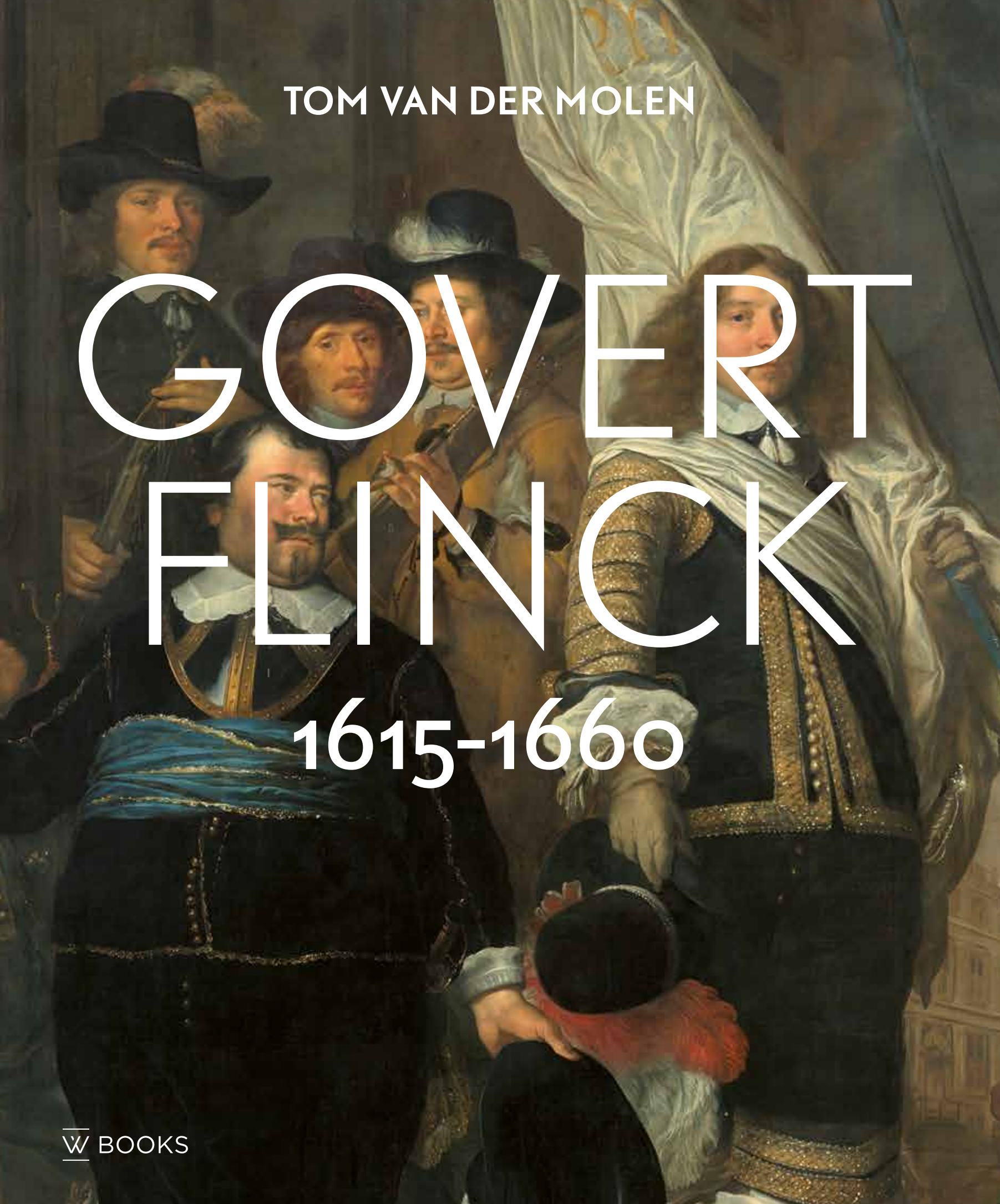




TOM VAN DER MOLEN

GOVERT FLINCK

1615-1660



TOM VAN DER MOLEN

GOVERT FLINCK

1615-1660

W BOOKS

INHOUD

1 LEVEN EN LOOPBAAN VAN GOVERT FLINCK – 6

Inleiding – 8

1 HET LEVEN VAN GOVERT FLINCK – 13

Leertijd – 15

Uylenburgh – 16

Flinck bij Rembrandt – 18

Huwelijk, familiebanden en weduwnaarschap – 21

Geneigt tot groter ondernemingen – 24

Atelierpraktijk, Tweede huwelijk en meer grote ondernemingen – 26

2 EEN NETWERK VAN KUNSTENAARS EN OPDRACHTGEVERS – 29

Flinck en andere kunstenaars – 30

Netwerken van opdrachtgevers – 40

Classicisme – 46

Conclusie – 48

3 ‘POËZY MOET WEZEN ALS SCHILDERY’.

DICHTKUNST EN SCHILDERKUNST IN FLINCKS TIJD – 49

De vereniging van Apelles en Apollo – 50

Het Sint Lucasfeest van 1653 – 51

Broederschap der Schilderkunst: het Lucasfeest van 1654 – 56

Portretgedichten – 59

Gedichten op historiestukken – 63

Gelegenheidsgedichten en de *beeldekas* van Flinck – 66

Toneel – 68

Flinck en de dichters – 75

CONCLUSIE – 75

Bijlage 1 – Archief- en andere historische bronnen over het leven van Flinck en familieleden – 79

Bijlage 2 – Gedichten over leven en werk van Govert Flinck – 103

Bijlage 3 – Stambomen – 120

2 CATALOGUS VAN SCHILDERIJEN VAN GOVERT FLINCK – 127

INLEIDING – 129

- (Stijl)ontwikkeling van het oeuvre – 130
- Historiestukken – 136
- Allegorieën – 191
- Bijbelse, mythologische en pastorale figuren – 196
- Genre – 234
- Landschappen – 236
- Jachttafereel – 245
- Tronies – 248
- Portretten – 295
 - Portretten van mannen* – 296
 - Portretten van vrouwen* – 347
 - Portretten van kinderen* – 373
 - Pendantportretten* – 379
 - Dubbelportretten* – 403
