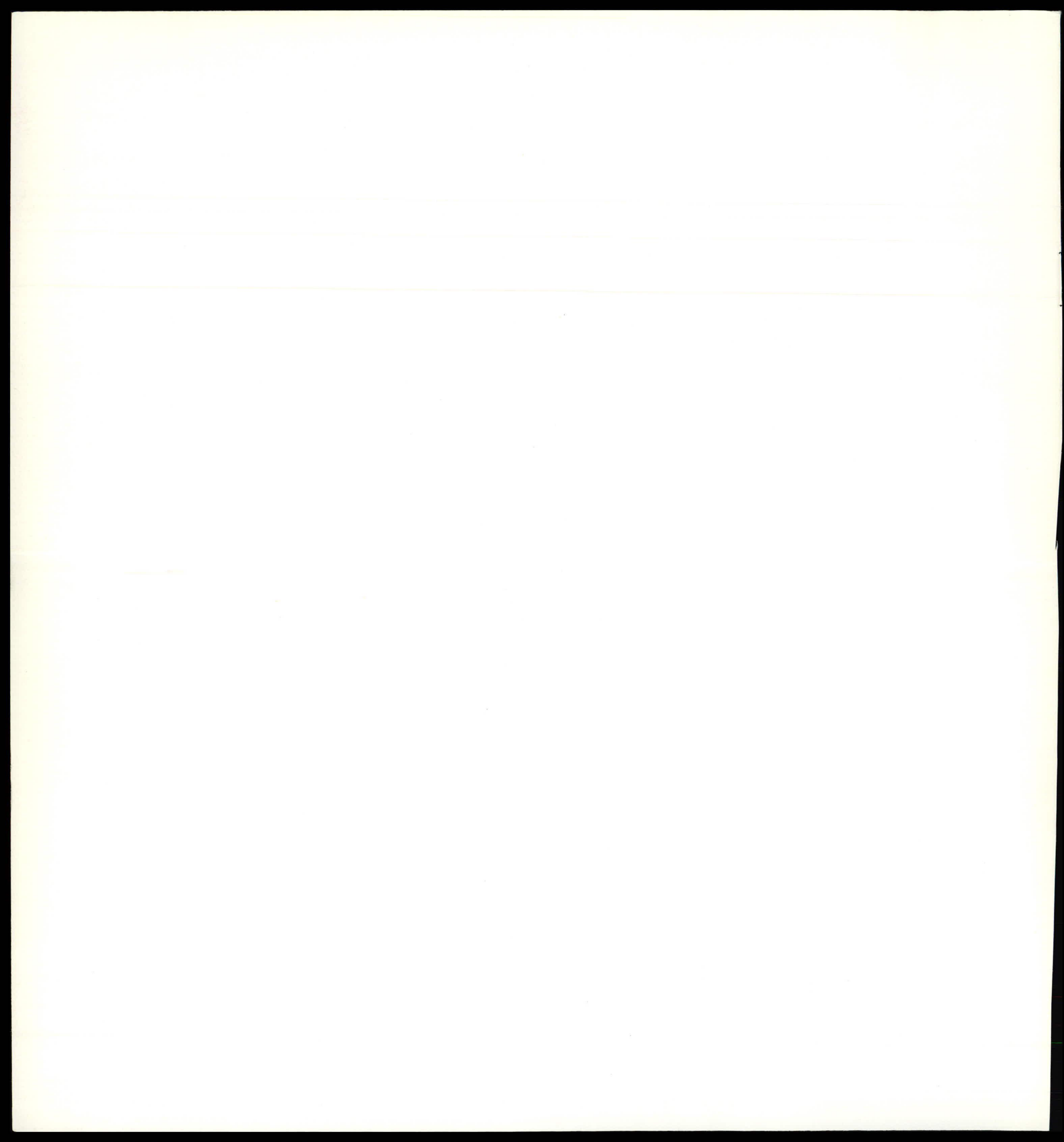


Straatruimer



*Rome gezien door Nederlandse schilders in de Gouden Eeuw
Pieter van Laer en de Bamboccianten*

Electa
Centraal Museum Utrecht



STRAATRUMOER

*Rome gezien door Nederlandse schilders in de Gouden Eeuw
Pieter van Laer en de Bamboccianten*

Jos de Meyere

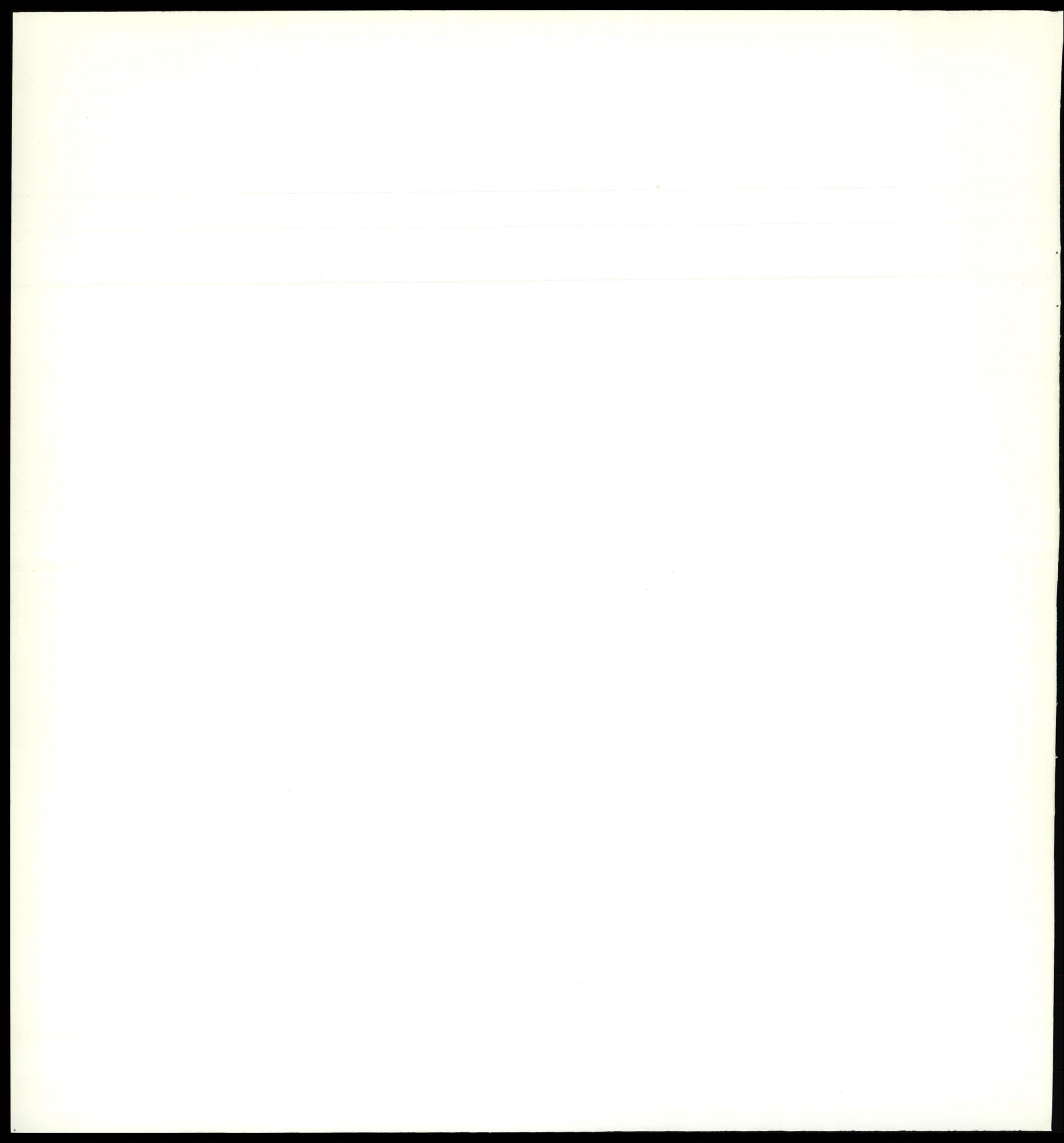
ELECTA
CENTRAAL MUSEUM UTRECHT

foto omslag

*Pieter van Laer, Magisch tafereel
met zelfportret, ca 1640
New York, Collectie Feigen*

