Xinjiang en de Birmese grens, hetgeen

---

40 Witsen aan Cuper, 20 oktober 1705; Gebhard, *Leven van Witsen*, nr. 21, deel II, p. 307.

41 Cuper aan Witsen, 3 november 1705, Be36, fols. 90r-91v.

42 'Sinae nullum norunt vocabulum, quo simpliciter et absolute Deum nominent. Sed vel usurpant nomen compositum *Xam-ti*, quod significat supremum Imperatorem, vel adhibent nomen Thien proprium Coeli materialis, quod hodie colunt', Bonjour aan Cuper, 15 februari 1706; Cuper, *Lettres de critique* (n. 38), pp. 21-22.

hem spoedig fataal werd. In Nederland bleef Cuper echter volhouden dat, mocht Bonjour ooit zijn teruggekeerd, hij definitief de vraag naar de bakermat van de beschaving zou hebben beantwoord – ‘Mozes of China’.<sup>43</sup>

De lotgevallen van Witsens Chinese kleinood illustreren hoe zijn verzameling een knooppunt was in een mondiaal netwerk, waar Westerse en niet-Westerse voorwerpen in samenhang bediscussieerd werden. Daarbij leken zijn Ceylonese beelden nog de superioriteit van de Europese klassieke traditie te bevestigen. Voor de spiegel gold het tegenovergestelde: een niet-Westerse antiquiteit kon zagen aan de poten van de autoriteit van de Bijbel.

Uit inventarissen blijkt overigens dat Aziatische voorwerpen allesbehalve zeldzaam waren in Amsterdamse huiskamers, en ook daar het Europese zelfbeeld ter discussie konden stellen. Zo concludeerde Isaac Vossius dat de Chinese kunst vanwege haar kalligrafische kwaliteiten de Westerse verreweg overtrof.<sup>44</sup> De schilder Willem Beurs vroeg zich af of de Westerse kunstgeschiedenis wel kon tippen aan die van China. Hij vermoedde dat de ouderdom van China zoveel duizenden jaren terugging dat zelfs het Christelijke scheppingsverhaal ter discussie moest worden gesteld.<sup>45</sup>

---

43 [S]i le père Bonjour nous estoit rendu, je m’imagine, qu’il ne seroit pas d’un de ces sentiments, et qu’il pourroit decider cette contestation’, Cuper aan Bignon, 10 juni 1714, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, nr. 72H7; vergelijk Cuper, *Lettres de critique*, pp. 330–331.

44 Isaac Vossius, ‘De artibus et scientiis Sinarum’, in: *Isaaci Vossii varianum observationum liber*, Londen 1685, pp. 69–85, spec. 79.

45 ‘Wie weet, zeggen vele, wat’er by de vernuftige Chinesen te voren gebloeit heeft, die ook haare Koningen zoo veele duizenden van jaren optellen, dat’er Adam niet eens omtrent en zou komen, als men naa agteren reekenen zal’; Willem Beurs, *De groote waereld in t kleen geschildert, of schilderagtig tafereel van ’s weerelds schilderyen, kortelyk vervat in ses boeken, verklarende de hoofvenwen, haare verscheide mengelingen in oly, en der zelver gebruik*, Amsterdam 1692, ‘Voor[r]eden’, ongepagineerd [pp. 12–13].

## Rembrandt en Indië

Hoewel de Nederlandse ontmoeting met de rest van de wereld meestal aan het thuisfront werd gepresenteerd als Hollands glorie, een commercieel succesverhaal, lag de zaak dus gecompliceerder. Ook schilderijen geven soms uitdrukking aan de mentale uitdagingen die kwamen kijken bij een wijder wordende horizon. Ik wil graag stilstaan bij een andere Amsterdamse verzamelaar, namelijk Rembrandt, wiens interesse in alles wat ‘uit de vier hoeken van de wereld’ naar Nederland kwam al door een tijdgenoot werd opgemerkt.<sup>46</sup> De inventaris van Rembrandts kunstkamer noemt, naast porselein en lakwerk, vele zogenaamd ‘indische’ wapens en andere voorwerpen, waarschijnlijk afkomstig uit Zuidoost-Azië en West-Indië.