 - Groepsportretten* – 408
 - Familieportretten* – 422

VERWORPEN TOESCHRIJVINGEN – 426

- Historiestukken – 426
- Bijbelse, mythologische en pastorale figuren – 436
- Landschappen – 439
- Tronies – 441
- Portretten – 453
 - Portretten van mannen* – 453
 - Portretten van vrouwen* – 464
 - Portretten van kinderen* – 468
 - Pendantportretten* – 470

Leeswijzer – 475

Bijlage 4 – Vermeldingen van schilderijen van Govert Flinck in archieven en literatuur – 477

Bijlage 5 – Vermeldingen van schilderijen van Govert Flinck in veilingcatalogi – 483

Bibliografie – 500

Abstract – 522

Dankwoord – 523

Namenregister – 524



2 Jan de Beijer, *Gezicht over de Haegsche straat op de Middelpoort, en het slot te Cleef*, 1745. Cleef, Museum Kurhaus

geeft in dat register namelijk aan dertig jaar oud te zijn.³ De begrafenispennning suggereert door zijn precieze datum bovendien zekerheid. Er is geen enkele aanleiding te vermoeden dat er een valse geboortedatum is bedacht.⁴

Dat Flinck is geboren in Kleef staat buiten kijf. Hij kwam er ter wereld als zoon van Thonis Flinck, waarschijnlijk een (textiel)koopman.⁵ Zijn moeder, wier voor- naam onbekend blijft, was de dochter van Ameldonck Leeuw, een doopsgezinde prediker en schilder in Keulen.⁶ Laatstgenoemde was een van de ondertekenaars van het *Concept van Keulen*, een verdrag waarin Friese, Waterlandse en Duitse doopsgezinden zich verenigden in een aantal basisprincipes.⁷ Ook Govert Flinck zelf was van doopsgezinde gezindte tot hij zich in 1651 remonstrants liet dopen.⁸ Flinck had in ieder geval één broer, Ameldonck Flinck (1616/17- na 1649), bij wiens ondertrouw hij als getuige optrad.⁹