Inhoud

5	Inleiding
6	Nederland-Italië
8	Pieter van Laer, alias Bamboccio
10	De schildersbent
12	Bamboccianten en Bambocciaden
14	Bamboccianten en Italianisanten
16	Straatrumoer
18	'Naer het Leven'?
20	Rondom Van Laer
21	Verguisd en geprezen
22	Tot slot



In de zeventiende eeuw trok een groot aantal Nederlandse kunstenaars naar Italië, met een verblijf in Rome als hoofddoel. Daar bestudeerden ze de kunst van de antieken en namen kennis van de artistieke uitingen van hun contemporaine kunstbroeders. Sommige Nederlandse schilders raakten geheel in de ban van hun Italiaanse collega's. Dat was bijvoorbeeld het geval met de zogenaamde caravaggisten, schilders die zich zowel qua stijl, thematiek en techniek lieten inspireren door de Italiaanse schilder Michelangelo Merisi da Caravaggio. Naast deze schilders, die op directe wijze invloed ondergingen van Italiaanse kunstenaars, waren er anderen voor wie land en volk de inspiratiebronnen waren om tot geheel nieuwe genres in de schilderkunst te komen. Dat was het geval met de zogenaamde italianisanten en de zogenaamde bamboccianten. Deze laatste groep staat centraal in deze publikatie. Maar ook de italianisanten zullen we in de loop van dit verhaal nog tegenkomen.

Ondanks het feit dat de bamboccianten in de zeventiende en zelfs tot diep in de achttiende eeuw grote invloed uitoefenden op het artistieke gebeuren van hun tijd, kwamen ze in de loop van de negentiende eeuw in het vergeetboek terecht. Eerst in het midden van de twintigste eeuw kregen ze weer wat waardering. Daarbij moet overigens wel worden aangetekend dat al eerder in artikelen, onder meer van de onvolprezen Utrechtse hoogleraar G.J. Hoogewerff, de aandacht was gevestigd op de bamboccianten. Maar grote bekendheid kregen die publikaties niet. Giuliano Briganti komt de eer toe de bamboccianten uit de duisternis van hun bestaan te hebben bevrijd. Hij organiseerde in 1950 in het Palazzo Massimo delle Colonne te Rome de tentoonstelling *Bamboccianti, pittori della vita polare del Seicento*. Op die expositie was een vijftigtal schilderijen bijeengebracht, dat voornamelijk afkomstig was uit Romeins openbaar bezit en uit privé-collecties.

Briganti's prestatie bleef niet onopgemerkt, maar leidde toch niet tot de gewenste erkenning en ook niet tot bekendheid in bredere kring. Het bleef een specifiek onderwerp voor gespecialiseerde kunsthistorici. Het verschijnen, in 1983, van *I Bamboccianti. Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento* van Giuliano Briganti, Laura Laureati en Ludovica Trezzani, bracht daar evenmin verandering in.

Na Briganti was het David Levine, thans hoogleraar aan de Connecticut State University in New Haven, die de bamboccianten en hun oeuvre bestudeerde. Vooral de onderwerpen die de bamboccianten in hun werk behandelen, kreeg de bijzondere aandacht van Levine. Zijn dissertatie, *The Art of the*

Bamboccianti, die een jaar na de publikatie van Briganti cum suis werd gepresenteerd aan de universiteit van Princeton, betekende een nieuwe mijlpaal in het bamboccianten-onderzoek.

David Levine is de geestelijk vader van de tentoonstelling, die de directe aanleiding is voor de onderhavige publikatie. Deze expositie, die in Utrecht 'Straatrumoer. Rome gezien door Nederlandse schilders in de Gouden Eeuw. Pieter van Laer en de Bamboccianten', heet, droeg in Keulen, waar de tentoonstelling eerder was te zien, *I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock*, als titel. Dat was tevens de titel van de catalogus, die onder redactie van David Levine en Ekkehard Mai verscheen. Die catalogus is de eerste Duitstalige publikatie over de bamboccianten. De uitgave van een Nederlandstalige catalogus bleek helaas niet tot de reële mogelijkheden te behoren. Deze publikatie is geen samenvatting noch een excerpt van de Duitse catalogus, maar een op zichzelf staande uitgave. Uiteraard heeft de catalogus bij het samenstellen van de brochure zeer veel diensten bewezen.

In 1625 of 1626 kwam de Haarlemse schilder Pieter van Laer in Rome aan. Hij kreeg daar, zoals verder nog ter sprake zal komen, de bijnaam Bamboccio. Van Laer zou in Italië een nieuw genre schilderijen introduceren dat als 'bambocciade' bekend werd. Schilders van dergelijke taferelen werden 'bamboccianten' genoemd.

In de achtste eeuw, dus vele eeuwen vóór Pieter van Laer Romewaarts trok, ondernamen tal van Nederlanders al de verre tocht naar het zuiden. Een bedevaart naar de graven van de apostelen Petrus en Paulus was toen het hoofddoel van de maandenlange reis. Veel interesse voor kunstwerken of voor overblijfselen uit de antieke oudheid had men vóór de zestiende eeuw hoegenaamd niet. Hooguit kwamen pelgrims onder de indruk van felgekleurde mozaïeken, imposante marmeren zuilen of pompeuze beelden. Een voorbeeld van dit laatste waren de Dioscuren, die aan weerszijden van de zogenaamde Coronata-trappen van het Kapitoel waren geplaatst. Die kolossale beelden komen overigens ook op tal van zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderijen voor. In vele gevallen zijn ze in een gefantaseerde omgeving geplaatst, zoals bijvoorbeeld in een 'Italiaans havengezicht' van Jan Baptist Weenix (afb. 1).

Vanaf de zestiende eeuw betekent een reis naar Italië en in het bijzonder naar Rome, niet uitsluitend een tocht naar het centrum van het christelijke geloof, maar ook een tocht naar de bronnen van de antieken, de basis van de westerse cultuur. Een van de Nederlandse kunstenaars die in de zestiende eeuw naar Italië trok, was de uit Utrecht afkomstige Jan van Scorel. Na een reis naar het Heilige Land vestigde Van Scorel zich in Rome, waar hij in dienst kwam van de eveneens uit Utrecht afkomstige paus Adriaan VI. Wat Van Scorel in Rome bezig hield wordt kernachtig samengevat door de kunstenaarsbiograaf Carel van Mander in diens *Het Schilder-Boeck*, uitgegeven te Haarlem in 1604. Van Scorel schilderde daar naar de werken van de antieken en naar schilderijen van Rafaël, Michelangelo — die toen, zoals Van Mander meedeelt, beroemd begon te worden — en andere meesters. Van Mander geeft daarmee precies aan waar het kunstenaars die naar Italië gingen, om te doen was.