Sommige van deze voorwerpen komen terug in schilderijen. Een aansprekend voorbeeld is de *Prediking van Johannes*, dat een tijdgenoot waardeerde omdat de verbeelde toehoorders – het zijn er meer dan 80 – afkomstig zijn ‘uit allerlei staten’ [Fig. 15].<sup>47</sup> Naast enkele Afrikaans ogende jongelingen en mannen in tulbanden is ook een figuur te zien in de wapenrusting van een Japanse samoerai. Achter Johannes staat een man met een speer en verentooi, mogelijk een indiaan uit Brazilië. In deze scène wordt het evangelie verkondigd aan toehoorders van over de hele wereld. Om hem beter te begrijpen breng ik hem in verband met het werk van dominees uit dezelfde periode, zoals Willem Teellinck, Godfried Udemans en Johannes Hoornbeeck.<sup>48</sup> Zij beschreven de uitdagingen waarvoor het Protestantisme zich gesteld zag in Oost- en West-Indië.

---

46 ‘[U]it ’s waerelds vier gedeelten’, Andries Pels, *Gebnuik én misbruik des tooneels*, Amsterdam 1681, p. 36.

47 ‘[T]oehoorderen van allerleye staeten’, Van Hoogstraten, *Inleyding* (n. 11), p. 183.

48 Willem Teellinck, *Davids danckbaerheyt voor gods weldadigheyt*, Amsterdam 1624; Godfried Udemans, *’t Geestelyck roer van ’t coopmans schip*, Dordrecht 1655 (eerste druk 1638); Johannes Hoornbeeck, *De conversione Indorum et gentilium*, Utrecht 1669.



*Figuur 15: Rembrandt, De prediking van Johannes, ca. 1634-1635, olieverf op doek uitgelegd op paneel, 62,7 x 81 cm, Berlijn, Gemäldegalerie.*

Het centrale probleem voor hen was hoe de Protestantse god, van wie geen afbeeldingen mochten worden gemaakt, moest concurreren met de spectaculaire, veelkleurige afgoden in de rest van de wereld. Openbaring versus afgodendienst: sinds de beeldenstorm hadden Nederlandse predikanten diep nagedacht over deze kwestie. Er is een tweede, minder bekend schilderij uit Rembrandts kring dat hiermee verband houdt: *Het Offer van Manoach* door een van zijn leerlingen, mogelijk Ferdinand Bol [Fig. 16].<sup>49</sup>

---

49 AA.vv., *Museum Boymans-van Beuningen: catalogus van schilderijen tot 1800*, Rotterdam 1962, p. 105, nr. 1693.



Volgens de Bijbel (Richteren 13) was de Engel des Heren verschenen aan de onvruchtbare vrouw van Manoach, om haar de geboorte te verkondigen van een zoon: Simson, de sterke man uit het Oude Testament. Manoach weigerde echter tot twee keer toe haar te geloven, totdat hij een offer bracht. Een engel met een onuitspreekbare naam steeg in de vlam op naar de hemel. Dergelijke plotselinge verschijningen, waarmee het geloof werd bekrachtigd, waren zeer



*Figuur 16: Frans Post en Ferdinand Bol(?), Het offer van Manoach, 1648, olieverf op doek, 191,5 x 166 cm, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen.*

populair in Rembrandts kring, vooral scènes zoals het offer van Isaac of de maaltijd in Emmaus. Rembrandt kon met deze onderwerpen immers een moment weergeven van Gods intense, persoonlijke contact met de mens, zonder te zondigen tegen het verbod op afbeeldingen van God.

Hoewel de onderwerpskeuze dus niet zeldzaam is, is het formaat van dit schilderij wel opvallend: het is bijna twee meter hoog. Nog uitzonderlijker is het landschap, compleet met ter linkerzijde een papayaboom, cactussen, een bananenplant, en, op de voorgrond, een leguaan en een gordeldier. Dit laatste was in de zeventiende eeuw een gangbaar symbool voor het continent Amerika. Het landschap is zelfs geïdentificeerd als de regio Pernambuco in Brazilië.<sup>50</sup> Het was niet geschilderd door Ferdinand Bol, maar door zijn collega Frans Post, die acht jaar in Brazilië had gewerkt.