Houbraken vermeldt over Thonis Flinck dat deze rentmeester was in Kleef.¹⁰ Een blik in het Kleefse *Chur und Bürgerbuch*, een weerslag van de jaarlijkse dagen waarop de magistraat van Kleef gekozen werd, laat zien dat vader Flinck nog veel meer stadsambten bekleedde.¹¹ De familie woonde waarschijnlijk rond de Fischmarkt, omdat Thonis Flinck een aantal malen stedelijke functies bekleedde die gelieerd waren aan de bron die zich daar bevond, naast de herberg Am Engell. Op een tekening van Jan de Beijer uit 1745 zijn put en herberg rechts te zien (afb. 2). De Fischmarkt ligt net ten westen van, en aan de voet van de heuvel waarop de Schwanenburg staat, waar vanaf 1647 Johan Maurits van Nassau-Siegen zou resideren als stadhouder van Frederik Willem van Brandenburg. Beide vorsten hebben Govert Flinck in zijn carrière van opdrachten voorzien.¹²

3 SAA, DTB, nr. 678, *Ondertrouwregisters pui*, fol.93: 3 juni 1645. Havard 1880, pp. 77-79. Bijlage 1: 1645.

4 Overigens geeft Cornelis de Bie ook 1615 als geboortjaar. Baldinucci houdt het weer op 1616. De Bie 1662, p. 280; Baldinucci 1681-1728, deel 6 (1728), p. 484.

5 In de inbrengregisters in de weeskamer in 1660 komt een 'huys ende Bleeckery tot Cleeff' voor. Havard en Jeroense gaan ervan uit dat dit het huis van Thonis Flinck betreft en grijpen de blekerij aan om te vermoeden dat vader Flinck bleker van beroep was. Flinck woonde, getuige zijn stedelijke functies (bijlage 1: o.a. 1617, 1618, 1624) midden in de stad. Bij deze blekerij zullen we ons, als dit het ouderlijk huis is, dus iets kleins voor moeten stellen, net als bij het huis van zijn neef Dirck Leeuw op de Lauriergracht, waar ook sprake was van een bleekveld. Havard 1880, pp. 84 en Jeroense 1997, p. 73.

6 Van Eeghen 1977, p. 59; Dudok van Heel 1980, p. 109. Gezien de namen Barbara en Anna die Flincks broer Ameldonck aan zijn dochters gaf, kan worden vermoed dat Flincks moeder ook een van die namen droeg.

7 SAA, 752, *Collectie Mr. P. van Eeghen, Genealogische aantekeningen betreffende diverse families*, nr. 63: Leeuw.

8 Baldinucci vermeldt dat hij calvinist was. Omdat Baldinucci zijn gegevens over Nederlandse schilders wellicht via Bernhard Keil heeft verkregen en Keil pas na 1651 naar Italië vertrok, is dat niet zo vreemd. Tegen die tijd was Flinck al Remonstrants gedoopt. SAA, 612, *Archief van de Remonstrantse Gemeente*, nr. 295, Lidmatenregister 1631-1710, fol. 100 (ook in nr. 296, Lidmatenregister 1631-1834, fol. 178). Bijlage 1: 1651; Baldinucci 1681-1728, deel 6 (1728), p. 484.

9 SAA, DTB, nr. 680, *Ondertrouwregisters pui*, fol.127: 1 juli 1649. Zie bijlage 1: 1649. Het echtpaar kreeg in ieder geval twee dochters. Barbara en Anna, die in Nicolaes Flincks testament van 1665 voorkomen. SAA, 5075, *Notarissen ter standplaats Amsterdam*, 119: Vincent Swanenburgh, nr. 2725, 16 april 1665. Bijlage 1: 1665.

10 'Zyn vader die zeedig en gemanierd leefde, en Rentmeester dier Stadt was [...]'. Houbraken 1718-1721 (2e druk 1753), deel 2, p. 19.

11 In 1625 werd hij inderdaad voor een jaar verkozen tot 'rentmeister' en in 1631 was hij een jaar raad. Tussen 1617 en 1637 komt hij veelvuldig voor in verschillende functies, zie bijlage 1. Stadtarchiv Kleve, *Chur und Bürgerbuch* (Ms 15), fol. 59-77.