Vanaf de zestiende eeuw gold het min of meer als regel dat een zichzelf respecterende kunstenaar een reis naar Italië ondernam. In de zeventiende eeuw trok een ware stroom Nederlandse kunstenaars naar Rome, waar men met volle teugen genoot van het amalgaam van oud en nieuw. Aan de belangstelling voor de resten van de antieke cultuur en de interesse voor artistieke produkten van tijdgenoten, werd in

de loop der zeventiende eeuw ook de bewondering voor het zuidelijke landschap en het dagelijks leven in de stad en op de campagna toegevoegd.

De kunstenaarsbiograaf en schilder Samuel van Hoogstraeten gaf in zijn *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, uitgegeven te Rotterdam in 1678, kunstenaars de raad om de kunstwerken die ze in Italië zagen, goed te bestuderen en na te tekenen. Maar, zo voegt Van Hoogstraeten daar aan toe, ze moeten zich niet vergapen aan die kunstwerken, hoe beroemd ze ook mogen zijn; kunstenaars moeten ernaar streven de kwaliteit van datgene wat ze zien, te overtreffen. Ook de kunstenaarsbiograaf en schilder Arnold Houbraken geeft in *De Groote Schouwburgh der Nederlandsche Konstschilders en schilders*, verschenen te Den Haag/Amsterdam in 1718-1721, zijn mening ten beste. Beeldend drukt Houbraken het als volgt uit: 'De slypsteen kan het mes wel slypen: maar de snee daar aan niet geven als er geen staal is'. En nog plastischer is een andere zinsnede van Houbraken:

'Zend een Ezel na Romen

Hy zal Ezel weerkomen!'

Inderdaad kwamen vele Nederlandse kunstenaars, die Rome hadden bezocht, in hun vaderland terug zonder dat in hun werk ook maar één spoor te vinden is van een verblijf in het zuiden. Bij anderen daarentegen is de invloed die ze in Italië ondergingen zeer sterk. Daarbij valt overigens op dat Nederlandse schilders zeer ontvankelijk waren voor nieuwe ideeën. Pieter van Laer is daar een goed voorbeeld van.

afb. 1 Jan Baptist Weenix,
Italiaans havengezicht, 1649
Utrecht, Centraal Museum
(Bruikleen Rijksdienst Beeldende Kunst)



Pieter van Laer werd op 14 december 1599 te Haarlem gedoopt. Zijn geboortedatum is niet bekend. Eigenlijk is zijn familienaam Boddington of Boddink, maar die naam wordt vrijwel nooit gebruikt; men houdt het bij Pieter van Laer.

Wie van Laers leermeester was, is onbekend. Giovanni Battista Passeri schrijft in diens *Le vite de' Pittori Scultori Architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673*, uitgegeven te Rome in 1772, dat Van Laer in Holland leerde schilderen. Wellicht gebeurde dat in zijn geboortestad bij Esaias van de Velde of diens broer Jan. In elk geval is het vroegste werk van Pieter van Laer, wat de stijl betreft, verwant met dat van Esaias en Jan van de Velde.

Misschien al in 1625, maar zeker in 1626 was Pieter van Laer in Rome. Joachim von Sandrart, die in Utrecht een van de vele leerlingen van Gerard van Honthorst was en vanaf 1629 in Rome was, schreef in zijn *Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerey-Künste*, uitgegeven te Nürnberg in 1675, dat Van Laer via Frankrijk naar Italië reisde. Pieter ondernam deze tocht waarschijnlijk samen met zijn broer Roeland van Laer, die eveneens schilder was.

In 1639 is Pieter van Laer terug in Haarlem. Zijn broer Roeland was al eerder teruggekeerd. Pieter logeert in de Spaarnestad bij een andere broer, de intelligente onderwijzer Nicolaes van Laer. Schrevelius schreef in zijn geschiedenis van Haarlem, *Harlemum sive urbis Harlemensis incunabula*, uitgegeven te Leiden in 1647, dat Pieter van Laer spoedig Haarlem verliet om weer Romewaarts te trekken. Dat moet in 1642 zijn geweest. Sinds dat moment is geen spoor van Pieter van Laer meer te vinden. Een saillant detail in dit verband is een vermelding in het testament dat Pieter van Laers zuster in 1654 laat opmaken. Daar wordt vermeld dat Pieter al twaalf jaar in het buitenland is, zonder een teken van leven te geven. In de jaren waarin Pieter van Laer in Rome verbleef, woonde hij in de buurt van de S. Maria del Popolo-kerk. Daar verbleven de meeste Nederlandse kunstenaars en leefden er als het ware in een kunstenaarskolonie. Vooral de Via Margutta en de Via del Babuino waren dicht bevolkt met kunstenaars, die daar vaak met meerderen in één huis samenwoonden. Zo woonde Giovanni del Campo, die als 'fiamingo de Cambray' — Vlaming uit Cambrai — vermeld wordt, in de Via Margutta hetzelfde huis als Alexander van Welinckhoven. Deze laatste, die uit Gorinchem afkomstig was, stierf op 22 oktober 1629 op drieëntwintigjarige leeftijd. Pieter van Laer, die iets verder in de Via Margutta woonde, trok toen bij Del Campo in. De schilder Steven de Cort, afkomstig uit Den Haag en sinds 1624 in Rome, werd vervolgens de bewoner van de ruimte die

door Pieter van Laer werd verlaten. En zo ging het maar door. Het schilderij 'Volkstaferel op de Piazza del Popolo', omstreeks 1650 vervaardigd door Johannes Lingelbach (afb. 2) geeft een indruk hoe het er in die buurt aan toeling. Op het schilderij is de Porta Flaminia te zien, met rechts daarvan S. Maria del Popolo. Centraal op de voorgrond staat de obelisk van Sixtus V, uit 1589, met rechts daarvan de fontein van Jacopo della Porta, uit 1572. Van de ingrijpende veranderingen, die Giovanni Lorenzo Bernini op het plein in 1655 aanbracht, is nog geen spoor te bekennen. Overigens is de topografische weergave op Lingelbachs schilderij niet altijd even exact. Ook bij de uitbeelding van het pittoreske plein-gebeuren zal Lingelbach de nodige fantasie hebben gebruikt. Maar laten we terugkeren naar onze kunstenaars die in deze buurt leefden.

De Nederlandse kunstenaars die hier woonden, hadden niet uitsluitend contacten met landgenoten. Pieter van Laer onderhield bijvoorbeeld goede relaties met de Franse schilders Claude Lorrain en Nicolas Poussin. Dat weten we dankzij de reeds genoemde Von Sandrart, met wie Van Laer eveneens zeer goed bevriend was. Von Sandrart vermeldt in zijn *Teutsche Akademie* onder meer dat Van Laer samen met Lorrain en Poussin naar Tivoli ging om daar in de vrije natuur 'naer het leven' te tekenen. Von Sandrart kon het weten, want hij was zelf ook van de partij.