Waarom Pernambuco? Een oudere verklaring hiervoor was dat dit schilderij, waarin de geboorte van Simson wordt aangekondigd, zou verwijzen naar de strijd tussen Israëlieten en Filistijnen waarin Simson een rol speelde. Deze strijd zou dan vergelijkbaar zijn met de oorlogen tussen de Nederlanders en de Portugezen of de plaatselijke indianen. Het uitheemse landschap zou staan voor het Heilige Land.<sup>51</sup> Maar mijns inziens doet deze interpretatie geen recht aan de uniciteit van dit schilderij, dat slechts indirect over Simson gaat, terwijl de Filistijnen ook nog eens afwezig zijn.

Post schilderde het landschap in 1648, kort na zijn terugkomst uit Brazilië. De Nederlandse kolonie was in de voorgaande jaren in een kritieke fase beland, waarbij steeds meer terrein verloren ging aan de Portugezen. Het is moeilijk denkbaar dat het schilderij niets te maken had met deze tegenslag voor de West-Indische Compagnie en haar aandeelhouders. Al enige jaren eerder had dominee Teellinck, op

---

50 Ibid.

51 Ernst van den Boogaart en Frits Duparc (red.), *Zo wijld de wereld strekt*, tent.cat. Mauritshuis, Den Haag 1979, p. 206.

basis van een andere Bijbelpassage, zijn toehoorders laten stilstaan bij de Nederlandse oorlogen in Brazilië. Hoewel een directe relatie met het schilderij niet voor de hand ligt, zoekt Teellinck eveneens een Oudtestamentisch kader voor de rol van Nederlanders in de Nieuwe Wereld.<sup>52</sup> Schilderij en preek reflecteren op de religieuze uitdaging die het verblijf in den vreemde bood. Volgens de dominees kon dit immers louterend werken: de Indianen konden dienen als een spiegel voor de Nederlanders, om te observeren hoe ‘de menschen zijn van naturen, sonder de kennisse Christi’.<sup>53</sup>

God zien in Brazilië: dit *Offer van Manoach* verbeeldt de Christelijke geloofsakt in een extreme context. De West-Indische Compagnie was zelf een allegaartje van divers Europees allooi, dat werd geconfronteerd met indianen, Afrikaanse slaven, Joodse kooplui en katholieke Portugese tegenstanders. Het schilderij suggereert hoe, in een landschap dat buiten de Bijbelse geografie valt, het geloof in de god van het Oude Testament kan worden beproefd en bevestigd.

Er is bovendien nog iets aan de hand. De dominees maakten zich zorgen over de verleidingen waaraan zeelui bloot stonden: naast vreemde afgoden waren dit natuurlijk alcohol en vrouwen. Udemans waarschuwt vooral tegen hoererie, die de toorn Gods over het hele schip afroept.<sup>54</sup> Hij geeft het grote Oudtestamentische voorbeeld van noodlottige verleiding: Simson, die zijn kracht verloor toen hij Delila zijn haar liet afknippen. Zijn val voor de mooie Delila werd in de zeventiende eeuw vergeleken met de verleiding door een vreemde afgod.<sup>55</sup> Het is daarom

---

52 Teellinck, *Davidts danckbaerheyt* (n. 48) (cf. p. 30: ‘mijn gebed moet voor u deugen als een rookoffer’). Een jaar later behandelde Teellinck het offer van Manoach uitvoerig in zijn *Sampson de held Gods*, Middelburg 1625, pp. 8-54.

53 Udemans, *Geestelyck roer* (n. 48), p. 107.

54 Idem, p. 454.

55 ‘Idolaters [...] have layd themselves downe [...] as Sampson did upon Dalilahs [lap], till they lose their locks, and their life as he did [...] all the light of grace, the light of knowledge; [...] cannot pull them out of her lap’, Daniel Featley, ‘Saint Pauls Trumpet; or, an Alarme for Sleepie Christians’ (1639), in: *Threnoikos: The House of Mourning*, Londen 1640, p. 505. De vergelijking tussen idolatrie en prostitutie was een



*Figuur 17: Rembrandt, De blindmaking van Simson, ca. 1636, olieverf op doek, 236 x 302 cm, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitute.*

misschien niet toevallig dat in het schilderij juist Simsons geboorte wordt aangekondigd. Dit *Offer van Manoach* suggereert dat het Nederlandse morele gezag beproefd kan worden in een West-Indisch landschap.