12 Zie cat. 18, 26, 45, 139, 152. Von Sandrart schrijft in 1675: 'Da nun sein Lob je länger je mehr zunahme/ wurde er zu Ihrer Churfürstl. Durchl. Herzogen in Brandenburg nach Cleev beruffen/ um dieselbige und dero Gemahlin/ wie auch den Prinzen von Oranien/ Prinzen Moritzen von Nassau/ zu contrafäten/ wie er dann auch dieselbe rühmlich gefärtiget/ und zur Gedächtnus hinterlaßen': Von Sandrart 1675-1680, deel 2 (1679), fol. 319.

Flinck groeide op in een familie uit de hogere middenklasse. Het familienetwerk, dat zonder twijfel ook dienstdeed als handelsnetwerk, spreidde zich uit over Keulen, Kleef, Emmerich, Nijmegen en Amsterdam. Als de zeer rijke Amsterdamse tak van de familie Leeuw als indicatie genomen wordt van de sociaaleconomische kringen waartoe ook de familie Flinck mogelijk behoorde, dan is Govert Flinck afkomstig uit op zijn minst de hogere middenklasse. Wellicht vormt dit een van de verklaringen waarom hij later in zijn leven zo gemakkelijk om kon gaan met de Amsterdamse regenten; hij kwam zelf uit een milieu dat daar dichtbij stond.

LEERTIJD

Wellicht vormt Flincks afkomst ook wel de achtergrond van de door Houbraken verhaalde weerzin die zijn vader had tegen het kunstenaarschap. De kunstenaarsbiograaf vertelt dat Flinck tegen de zin van zijn vader in geneigd was tot de kunst, of zoals de biograaf Thonis Flinck laat uitroepen: ‘Daar bewaard my God voor, dat ik myn Zoon tot een Schilder, hoedanige luiden meest alle Ligtemissen zyn, en een ongebonden leven leiden, zoude opvoeden’. Houbraken zal hier een topos aan de lezer hebben voorgeschoteld, maar wellicht wel met een kern van historische waarheid.¹³ Het is zeker niet onwaarschijnlijk dat Thonis Flinck een andere carrière voor zijn zoon voor ogen had, het is zelfs aannemelijk dat hij in eerste instantie zijn zoon zijn eigen vak wilde leren. Houbraken lijkt hier echter toch vooral te hebben willen benadrukken dat talent, gecombineerd met ijver en wilskracht, niet zijn te remmen door welke tegenwerkende kracht dan ook. De uitgesproken negatieve houding van vader Flinck ten opzichte van het schilderberoep is ook onwaarschijnlijk omdat diens eigen schoonvader Ameldonck Leeuw eveneens schilder was.

Houbraken vervolgt met het gelukkige toeval dat Lambert Jacobsz (ca. 1598-1636) als doopsgezind predikant kwam preken in Kleef. Omdat Jacobsz ook kunstschilder was, zou vader Flinck gezwicht zijn en mocht Govert in de leer bij Jacobsz in Leeuwarden. Hoewel er geen archiefbronnen zijn gevonden waaruit blijkt dat Flinck daadwerkelijk in Leeuwarden verbleef, vormen duidelijke stilistische overeenkomsten tussen het vroege werk van Flinck en het werk van Lambert Jacobsz aanleiding om inderdaad aan te nemen dat Flinck in Leeuwarden diens leerling was.¹⁴

Lambert Jacobsz, een geboren Amsterdammer, was in 1620 getrouwd met Aechje Thonisdr uit Leeuwarden.¹⁵ Zij was de dochter van Thonis Christiaensz, die uit Keulen afkomstig was en daar waarschijnlijk bij dezelfde doopsgezinde gemeente kerkte als de moeder van Flinck. Lambert Jacobsz ging na zijn huwelijk in Leeuwarden wonen, waar hij in 1621 poorter werd en als schilder en kunsthandelaar de kost verdiende.¹⁶ Dudok van Heel heeft overtuigend betoogd dat de meest waarschijnlijke leermeester voor Lambert Jacobsz zelf Jan Pynas is geweest, die een geloofsgenoot van Lambert Jacobsz was en iets verder op de Nieuwendijk in Amsterdam woonde. In datzelfde milieu en in diezelfde straat woonde Jacob Backer (1608/09-1651).¹⁷ Backer was volgens Houbraken al als leerling in het atelier van Lambert Jacobsz aanwezig toen Flinck daar begon (zie het citaat op p. 16).¹⁸ Backer verbleef in Leeuwarden van ca. 1626 tot ca. 1632.¹⁹