Von Sandrart dist zijn lezers trouwens nog een andere anekdote op. Toen hetzelfde gezelschap van zijn uitstapje terugkeerde werd het verrast door een felle stortbui. Pieter van Laer rende te paard voor de anderen uit en stormde Rome binnen via een van de stadspoorten. Bij navraag door Von Sandrart, Poussin en Lorrain verklaarden de poortwachters inderdaad een paard te hebben gezien, beladen met een kist waarop een hoed lag en met aan weerszijden laarzen; maar behalve het paard hadden ze verder geen levend wezen gezien. De 'kist' bleek echter Pieter van Laer te zijn.

Waar gebeurd of niet, het verhaal geeft wel op schrille wijze aan waar het in wezen om te doen was. Van Laer had namelijk een bochel en had, aldus Von Sandrart, die zich zeer beschaafd uitdrukt, nog meer mankementen. Van Laers wanstaltig misvormde figuur leverde hem in Italië de bijnaam 'bamboccio' op, wat zoveel betekent als voddendpop. Van Laers bijnaam werd in heel Italië zijn roepnaam. Ook in Nederland werd Pieter van Laer bekend als 'Bamboots'.

afb. 2 *Johannes Lingelbach,*
Volkstafereel op de Piazza del Popolo, ca 1650
Wenen, *Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste*



Pieter van Laer kwam niet zo maar aan zijn bijnaam Bamboccio. Dat had alles te maken met de zogenaamde schildersbent, een genootschap van voornamelijk Nederlandse kunstenaars.

De schildersbent werd in of rond 1624 te Rome opgericht. Tot de eerste leden behoorden Cornelis van Poelenburgh, Bartholomeus Breenbergh en Wybrand de Geest. De leden werden 'Bentvueghels' genoemd, een bende vogels. Bij het intreden van een nieuwe vogel werd een feest georganiseerd, dat in feite een parodie was op de bacchanaalritten en de initiatiegebruiken van de antieken, maar tevens de spot dreef met de liturgische rituelen van de rooms-katholieke kerk. De feestgangers gingen in tunica's gekleed en waren met lauwerkransen getooid. De dikste trad op als Bacchus. De neofiet kreeg van de zogenaamde veldpaap de regels van de kunst te horen. De eigenlijke doop vond plaats onder de ogen van Bacchus en werd uiteraard met wijn voltrokken.

Bij de doopplechtigheid kreeg de nieuweling een (bij)naam die op scherpzinnige, maar vooral op cynische wijze de gebreken en zwakheden van de betrokkene aan de kaak stelde. Zo kreeg Pieter van Laer, die een bochel had en wiens bovenlichaam vergroeid was, de naam Bamboccio. Jan Asselijn, om een ander voorbeeld te noemen, had 'Crabbetje' als bentnaam, omdat hij een misvormde linker hand had. Na de doopceremonie volgde een banket, waarna men, zeker in de tweede helft van de zeventiende eeuw, naar de S. Constanza-kerk aan de Via Nomentana, iets buiten Rome, trok. Daar werd bij een imposante sarcofaag, waarvan men dacht dat het om het graf van Bacchus ging, een plengoffer gebracht. Op de muren van S. Constanza zijn nog de namen van enkele bentvueghels te vinden.

Hoe het er tijdens zo'n inwijdingsfeest aan toeging, is te zien op een schilderij van een anoniem kunstenaar (afb. 3). Dat de schildersbent zich hier van haar beste kant laat zien, bewijzen andere afbeeldingen en beschrijvingen. In elk geval gaat het er op een schilderij van Roeland van Laer, voorstellende 'Bentvueghels in een Romeinse herberg' (afb. 4) een stuk ruiger aan toe. Dit schilderij is een van de weinige, volgens sommigen zelfs het enige bewaard gebleven werk van Pieter van Laers broer Roeland.

Niet alle Nederlandse schilders die in Rome verbleven, waren lid van de schildersbent. Johannes Lingelbach bijvoorbeeld, was geen lid. Anderen daarentegen waren zowel lid van de schildersbent als van de deftige Accademia di San Luca, ondanks de voortdurende conflicten die tussen beide instellingen bestonden. Dat was bijvoorbeeld het geval met

afb. 3 *Anoniem*,
Intrede van een nieuw lid in de Schildersbent, ca 1660
Amsterdam, Rijksmuseum



Jan Miel, die in 1636 lid werd van de Accademia en in 1643 van de schildersbent.

In 1720 werd de Schildersbent door paus Clemens XI verboden. De paus vond het welletjes met het blasfemisch gedrag van de arrogante Nederlanders; alleen tijdens het carnavalsfeest mochten ze zich in het vervolg nog uitleven.

De drinkgelagen en braspertijen van de leden van de schildersbent trokken natuurlijk het meest de aandacht van de buitenwereld. Men mag echter de sociale betekenis van het gezelschap niet uit het oog verliezen. Wie lid werd — de schildersbent telde gewoonlijk zo'n vijftig tot zestig leden — kon in elk geval rekenen op solidariteit. Ondanks ruzies en gekibbel stond men steeds klaar voor elkaar, zeker wanneer het ging om hulp te bieden bij ziekte of tegenslag en zeer zeker wanneer het om het oplossen van geschillen ging.

afb. 4 Roeland van Laer,
Bentvueghels in een Romeinse herberg, ca 1626
Rome, Museo di Roma



Joachim von Sandrart ging zowel in Rome als in Nederland met Pieter van Laer om. Beide kunstenaars waren met elkaar goed bevriend, zodat we er vanuit mogen gaan dat de informatie die Von Sandrart in zijn *Teutsche Akademie* vermeldt over Van Laer betrouwbaar is. Zo noteert Von Sandrart onder meer dat Van Laer schilderijen maakte waarop kleine figuren voorkwamen, landschappen, gebouwen, allerlei dieren en andere gewone dagelijkse gebeurtenissen, evenals jachttafereelen, velden, landwegen, boerenhuizen en schuren, tavernen, oude ruïnes en metselwerk, gevangenissen, kamers, buitenlanders in hun gewone doen, en dat alles in verschillende perioden van het jaar en op verschillende tijdstippen van de dag, bij opgaande en ondergaande zon en in de ochtend en middag. Daarmee somt Von Sandrart zo ongeveer het hele repertoire aan voorstellingen op waarmee Pieter van Laer zich in zijn schilderijen bezig hield. Dergelijke voorstellingen horen thuis in wat 'genreschilderkunst' wordt genoemd en kort en bondig omschreven kan worden als taferelen uit het dagelijkse leven.

Al vrij spoedig nadat Pieter van Laer zich in 1625 of 1626 in Rome had gevestigd, kwam hij daar met een nieuw type schilderijen te voorschijn: taferelen waarop het gewone en zelfs platvloerse Romeinse straatleven werd uitgebeeld, het 'vita popolare'. Dergelijke schilderijen werden naar Van Laers bijnaam Bamboccio, 'bambocciaden' genoemd, terwijl kunstenaars die in deze stijl van Van Laer werkten de naam 'bamboccianten' kregen.

Die kunstbeweging, die door Pieter van Laer in Italië werd geïntroduceerd, zorgde voor de nodige opschudding, te beginnen bij zijn Romeinse kunstbroeders van de Accademia di San Luca. Deze academie, die onder pauselijk gezag opereerde, behield zich het recht voor om te bepalen wat kunstenaars te doen en te laten hadden in hun werk. Buiten elke discussie stond in elk geval de stelling dat kunst een hoogst serieuze zaak was en dat artistieke uitingen primair tot doel hadden om hogere waarden na te streven. Italiaanse kunstenaars hielden zich in hun werk dan ook vrijwel uitsluitend bezig met voorname onderwerpen met een idealiserende strekking.