Overgave aan de enige ware god, en afstraffing van vreemde verleiding, waren natuurlijk voor kunstenaars in de Republiek geen onbekende thema's. Rembrandt zelf schilderde hoe het in de Bijbel uiteindelijk afloopt: Simson worden de ogen uitgestoken, in een van de gruwelijkste scènes uit de kunstgeschiedenis [Fig. 17]. Bij het omhoog spattende bloed valt een veelzeggend detail op. Het mes waarmee hij onder handen wordt genomen is afkomstig uit Java: een kris, ofwel een rituele dolk, van het type Sandang Walinkat [Fig. 18]. Nederlandse

---

Reformatorische gemeenplaats. Udemans, *Geestelyck roer* (n. 48), p. 228, vergelijkt Filips II met Simson vanwege zijn afhankelijkheid van de handel op Oost-Indië: 'snijdt hem die locken af, soo sal hy zijn gelijck een ander mensche'.

zeelui associeerden dergelijke dolken met afgoden, omdat Javanen ze een magische werking toekenden en het heft versierden met een demonische figuur. In Nederlandse ogen had de kris een tweeslachtige identiteit ‘tussen wapen en afgod’, met de kracht om te beschikken over leven en dood.<sup>56</sup> Simsons noodlottige verleiding wordt hier dus vrij direct gekoppeld aan heidense idolatrie. De goede verstaander van Rembrandts werk kan daarom hebben gedacht



Figuur 18: Detail van fig. 17.

aan verwanten die in Oost of West bloot stonden aan verleidelijke uitheemse afgoden en vrouwen. Wie dit idee wel erg ver verwijderd vindt van Rembrandts werkplaats, geef ik ter overweging dat Azië niet alleen in materiële zin alledaags aanwezig was in Amsterdam. Al in 1646 reisde Rembrandts naaste collega, de schilder Philips Angel, naar het Indiase Mogolrijk waar hij secuur de iconografie van het Hindoeïsme optekende.<sup>57</sup> En zelfs Rembrandts eigen dochter Cornelia bouwde een nieuw leven op in Batavia.<sup>58</sup>

56 Marieke de Winkel, ‘Rembrandt’s Clothes – Dress and Meaning in his Self-Portraits’, in: Ernst van de Wetering (ed.), *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Vol. IV, Dordrecht 2005, pp. 45-87, spec. p. 64. ‘[T]he kris took on a double identity, oscillating between weapon and idol, endowed both with agency and with power over life and death’, Christine Goettler, ‘“Indian Daggers with Idols” in the Early Modern *constacamer*. Collecting, Picturing and Imagining “Exotic” Weaponry in the Netherlands and Beyond’, *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 66 (2016), pp. 81-110, spec. p. 85.

57 Carolien Stolte, *Philips Angel’s Deex-Autaers: Vaisnava Mythology from Manuscript to Book Market in the Context of the Dutch East India Company*, New Delhi 2012.

58 Marten Jan Bok, ‘European Artists in the Service of the Dutch East India Company’, in: North & DaCosta Kaufmann, *Mediating Netherlandish Art* (n. 12), pp. 177-204, esp. p. 184.



Recentelijk is betoogd dat de aandacht van Nederlandse predikanten voor uitheemse godsdiensten leidde tot een zekere kritische afstand tot het eurocentrische wereldbeeld.<sup>59</sup> Dit is niet terug te zien in de schilderijen. Maar vanuit kunsthistorisch oogpunt kan een andere opmerking worden gemaakt. Rembrandt en zijn collega's, zoals Vermeer met wie mijn verhaal begon, moeten zich meer dan gemiddeld hebben verwonderd over hoe de materiële en visuele cultuur in Nederland veranderden door de import van uitheemse goederen. Keramiek in Chinese stijl was betaalbaar voor vrijwel iedereen; chique interieurs werden uitgedost met stoffen uit India; geleerden vertoonden zich in zogenaamde 'Japanse' kamerjassen; en een enkeling zoals Nicolaas Witsen propte zijn huis vol met niet-Westerse kunst. Dit waren blijvende tekens van de verruimde geografische horizon. Sommigen zullen echter onbehagen bij deze visuele overvloed hebben gevoeld, indachtig predikanten als Teellinck en Hoornbeeck die meenden dat Nederlanders wat ze afpakten van de heidenen moesten compenseren met een spiritueel goed: inzicht in het ware geloof.<sup>60</sup> Was het wel in orde om zo veel weg te halen aan de andere kant van de wereld? En waren we in Nederland wel bestand tegen de verleidingen van uitheemse luxe? Trots op de verrichtingen van de VOC werd zo een sentiment van moreel onbehagen tegenover gezet.