Voor Flinck geldt dat hij zeer waarschijnlijk zijn leertijd bij Lambert Jacobsz is begonnen. Het lijkt onwaarschijnlijk dat hij voor 1630 naar Leeuwarden ging, zeker als we in Houbrakens zinnen over de jeugd van Flinck willen lezen dat hij eerst een opleiding in een ander vak heeft gehad.

Er is geen werk van Flinck uit die jaren in Leeuwarden bekend en er zijn ook andere redenen om aan te nemen dat de jonge, beginnende kunstenaar vooral een ondersteunende rol speelde in het atelier van Lambert Jacobsz. Houbraken laat weten dat

13 Houbraken doet hetzelfde in het leven van Adriaan van der Werff. Houbraken 1718-1721 (2e druk 1753), deel 3, pp. 387-408.

14 Von Sandrart schrijft er niets over in 1675 maar wel dat hij ‘sich von dort [Kleef] nach Amsterdam zu Rembrandt begeben’ heeft. Mocht Von Sandrart daarmee bedoelen dat Flinck direct naar Amsterdam is gekomen vanuit Kleef dan vergist hij zich. Von Sandrart 1675-1680, deel 2 (1679), fol. 319.

15 Vondel schreef een vers op het bruidspaar: ‘Aen den Bruidegom Lambrecht Jacobsz. Met zijn Bruidt, Aechtjen Anthonis. Vereenigt Anno 1620. den 28 van Hoymaendt’; Vondel 1647, p. 107.

16 Zie verder voor Lambert Jacobsz: Straat 1928; Van der Meij-Tolsma 1988; Bakker 2008; Hillegers 2009; Hillegers 2017.

17 Dudok van Heel 2006, pp. 60-61, 136-137.

18 Houbraken 1718-1721 (2e druk 1753), deel 2, p. 20.

19 Amsterdam/ Aken 2009, pp. 16-17.

strantse Ingitta Thovelingh getrouwd en zijn neef en buurman Dirk Leeuw, met wie hij veel contact gehad lijkt te hebben, liet zich in 1639 al Remonstrants dopen.⁵³ Het zou echter ook kunnen wijzen op een spirituele verandering bij Flinck die een periode van rouw doorgemaakt zal hebben. Per slot van rekening hadden hij en Ingitta zoals hierboven aangehaald in hun gezamenlijke testament van 1646 expliciet op laten nemen dat zij een oprechte genegenheid voor elkaar voelden.⁵⁴

GENEIGT TOT GROOTER ONDERNEMINGEN

In zyn Weduwenaarsstaat schilderde hy nog twee Korporaalschappen van Schutters [...].⁵⁵ Doch zyn geest geneigt tot grooter ondernemingen en aangespoort door de Konst van Rubbens en van Dyk, die hy te Antwerpen met veel opmerken had wezen beschouwen, wees de genen die hem portretten wilden laten schilderen naderhand af, naar Bartholomeus van der Helst; daar by voegende, dat die zoo wel als hy, hun genoeg zoude geven door zyn vlelend penceel.⁵⁶