Het werk van de bamboccianten strookte natuurlijk van geen kant met de opvattingen, normen en idealen die de illustere Accademia huldigde. Zij drong er dan ook bij paus Urbanus VIII op aan om een ordonnantie uit te vaardigen die het uitbeelden van wat zij 'aanstootgevende' onderwerpen noemde, moest tegengaan. Veel zin bleek een dergelijke verordening niet te hebben: de kunstwerken, waarvan de leden der Acca-

demia gruwden, vonden gretig aftrek, niet in het minste in klerikale kringen.

Volgens een inventaris van de Romeinse verzameling Spada Veralli, opgemaakt in 1759, bevonden zich in die collectie twee 'bambocciaden' van de Italiaanse schilder Cerquozzi. Samen met Pieter van Laer en Jan Miel behoorde Michelangelo Cerquozzi tot de belangrijkste bamboccianten. Het is mogelijk dat Cerquozzi's 'Dode ezel' (afb. 5) een van de beide schilderijen is, die in die inventaris van 1759 wordt genoemd. Wellicht werd het schilderij direct van Cerquozzi aangekocht door kardinaal Bernardino Spada. In elk geval was Spada een van de vele hogere geestelijken die zich voor bambocciaden interesseerden. Cerquozzi's 'Dode ezel' is een typisch voorbeeld van een bambocciade. Het onderwerp is zo uit het leven gegrepen: een hartverscheurend tafereel van twee armzalige vrouwen die hun dode ezel bewenen, terwijl een bedrukte man het overbodig geworden zadel wegbrengt. Tragiek van het gewone volk, waar men in de Accademia di San Luca vol misprijzen de neus over ophaalde.

afb. 5 Michelangelo Cerquozzi,
Dode Ezel, ca 1635
Rome, Galleria Spada



In zijn biografie van Cornelis van Poelenburgh schrijft Arnold Houbraken in diens *De Groote Schouburgh* dat het er op leek alsof er tijdens de zeventiende eeuw in Nederland alleen interesse bestond voor kunstenaars die in Italië waren geweest. Houbraken bedoelde daarmee in eerste instantie de zogenaamde italianisanten.

Evenmin als bij de bamboccianten is bij de italianisanten sprake van één groep. Het gaat om een conglomeraat van kunstenaars die, wat hun werk betreft, een onderlinge samenhang vertonen en zich als zodanig door een aantal kenmerken onderscheiden van anderen.

Voor zover dat is na te gaan produceerden de meeste italianisanten het grootste deel van hun oeuvre en ook hun beste werken in Nederland nadat ze uit Italië waren teruggekeerd. De belangrijkste ontwikkeling van de italianisanten vindt, alhoewel de eerste sporen in de jaren twintig van de zeventiende eeuw te vinden zijn, niet in Italië plaats, maar in Nederland. Bij de bamboccianten vindt de doorbraak in de jaren dertig van de zeventiende eeuw plaats. Bovendien gebeurt dat niet in Nederland maar in Italië. Het lijkt nogal voor de hand te liggen dat italianisanten en bamboccianten in Italië actief waren, althans voor een deel van hun loopbaan. Bij de bamboccianten was dat wel het geval; een aantal italianisanten daarentegen was nooit in Italië.

Het is niet altijd eenvoudig om een strakke scheidingslijn aan te brengen tussen een bambocciade en het werk van een italianisant. Zowel de bamboccianten als de italianisanten schilderen immers Italiaanse landschappen, dorpen en steden, bevolkt met schilderachtige figuren onder een zuider licht en met een bijzonder gevoel voor licht-donker contrasten. Waar ligt dan het essentiële verschil? Bij italianisanten gaat het primair om de uitbeelding van het landschap met een sterke belangstelling voor het zuidelijk licht en de atmosfeer die daarvan uitgaat; bij de bamboccianten draait alles om het 'vita popolare', het alledaagse volkse leven.

Wolfgang Stechow onderscheidt in zijn *Dutch Landscape Painting*, uitgegeven te Londen in 1968, drie generaties italianisanten, elke generatie met eigen kenmerken wat stijl en motieven betreft.

De eerste generatie italianisanten of italianiserende landschapsschilders, stond nog zeer onder invloed van Adam Elsheimer en Paul Bril. De belangrijkste vertegenwoordigers waren Cornelis van Poelenburgh en Bartholomeus Breenbergh. Veel van hun werk bestaat uit arcadische landschappen in koele kleuren en met een strak compositieschema. Meestal gaat het om werken op kleine formaten.

In de tweede generatie treden vooral Jan Both, Jan Asselijn, Karel Dujardin, Jan Baptist Weenix en Nicolaes Pietersz. Berchem op de voorgrond. Ze zijn vooral vanaf de jaren dertig tot het midden van de zeventiende eeuw actief, in dezelfde periode waarin Nicolas Poussin en Claude Lorrain in Rome werkzaam waren en internationale bekendheid kregen. De composities van de italianisanten uit de tweede generatie zijn vrijer, hun koloriet is warmer en hun voorstellingen zijn niet meer utopisch arcadisch, maar doen veel realistischer aan. Hun werk onderscheidt zich van dat van Poussin en Lorrain in die zin dat deze laatsten in hun heroïsche en ideale of idealiserende landschappen weer aansluiten bij de arcadische sfeer van hun voorgangers.

De derde generatie italianisanten treedt in de tweede helft van de zeventiende eeuw aan, met Jan Frans van Bloemen, Caspar van Wittel, Hendrik Frans van Lint en Jacob de Heusch als voornaamste representanten. Hun werk sluit stilistisch aan bij de toen in Rome geliefde classicistische landschapsschilderkunst, die gebaseerd was op Nicolas Poussin en diens neef Gaspard Dughet.

Een aantal italianisanten, met name uit de tweede generatie — Both, Berchem, Asselijn en Dujardin bijvoorbeeld —, gaan voor het uitbeelden van hun typen terug op het werk van Pieter van Laer. Een aardig voorbeeld in dit verband is 'De kwakzalver', in 1657 geschilderd door Karel Dujardin (afb. 6). De kwakzalver, begeleid door toneelspelers in Commedia dell'Arte-kostuum, is omringd door een groepje nieuwsgierigen, waaronder zich de schilder zelf bevindt, met hoed op en gehuld in een wijde mantel. De achtergrond van dit schilderij is typisch italianiserend en gaat terug op Cornelis van Poelenburgh. Het eigenlijke onderwerp, met de kwakzalver als hoofdrolspeler, is een bambocciade, die ondenkbaar is zonder Pieter van Laer.

afb. 6 Karel Dujardin,
De Kwakzalver, 1657
Parijs, Louvre



De activiteiten en de opvattingen van de Schildersbent zorgden in Rome voor het nodige straatrumoer. Het kwam reeds ter sprake. Straatrumoer is ook een thema dat als een perpetuum mobile terugkeert in het werk van de bamboccianten. Straat- en markttaferelen, bevolkt met kaartspelers, carnavalliers, dobbelaars, ambachtslui, straatventers en bedelaars; zigeuners, kwakzalvers, vagebonden, toneelspelers en struikrovers op het platteland; hoeren en boeren bij drinkgelagen in bouwvallige tavernen: ziedaar de geliefde onderwerpen van de bamboccianten. De locaties, die ze weergeven, doen denken aan Rome en directe omgeving, alhoewel meestal geen sprake is van een concrete topografische situatie. Evenals de italianisanten besteden ook de bamboccianten veel aandacht aan ruïnes van antieke bouwwerken. Voor de bamboccianten vormen deze ruïnes het pittoresk decor voor hun banale en compromisloze taferelen. Idealisering of nostalgie, zoals dat bij de italianisanten het geval is, is er bij de bamboccianten niet bij. Wat de italianisanten en de bamboccianten wel gemeen hebben is hun zorgvuldige wijze van schilderen, en hun werken op bescheiden formaten. Weer verschillend is het gebruik van donkere tinten bij de bamboccianten, en hun sterke licht-donker werking, die aan de caravaggisten herinneren; de italianisanten gebruiken een helderder koloriet en minder scherpe clair-obscur contrasten.