---

59 Jos Gommans & Ineke Loots, 'Arguing with the Heathens: The Further Reformation and the Ethnohistory of Johannes Hoornbeeck (1617-1666)', *Itinerario* 39/1 (2015), pp. 45-68.

60 De gedachtengang volgt Simon Schama, *Overvloed en onbehagen: de Nederlandse cultuur in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 1987. Udemans, *Geestelyck roer* (n. 48), pp. 102-105.

## Conclusie

Met beeldhouwwerk uit Ceylon, een spiegel uit China en een Braziliaans landschap heb ik willen aangeven hoe kunstwerken van betekenis kunnen zijn voor een mondiaal gezichtspunt in de geschiedschrijving. Materiële objecten spelen immers een andere culturele en maatschappelijke rol dan teksten, en bieden op een andere manier inzicht in hoe de mentale horizon uitdijde. Soms werden Aziatische voorwerpen onopvallend gebruikt in het dagelijks leven, zoals porselein. Op andere momenten maakten uitheemse antiquiteiten handzaam contact met het verleden mogelijk. Schilderijen wekten daarentegen de suggestie van een directe blik naar een onbekende einder. Het is dan ook niet verbazend dat kunstwerken, meer dan welk ander medium, uitdrukking gaven aan de culturele dimensie van de Nederlandse expansie in de zeventiende eeuw. Er is geen enkele literaire tegenhanger voor de Braziliaanse schilderijen door Frans Post en Albert Eckhout, en evenmin voor de Indiase scènes geschilderd door Willem Schellincks.<sup>61</sup> Een ander voorbeeld: tegenover het duizendtal overgeleverde stillevens waarop Chinese keramiek is verbeeld, staan niet meer dan twee Nederlandse toneelstukken waarin China voorkomt.<sup>62</sup> Deze scheve verhouding is natuurlijk deels te danken aan het visuele medium: hoewel literatuur uit Azië gretig werd verzameld, konden weinigen dit lezen. Een veel belangrijker verklaring voor de asymmetrie tussen kunst en literatuur is echter het feit dat materiële objecten onderdeel waren van het veranderende consumptiepatroon in Nederland dat zo veel te maken had met de nieuwe, wereldwijde handel. Zoals economisch historici hebben betoogd, leidde dit consumptiepatroon tot een nieuw en uiterst succesvol productiepatroon in West-Europa.<sup>63</sup>

---

61 Corinna Forberg, *Die Rezeption indischer Miniaturen in der europäischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Petersberg 2015, pp. 46-64.

62 Een door Hessel Miedema aangelegde kaartenbak met Nederlandse schilderijen (niet alleen stillevens) waarop porselein is verbeeld bevat meer dan 1300 werken (met dank aan Liselotte van Beek). Joost van den Vondel, *Zungchin of ondergang der Sineesche heerschappye*, Amsterdam 1667; Johannes Antonides van der Goes, *Trazil, of overrompelt Sina*, Amsterdam 1685.

63 Kenneth Pomeranz, *The Great Divergence: China, Europe and the Making of the Modern World Economy*, Princeton 2000.

Ik heb betoogd dat zeventiende-eeuwers zelf door hun wijder wordende fysieke en mentale horizon werden gedwongen om nieuwe ideeën te formuleren en uiteindelijk een Eurocentrisch wereldbeeld ter discussie te stellen. Voor ons, terugblikkend op het verleden, zouden deze observaties des te meer aanleiding moeten zijn om ingesleten opvattingen over artistieke betekenis en geschiedenis te heroverwegen. In een veld als de kunstgeschiedenis van de Gouden Eeuw, waar zo veel van het bronmateriaal al bekend en bekeken is, wil ik om deze reden pleiten voor een wereldwijd perspectief.