De bovenstaande bewering van Houbraken, dat Flinck portretopdrachten afwimpelde na het overlijden van Ingitta Thovelingh is nogal opmerkelijk, op het eerste gezicht zelfs ongeloofwaardig. Het schilderen van portretten was dé manier om je zelf als schilder van een vast inkomen te voorzien. Toch blijkt Houbrakens opmerking deels te staven met een blik op de productie van Flinck. Rond 1650 is er een duidelijke afname van de portretproductie te zien, ten gunste van de vervaardiging van historischilderkunst, het genre waar Houbraken op doelt als hij het over ‘grootere ondernemingen’ heeft.⁵⁷ Als mogelijke verklaringen voor die omslag kunnen de hierboven al genoemde confessieverandering en de mogelijke financiële vooruitgang van Flinck, omdat hij zijn vrouw met waterzucht niet meer hoefde te onderhouden (inclusief dokters- en apothekerskosten) worden genoemd. Maar belangrijker, het heeft er alle schijn van dat ambitie Flincks belangrijkste drijfveer was en dat hij zich klaar maakte om in aanmerking te komen voor de te verwachten opdrachten voor het nieuwe stadhuis op de Dam. Dat blijkt misschien ook uit het feit dat hij zich op 24 januari 1652, tegelijkertijd met andere schilders, liet inschrijven als poorter van de stad; wellicht was dit een voorwaarde om in aanmerking te komen?⁵⁸ Zelfs de reis naar Antwerpen, om daar de werken van de grote Zuid-Nederlandse meesters te gaan bekijken is in deze context te plaatsen. Tussen 1649 en 1652 werd de Oranjezaal in Den Haag gedecoreerd, waar het aandeel van Zuid-Nederlandse schilders erg groot was en waar de gekozen Noord-Nederlandse schilders een classicistische stijl op groot formaat beheersten.⁵⁹ Het lag voor de hand dat bij de decoratie van het stadhuis voor dezelfde stijl zou worden gekozen. Immers, architect Jacob van Campen was degene die in de Oranjezaal het decoratieprogramma had bedacht en, in samenspraak met opdrachtgever Amalia van Solms en haar secretaris Constantijn Huygens, de schilders had gekozen.⁶⁰

Hoewel Flinck voor die tijd zeker al portretten in een classicistische, Vlaamse stijl had gemaakt (cat. 200, 201 en 217) en er in Amsterdam ook werk van Rubens en Van Dyck voorhanden was, zowel geschilderd als in prent, moest hij voor voorbeelden van de benodigde grootschalige decoratieschilderkunst op reis. In het werk dat Houbraken direct op de hierboven geciteerde passage noemt, de *Manius Curius Dentatus* van 1656, is die invloed van de Zuid-Nederlandse kunstenaars zeker te zien (cat. 22).⁶¹

Uiteraard is de kans groot dat Flinck de Oranjezaal zelf ook gezien heeft toen hij in 1654 de *Allegorie op de nagedachtenis van stadhouder Frederik Hendrik*, voor het grote kabinet in Huis ten Bosch schilderde (cat. 27, afb. 8).

53 Ingitta werd in 1645 gedoopt, SAA, 612, *Archief van de Remonstrantse Gemeente*, nr. 295, Lidmatenregister 1631-1710, fol. 141 (bijlage 1, 1645).

54 SAA, 5075, *Notarissen ter standplaats Amsterdam*, 85; Jacob van Loosdrecht, nr. 1971, fol. 49 (bijlage 1, 1646).

55 Houbraken vergist zich hier, de schuttersstukken waren van voor Ingitta's dood.

56 Houbraken 1718-1721 (2e druk 1753), pp. 23-24.

57 Van der Molen 2007.

58 SAA, 5033, *Archief van de Burgemeesters: poorterboeken*, no. 2, *Registers van gekochte poorters*, E, 24 t/m 30 januari 1652, fol. 253-253v. De andere schilders zijn Jacob van Loo, Ferdinand Bol, Nicolaes van Helt Stockade, Jan Asselijn. Op 27 januari schreef Jan van Bronckhorst zich in, op 29 januari Dirck Bleker en op 30 januari Alexander Keirincx en Cornelis Holsteyn (bijlage 1, 1652). I.H. van Eeghen verzette zich tegen de lezing dat de schilders toen pas lid werden van het Sint Lucasgilde. Haar inschatting is dat er een controle van gildeleden plaatsvond, voor gildelidmaatschap was het poorterschap verplicht. Haar hypothese verklaart onvoldoende waarom juist deze schilders – vaak op dezelfde dag – hun poortergeld betaalden. In elk geval lijkt het mij waarschijnlijk dat zowel lidmaatschap van het gilde als poorterschap tot de voorwaarden hebben behoord om in aanmerking te komen voor de decoratieopdrachten van het stadhuis. Van Eeghen 1969, p. 67.