De introductie van de bambocciade moet in Rome een shock-effect teweeg hebben gebracht, zeker in de conservatieve academische kringen, waar men ideële denkbeelden huldigde. Voor Nederlanders was daar echter weinig schokkends aan en het nieuwe zal zich in de ogen van de noorderlingen beperkt hebben tot alles wat op die taferelen Italiaans was: het landschap, de architectuur, de figuren, het licht, etc. In de Nederlanden was men immers al sinds de zestiende eeuw vertrouwd met kunstwerken waarop het gewone dagelijkse leven werd uitgebeeld. Kwakzalvers, dronkaards, rellenschoppers, bedelaars, noem maar op: ze zijn al terug te vinden bij Hieronymus Bosch en bij Pieter Bruegel de Oude. In de Nederlandse zeventiende eeuwse kunst vormde de genreschilderkunst een belangrijk onderdeel van de artistieke productie, ondanks het feit dat deze tak van de schilderkunst weinig waardering vond in de ogen en de geschriften van Nederlandse kunsttheoretici uit de Gouden Eeuw. Zij volgden, wat hun oordeel betreft, trouw de opvattingen die ook in de Accademia di San Luca te Rome golden, dat wil zeggen dat kunstenaars zich niet moesten bezig houden met bagatellen en banale onderwerpen, maar met verheven zaken.

Die 'historiën' waren te vinden in de bijbel, de heiligenlevens,

de mythologie, de literatuur en de geschiedenis. Historie-schilderkunst stond dan ook op de hoogste plaats in de hiërarchie van artistieke genres.

Verzamelaars trokken zich weinig aan van de gradaties die door theoretici werden opgesteld. In elk geval was het niet zo dat schilderijen met 'historiën' de overhand hadden in Nederlandse collecties. Het is dan ook niet zo verwonderlijk om te zien dat de Franse kunstverzamelaar Balthasar de Monconys vol verbazing op 2 augustus 1663 in zijn dagboek noteert dat hij in de collectie Van der Hulst te Rotterdam werken van Titiaan, Tintoretto, Correggio, Carracci, Palma Vecchio en Caravaggio zag, maar verder slechts van één Nederlander namelijk van Pieter van Laer. Blijkbaar was De Monconys zeer geïnteresseerd in het werk van Van Laer, want hij bood de beroemde architectuurschilder Pieter Saenredam driehonderd 'louis d'or' voor een schilderij van Van Laer, dat als een 'parfaitement beau Bamboch' werd omschreven. De koop ging overigens niet door omdat Saenredam zevenhonderd gulden vroeg.

Een van de belangrijkste Nederlandse verzamelingen in de zeventiende eeuw was die van de gebroeders Reynst. Toen Gerard Reynst in 1658 op negenenvijftigjarige leeftijd overleed in zijn woning aan de Keizersgracht te Amsterdam, bezat hij niet minder dan tweehonderd Italiaanse schilderijen en driehonderd antieke beeldhouwwerken. Gerard had zijn verzameling samen met zijn broer Jan opgebouwd. Jan Reynst woonde sinds 1625 in Venetië en stierf op vijfenveertigjarige leeftijd in 1646.

In de verzameling van Reynst bevond zich onder meer ook een 'Kalkoven' van Van Laer. Dat schilderij werd lang geïdentificeerd als Van Laers 'Tafereel bij een Romeinse kalkoven' (afb. 7), dat later in de collectie van de vorsten van Liechtenstein terecht kwam.

afb. 7 *Pieter van Laer*,
Tafereel bij een Romeinse kalkoven, ca 1630
Valtice, Kasteel



Sommige italianisanten waren, zoals reeds werd opgemerkt, nooit in Italië. Ze kunnen dus onmogelijk gewerkt hebben naar de werkelijkheid of 'naer het leven', zoals dat toen werd genoemd. De thuisblijvers zochten hun onderwerpen in schilderijen van collega's die wel in Italië waren geweest, of ze gebruikten tekeningen of prenten met italianiserende motieven als voorbeeld. Bij de bamboccianten, die stuk voor stuk Italië hadden bezocht, ligt het nogal voor de hand om aan te nemen dat ze 'naer het leven' werkten. Toen Pieter van Laer samen met zijn vrienden Joachim von Sandrart, Nicolas Poussin en Claude Lorrain naar Tivoli ging, was het niet alleen om daar van de prachtige omgeving te genieten maar ook om ter plekke in de vrije natuur te tekenen. Op een tekening van Jan Asselijn bijvoorbeeld is een stel bentvueghels te zien, dat zich zo maar ergens in de open lucht heeft neergezet om te tekenen en te schilderen (afb. 8).

Een vluchtige blik op de schilderijen van de bamboccianten geeft al snel de indruk dat die werken de zichtbare werkelijkheid zeer getrouw weergeven. Bij nadere beschouwing komt men echter tot de conclusie dat van een puur realistische weergave geen sprake is.

Francis Haskell heeft er in zijn *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, uitgegeven te Londen in 1963, op gewezen dat de bamboccianten niet de ellende, de gruwel en de tragiek weergeven zoals die in de zeventiende eeuw in Rome en op het platteland van Italië bij een groot deel van de bevolking heersten. De armen, om slechts één groep te noemen, leefden in erbarmelijke omstandigheden, ondanks de barmhartigheid die door de katholieke kerk alom gepredikt werd. Op de schilderijen van de bamboccianten zijn de arme schooiers een vast gegeven, maar ze worden wel gepresenteerd als pittoreske elementen in een zuidelijk gemoedelijke ambiance. In feite worden de figuren uit de lagere standen en de zelfkant van de maatschappij weergegeven zoals men ze in de hogere kringen graag zag. Het troosteloze bestaan op een letterlijk en figuurlijk zonnige wijze gepresenteerd.

Het zou echter onjuist zijn om de schilderijen van de bamboccianten zonder meer af te doen als eenvoudige genretafereelen. David Levine heeft er in zijn studie over Pieter van Laer op gewezen dat er in de bamboccianten wel degelijk diepere betekenissen te vinden zijn. We nemen Van Laers 'Tafereel bij een kalkoven' (afb. 7) als voorbeeld.