## Dankwoord

Graag zou ik in de laatste minuten mijn dank uitspreken dat ik deze leerstoel mag bekleden aan de oudste kunsthistorische opleiding van Nederland. Allereerst dank ik het College van Bestuur en de Faculteit Geesteswetenschappen voor het vertrouwen dat ze mij hebben betoond. De bewindvoerders van het departement Geschiedenis en Kunstgeschiedenis, Josine Blok en Joris van Eijnatten, hebben mij welkom geheten en vakkundig ingewijd. Met mijn kunsthistorische collega's, in het bijzonder de vier leerstoelhouders, Sven Dupré, Koen Ottenheim, Chris Stolwijk en de nieuwe hoogleraar contemporaine kunst, hoop ik de opleiding opnieuw in de verf te zetten. Ook hoop ik in de komende jaren onze samenwerking met collega's van andere universiteiten en musea te continueren en te intensiveren. Het is mijn vaste overtuiging dat we alleen door samen sterker te staan, het hoofd kunnen bieden aan de uitdagingen waarvoor het vakgebied zich gesteld ziet.<sup>64</sup>

Dat ik op deze eervolle plek mag spreken, is natuurlijk vooral te danken aan mijn leermeesters, ten eerste aan Ernst van de Wetering; ten tweede aan Eric Jan Sluijter, die mijn dissertatie in goede banen leidde en wiens niet aflatende steun en vertrouwen veel voor me hebben betekend. Ook dank ik Julia Noordegraaf voor haar inspirerende leiderschap en collegialiteit. Voor hun kennis en kameraadschap betuig ik dank aan de redactieleden van het tijdschrift *History of Humanities* en die van het *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, evenals aan mijn drie naaste collega's in het project *The Chinese Impact*: Lennert, Trude en Willemijn.

Tot slot wil ik mijn familie bedanken, in het bijzonder mijn ouders, en mijn broers Johan, Arthur en Christiaan – wat de laatste betreft, uit het oog, maar niet uit het hart. En natuurlijk Marieke en Lavinia, zonder wie zelfs de kunstgeschiedenis geen glans zou hebben.

Ik heb gezegd.

---

64 José van Dijk en Wim van Saarloos, 'Een uniek polderfundament', *Wetenschap in Nederland: waar een klein land groot in is en moet blijven*, Amsterdam 2017, pp. 24-39.



## Curriculum Vitae

Thijs Weststeijn (Amsterdam, 1975) volgde twee jaar een praktische kunstopleiding aan de Ruudt Wackers Academie. Daarna studeerde hij kunstgeschiedenis (doctoraal 2000) en wijsbegeerte (doctoraal 2001) aan de Universiteit van Amsterdam en de Università degli studi Roma Tre. Na een stage bij het Rembrandt Research Project schreef hij een dissertatie

bij Eric Jan Sluijter, gewijd aan de schilder en schrijver Samuel van Hoogstraten (promotie cum laude, 2005). De Engelstalige editie, *The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, werd bekroond met de Jan van Gelder Prijs.

Aansluitend was Weststeijn bursaal van de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (voor een verblijf aan het Warburg Institute in Londen in 2006) en van het Getty Research Institute in Los Angeles. Zijn project om Nederlandse kunstopvattingen te plaatsen binnen de klassieke traditie resulteerde in de monografie *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain: The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591-1677)*. Vanaf 2007 doceerde hij aan de Universiteit van Amsterdam, in 2012 was hij verbonden aan het Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlijn en in 2013 werd hij benoemd tot universitair hoofddocent aan het Amsterdam Centre for Cultural Heritage and Identity van de UvA.

Naast zijn Nederlandse interesse bezoekt Weststeijn herhaaldelijk Oost-Azië, wat hem inspireerde om een onderzoeksprogramma te ontwerpen over de geschiedenis van de wederzijdse beeldvorming van China en de Lage Landen. In 2014 maakte een Vidi-subsidie van NWO het

mogelijk om een team samen te stellen voor het project *The Chinese Impact: Images and Ideas of China in the Dutch Golden Age*. Dit leidde onder meer tot de tentoonstelling *Barbaren en wijsgeren* in het Frans Hals Museum.

In oktober 2016 werd Weststeijn benoemd tot hoogleraar in de kunstgeschiedenis voor 1800 aan de Universiteit Utrecht. Hier beoogt hij om de kunst van de Nederlandse Gouden Eeuw in een mondiale context te bestuderen.



## Colofon

Copyright: Thijs Weststeijn, 2017

Vormgeving: Communicatie & Marketing, faculteit  
Geesteswetenschappen, Universiteit Utrecht

Portretfoto: Ed van Rijswijk

Afbeelding titelpagina: Johannes Vermeer, *Meisje met parelsnoer*, ca.  
1662/65, olieverf op doek, 56,1 x 47,4 cm, Berlijn, Gemäldegalerie.