59 Den Haag 1997, pp. 49-55.

60 Den Haag 1997, pp. 52-55.

61 Sluijter 2015, pp. 97-99.



8 Govert Flinck, *Allegorie op de nagedachtenis van Frederik Hendrik*, 1654 (cat. 27). Den Haag, Galerij Willem v, in bruikleen van Rijksmuseum, Amsterdam

deze kunstvormen werd gevierd. Bij de laatste van de twee feesten in 1654 was Joan Huydecoper (1599-1661), de kapitein op Flincks schuttersstuk, zelfs eregast op het feest.³⁷ Huydecoper benadrukte op het schilderij zelf zijn liefde voor de kunsten door zijn door Philips Vingboons (1607/1608-1678) ontworpen huis te laten afbeelden en het de schilder toe te staan zichzelf op het stuk te portretteren (afb. 12). Links naast Flinck staat de toneelschrijver en notaris Joris de Wijse (1621-1666); tevens de eerste eigenaar van Flincks *Christus met het kruis* (cat. 44). Helemaal rechts op het schilderij zit de beeldhouwer Albert Jansz Vinckenbrinck (1605-1664) (cat. 222).

Hoewel de twee schuttersstukken wat betreft compositie verschillen – Bartholomeus van der Helst schilderde een feestmaaltijd van veelal zittende schutters, Flinck een even feestelijke ontmoeting maar dan buiten op straat – is er naast de aanwezigheid van de gedichten van Jan Vos op beide schilderijen nog een opvallend detail dat beide schilderijen met elkaar verbindt. De luitenants op beide stukken zijn de broers Frans (1619-1659) en Joan Oetgens van Waveren (1613-1670), hun jongere broer Nicolaes (1622-1684) is de vaandrig op Flincks schuttersstuk. De zoons van burgemeester Anthony Oetgens van Waveren (1585-1658) dragen – verdeeld over twee schilderijen – nagenoeg dezelfde kleding: zwart wambuis en zwarte broek die rijkelijk met gouddraad afgezet zijn (afb. 13).



12 Govert Flinck, *Compagnie van kapitein Joan Huydecoper en luitenant Frans van Waveren* (detail cat. 222), ca. 1648-50. Amsterdam Museum



13 Joan Oetgens van Waveren (links) op de *Schuttersmaaltijd* van Bartholomeus van der Helst; Zijn broers Nicolaes Oetgens van Waveren en Frans Oetgens van Waveren op het stuk van Flinck.

14 (links) Govert Flinck,
Zittend vrouwelijk naakt,
1648. Berlijn, Staatliche
Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett,
inv.nr. KdZ 1327

15 (rechts) Jacob Backer,
Zittend vrouwelijk naakt,
1648. Boston, coll. Maida
and George Abrams



Kunstenaars die samenwerken in het stadhuis

Op 28 oktober 1648 werd de eerste steen gelegd van het nieuwe Amsterdamse stadhuis. Het was een buitengewoon ambitieus project en kunstenaars moeten reikhalzend hebben uitgekeken naar de eervolle en lucratieve opdrachten die de bouw ervan mogelijk bood. De metselaars en steenhouwers konden meteen aan de slag, maar ook de schilders begonnen zich voor te bereiden. Zij moesten immers grootschalige historieschilderkunst gaan leveren, gevat in de classicistische architectuur van het gebouw. Dat was – zeker op die schaal – nieuw voor Amsterdam. In de Republiek was eigenlijk alleen de decoratie van de Oranjezaal van Huis ten Bosch, die tussen 1648 en 1652 plaatsvond, een project van vergelijkbare omvang en ambitie. Het heeft er alle schijn van dat meerdere schilders die kans wilden maken op een opdracht in het stadhuis zich gezamenlijk gingen richten op wat er mogelijk van ze verwacht werd. Voor hen zal duidelijk zijn geweest dat voor het decoratieprogramma een internationaal georiënteerde classicistische stijl gewenst zou zijn. Dit was in de Oranjezaal ook zo gegaan, een project waar Jacob van Campen (1596-1657) – tevens de architect van het nieuwe stadhuis in Amsterdam – verantwoordelijk was geweest voor het decoratieprogramma. Binnen die stijl was een heldere lijnvoering leidend, waarvoor goed kunnen tekenen noodzakelijk was. Uit een hierboven al aangehaald document uit 1658 blijkt dat een aantal schilders wellicht om deze reden tekensessies naar naaktmodel organiseerde (bijlage 1, 1658).³⁸ Onder hen waren Govert Flinck en Ferdinand Bol, maar ook Willem Strijcker (1602/1603-kort na 1673), Nicolaes van Helt Stockade (1614-1669) en Jacob van Loo (1614-1670). Jacob Backer was zeker ook aanwezig geweest bij deze of een soortgelijke sessie, getuige twee tekeningen van hetzelfde model – één door hem en één door Flinck – uit 1648 (afb. 14 en 15).³⁹