Kalkovens zijn regelmatig terugkerende onderdelen op schilderijen van bamboccianten. Dat is zeer zeker geen toeval. Die ovens werden praktisch uitsluitend gebruikt voor het verwer-

afb. 8 Jan Asselijn,
Bentvueghels, tekening ca 1640,
Berlijn, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen



ken van marmer en andere steensoorten zoals travertijn, die afkomstig waren van antieke monumenten. Eeuwenlang werd het Colosseum te Rome, om een voorbeeld te noemen, gebruikt als steengroeve. Paus Eugenius IV (1431-1447) stelde de beroemde architect Brunelleschi aan als opzichter van het Colosseum, maar stond wel toe dat materiaal van het gebouw werd gebruikt voor de restauratie van de Sint Jan in Lateranenkerk. Dit ene voorbeeld kan met zeer vele andere worden aangevuld. Het slopen van antieke bouwwerken nam onder paus Urbanus VIII (1623-1644), lid van de familie Barberini, zo een enorme omvang, dat het leidde tot de uitdrukking: wat niet vernietigd is door de Barbaren, gebeurt door de Barberini's.

De bamboccianten waren er dus getuige van dat de kalkovens in en rond Rome op volle toeren draaiden als vernietigingsmachines van het culturele erfgoed. Het moet vele kunstenaars, die speciaal Romewaarts trokken om daar de resten van de antieke oudheid te bewonderen, zeer aan het hart zijn gegaan. Het is dan ook beslist geen toeval dat de bamboccianten als geëngageerde kunstenaars de kalkovens veel imponanter afbeelden dan ze in werkelijkheid waren.



Enkele bamboccianten zijn reeds de revue gepasseerd, zij het op bescheiden wijze. Een aantal krijgt hier wat meer aandacht, namelijk Jan Miel, Johannes Lingelbach en Michelangelo Cerquozzi, die algemeen beschouwd worden als de belangrijkste navolgers van Pieter van Laer.

Jan Miel werd in 1599 te Beveren bij Antwerpen geboren. In de jaren dertig van de zeventiende eeuw verbleef hij in Rome. Tot Miels vroegst bekende werken behoort 'De schoenlapper' uit 1633 (afb. 9). Ouder werk van Miel is niet bekend. 'De schoenlapper' is een typisch voorbeeld van een bambocciade.

In 1658 verliet Miel zijn vaste standplaats Rome om zich tot zijn dood in 1658 in Turijn te vestigen, waar hij in dienst trad van hertog Carlo Emanuele II van Savoye. Vanaf die tijd ging Miel zich steeds meer bezig houden met historieschilderkunst in classicistische stijl, kortom met 'edele' onderwerpen zoals de Romeinse Accademia di San Luca dat graag zag en wenste.

Jan Miel heeft met zijn carnavalscenes en maskerades een belangrijke bijdrage geleverd aan de uitbeelding van deze typisch Romeinse volkstaferelen.

Michelangelo Cerquozzi is een geboren en getogen Romein. Hij ging op twaalfjarige leeftijd in de leer bij Cavaliere d'Arpino en daarna bij Jacob de Haase en Vincent Lekkerbeten, bijgenaamd Manciola. Bij deze kunstenaars bekwaamde Cerquozzi zich voornamelijk in het schilderen van ruitergevechten en veldslagen, waardoor hij grote bekendheid zou krijgen. Na een opleiding bij Pietro Paolo Bonzi ging Cerquozzi zich toeleggen op het schilderen van stillevens, die gretig aftrek vonden en in Rome tot de duurste betaalde stukken in dit genre behoorden. In het midden van de jaren dertig der zeventiende eeuw treedt Michelangelo Cerquozzi in de voetsporen van Pieter van Laer en nog meer in die van Jan Miel. Zijn bambocciaden bestaan voor een groot deel uit landelijke taferelen met boeren.

Met Johannes Lingelbach zitten we in de tweede generatie bamboccianten, dat wil zeggen: Van Laers navolgers die in de jaren veertig van de zeventiende eeuw aantreden.

Lingelbach werd in 1622 te Frankfurt am Main geboren, maar trok als kind met zijn ouders naar Amsterdam. Waar en bij wie Lingelbach in de leer ging is onbekend. In 1642 ging hij via Frankrijk naar Italië, waar hij in 1644 te Rome aankwam. Zes jaar later reisde hij via Duitsland terug naar Amsterdam. Lingelbachs bambocciaden bestaan grotendeels uit druk bevolkte havengezichten en levendige marktscènes, waar herhaaldelijk antieke monumenten zijn te vinden, gewoonlijk in

een zuidelijk licht met een goed gevoel voor licht-donker werking (afb. 2).

Tot de tweede generatie bamboccianten behoren ook Claes Pietersz. Berchem, Jan Baptist Weenix en Karel Dujardin, die beter bekend zijn als italianisanten dan als bamboccianten; de uit Frankrijk afkomstige Jacques Courtois, wiens naam ver-italiaanst wordt tot Cortesi; de Haarlemmers Theodor Helmbreker en Thomas Wijck en de Zuid-Nederlanders Michael Sweerts en Anton Goubau.

In de engere periferie van Pieter van Laer vinden we zijn broer Roeland, van wie bijzonder weinig werk bekend is; de beter als italianisanten bekende Jan Asselijn en Jan Both; Jans broer Andries Both en de eveneens uit Utrecht afkomstige Dirck Stoop en de Fransman Sebastian Bourdon.

Met de Zuid-Nederlanders Pieter van Bloemen — ook beter bekend als italianisant dan als bambocciant — en Willem Reuter en de Italianen Giuseppe Maria Crespi, Andrea Locatelli en Paolo Monaldi zitten we in de tweede helft van de zeventiende en zelfs al in de achttiende eeuw.

De Romeinse schilder Andrea Sacchi geeft op 28 oktober 1651 in een brief aan zijn Bolognese leermeester Francesco Albano in niet mis te verstane bewoordingen blijk van zijn ergernis over het verval van de kunst. Dat was de schuld van een aantal kunstenaars dat in zijn werk verwerpelijke onderwerpen behandelde. Dat was geheel in strijd met alles wat voornaam was. De geadresseerde was het met Sacchi volledig eens; Albani antwoordde namelijk dat hij het 'monsterlijke gedrochten' vond.

Vóór Sacchi had de schilder Salvator Rosa ook al zijn mening ten beste gegeven in een van zijn satiren, namelijk in *Satira terza*. In deze satire, daterend uit de veertiger jaren van de zeventiende eeuw, behandelt hij *La Pittura*, de schilderkunst. Rosa noemt het genre dat deze nieuwlichters brachten evenals de inhoud ervan nietszeggend. Het was voor Rosa volstrekt onbegrijpelijk dat dergelijke prullen in prachtig bewerkte lijsten te pronk hingen in adellijke collecties.

Sacchi, Albano en Rosa noemden geen namen, simpelweg omdat ze dat de makers van dergelijke vulgaire produkten niet gunden. Maar iedereen in Rome die een beetje vertrouwd was met kunst, wist dat het om de recalcitrante bamboccianten ging.

Giovanni Pietro Bellori gaf in zijn *L'idea del pittore, dello scultore e del' architetto*, uitgegeven te Rome in 1664 het adagium van de kunstenaar, namelijk dat hij in zijn werk alleen edele en verheven onderwerpen moest behandelen. Giovanni Battista Passeri sloot zich geheel aan bij deze mening. Niet zo verwonderlijk wanneer men weet dat Passeri rector was van de Accademia di San Luca. Juist daar gold als hoogste principe dat kunstenaars in hun werk de hoogste morele en esthetische waarden tot uitdrukking moesten brengen. Bovendien hoorde een kunstenaar ook in het dagelijks leven zijn streven naar het verhevene uit te stralen. Bij de bamboccianten, Pieter van Laer voorop, was volgens Passeri in diens *Le vite de' Pittori*, van die verheven gedachten niets te vinden. Van Laer had, aldus Passeri, Vrouwe Schilderkunst, die edele en schone dame, gedegradeerd tot een ordinaire slet. Voor Passeri stond het dan ook als een paal boven water dat Van Laer, de kreupele, conform zijn leven, stierf aan de gevolgen van syfilis!

In 1678 verscheen te Rotterdam *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, van de schilder en kunsttheoreticus Samuel van Hoogstraeten. Zijn opvattingen over 'Bamboots, of de Laer' sluiten naadloos aan op die van de zojuist genoemde Italianen. 'Een verheven geest', aldus Van Hoogstraeten in verband met Pieter van Laer, 'deelt zijne vindingen een deftigen nadruk toe, welke zijne werken als een onverderflijk zout

altijts als versch bewaert: Hy kan zich met geen slechte en gemeene gedachten bezich houden, die niet alleen deeze, maer ook de toekomstende Eeuwen tot verwondering wil strekken'. Tegenover de groep die het werk van Pieter van Laer en de bamboccianten verafschuwde of op zijn minst met minachting bekeek, staan de bewonderaars. Eén van hen was Joachim von Sandrart, die reeds ter sprake kwam. Arnold Houbraken, die we ook al tegenkwamen, sluit zich in zijn waardering aan bij Von Sandrart. Beiden vermelden dat er vooral in Italië veel belangstelling was voor het werk van de bamboccianten. Dat blijkt ook uit andere bronnen, zoals inventarissen van collecties, lijsten van verkopen, testamenten etc. Tot ver in de achttiende eeuw gingen bambocciaden voor forse bedragen van de hand. Daarna nam de waardering af, ondanks de belangstelling die men in de negentiende eeuw had voor naturalistische kunstuitingen. De bamboccianten en hun bambocciaden kwamen in het vergeetboek terecht. De Fransen echter bewaarden de term 'bambochade' in een dubbele betekenis — als 'schilderij met grappige voorstelling' en als 'fuij' — tot op de dag van vandaag in hun woordenboek.

Het tweede kwart van de zeventiende eeuw was nauwelijks begonnen, toen aan het artistieke firmament te Rome een kunstenaar verscheen, die van zich zou doen spreken: Pieter van Laer. Deze uit Haarlem afkomstige schilder introduceerde in Rome een nieuw genre: de bambocciade. De beoefenaars van dit genre werden bamboccianten genoemd. Die namen waren gebaseerd op de bijnaam die Pieter van Laer ontving toen hij in Rome lid werd van de Schildersbent, een genootschap van voornamelijk Nederlandse kunstenaars. 'Bamboccio' betekent zoveel als voddenvop en had alles te maken met het misvormde lichaam van Van Laer.

Het werk van de bamboccianten druiste in tegen alle gangbare regels van de Accademia di San Luca, het hoogste artistieke orgaan in Rome. Een van de spreekbuizen van de Accademia was de schilder en kunsttheoreticus Giovanni Bellori. In zijn *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, uitgegeven te Rome in 1672 vermeldt Bellori de regels, waaraan een goede schilder zich diende te houden. Allereerst was dat 'decorum', wat simpelweg betekent dat een kunstenaar God goddelijk moet afbeelden, een koning koninklijk, etc. Uiteraard moest een heilig moment ook in een sacrale plaats worden weergegeven. Een kunstenaar had de verheven taak om schoonheid na te streven en een ideaal beeld te creëren. Onvolmaaktheden in de natuur moesten door een kunstenaar worden vervolmaakt. Wanneer schilders daar aan voorbij gingen, dan miste hun werk, zo bracht ook André Félibien des Avaux het in zijn *Entretiens sur les (...) plus excellents peintres*, uitgegeven te Parijs in 1688, onder woorden, 'het edele en de grandeur van grote kunst'.

Behalve met decorum had een kunstenaar ook met 'disegno' te maken. Een goed schilderij kon volgens Bellori cum suis slechts tot stand komen na een goed vooropgezet en uitgewerkt plan. Het bestuderen van de grote meesters uit het verleden, zoals Rafaël, was daarbij een absolute noodzaak.

De bamboccianten, die in hun werk het banale en zelfs ordinaire Romeinse volksleven weergaven, zaten dus volgens de aanhangers van de Accademia di San Luca volstrekt fout. Maar dat verhinderde niet dat ze met hun platvloerse onderwerpen vanaf de jaren dertig der zeventiende eeuw enorm succes oogsten. Niet in het minst was dat het geval in aristocratische kringen, zowel in als ver buiten Rome.

Ondanks alle negatieve commentaren was er werk van bamboccianten te vinden in de beroemde collecties van de evenzo beroemde families Spada, Corsini, Colonna, Barberini, Pallavicini en nog vele anderen. Ze betaalden er zelfs forse bedragen voor, tot grote ergernis van de Accademia di San

Luca-adepten, die het als weggegooid geld beschouwden. De voorname schilder en kunsttheoreticus Joachim von Sandrart was echter van mening dat Pieter van Laer bij het vervaardigen van zijn schilderijen wel degelijk volgens de ware regels van de kunst werkte. Von Sandrart merkt in zijn *Teutsche Akademie* zelfs op dat voor en na Van Laer diens gelijke in de schilderkunst niet was te vinden. Dat overdreven compliment heeft zonder enige twijfel te maken met het feit dat Von Sandrart en Van Laer goed bevriend waren.

In zijn biografie van Pieter van Laer merkt Joachim von Sandrart ook nog op dat Van Laer zijn kleine schilderijen even voortreffelijk en perfect componeerde als anderen op grote formaten. Die opmerking is van diepgaander betekenis dan ze op het eerste gezicht lijkt, want daarmee geeft Von Sandrart te kennen dat Van Laer zich wel degelijk aan de regels van het disegno hield, al gebeurde dat zeer zeker op vrijere wijze dan in de Accademia di San Luca gebruikelijk was. In het hoofdstuk 'Naer het leven?' kwam reeds naar voren dat de schilderijen van de bamboccianten minder realistisch zijn dan ze lijken. Armelui bijvoorbeeld zijn pittoresker weergegeven dan ze in werkelijkheid waren. Maar ook de compositie van de bambocciaden is allesbehalve 'vrij': het blijken uiteindelijk toch schilderijen te zijn die zorgvuldig werden vervaardigd in een atelier zoals dat te zien is op een schilderij van Michael Sweerts (afb. 10).

afb. 10 *Michael Sweerts*,
Schildersatelier, ca 1650
Amsterdam, Rijksmuseum



Deze brochure verschijnt naar aanleiding van de tentoonstelling 'Straatrumoer. Rome gezien door Nederlandse schilders in de Gouden Eeuw. Pieter van Laer en de Bamboccianten', die in het Centraal Museum te Utrecht wordt gehouden van 7 december 1991 tot 10 februari 1992. Deze expositie was van 28 augustus tot 18 november 1991 onder de titel 'I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock' te zien in het Wallraf-Richartz-Museum te Keulen.

Tekst

Jos de Meyere

Coördinatie

Gaudia van Tilburg

Vormgeving

Marcello Francone

Zetwerk

Artset Van Leer, Utrecht

Drukwerk

Electa, Milaan

© 1991 by Jos de Meyere
Centraal Museum Utrecht
by Electa, Milano
Elemond Editori Associati

SECRET