37 Van der Molen 2013, pp. 207-211.

38 SAA, 5075, *Notarissen ter Standplaats Amsterdam*, 57: Gilles Borsselaer, nr. 1474, 27 juli 1658.

39 Een 'constboeck' in de veiling van de nalatenschap van Cornelis Dusart bevatte 'Naakte Beeltjes na 't leven van Bakker, van Noord, van Campen, Flinck en andere'. Als die map met tekeningen een product is van deze sessies moeten we ook Jan van Noordt en Jacob van Campen tot de aanwezigen rekenen. Vlg. Haarlem (van de Vinne), coll. Cornelis Dusart, 21-08-1708 [Papier-Const], nr. 27.



CAT. 4

4 ■ *Isaak zegent Jacob*

ca. 1635-36

Doek, 124 x 151 cm

Utrecht, Museum Catharijneconvent, inv.nr. RMCCS131

Gesigneerd en gedateerd, links op de schaal: *G. Flinck*.

HERKOMST Vlg. Amsterdam, 17-04-1758 (Lugt 1000), nr. 6 ('De zegeninge Jacobs, levensgrootte half lijf, konstig en kragtig geschildert [doorgehaald: door Rembrandt; bijgeschreven: door G. Flinck] hoog 4 voet 1 duim, breed 4 voet 10 duim.' Verkocht voor 265 gulden aan Quinkhardt)²⁴; Vlg. Amsterdam, 09-05-1792 (Lugt 4914), nr. 101 ('Bijbelse Ordonnantie zynde de Zegening van Jacob, men ziet den Aartsvader op zyn rustbedde zitten, nevens hem zyn Huisvrouw en voor hem nedergeknield zyn Zoon, die zeer aandagtig de zegen van zyn vader ontfangt, stout en meesterlyk geschilderd door G. Flinck.' verkocht voor 34 gulden aan Andriessen)²⁵; Amsterdam, coll. Six; Vlg. Amsterdam, coll. Six, 25 t/m 27-10-1932, nr. 500; Dieren, kunsthandel Katz (1932-1934); Amsterdam, Collectie H. van Winter (1934-); Arnhem, Collectie Dr. H.W.J. Fockema; Bruikleen aan Arnhem, Gemeentemuseum (1939); München, Stadtmuseum (-1945); Den Haag, Rijksdienst voor Beeldende Kunst en opvolgers; Bruikleen aan Leeuwarden, Fries Museum (1979); Bruikleen aan Utrecht, Museum Catharijneconvent (1989-2010); Overdracht aan het museum in 2010.

LITERATUUR Von Moltke 1965, nr. 9; Sumowski 1983-1994, nr. 613; Amsterdam 1872, p. 11, nr. 68; Amsterdam 1900, p. 11, nr. 35; Dieren 1934, nr. 27; Amsterdam 1939, nr. 17a; Kleef 1965, nr. 1; Melbourne 1997, pp. 235-237, nr. 41; Utrecht 2002, pp. 195-196; Utrecht 2003, pp. 187-189, nr. 60; Hillegers 2009, p. 84; Kok 2013, p. 53; Leeftang 2013; Sluifjter 2015, pp. 99-101; Kleef 2015, nr. 1; Hillegers 2017, p. 44, 58, 60; Amsterdam 2017, p. 21-22, p. 226, nr. 1; Leeuwarden/ Kassel 2018, p. 43-44.

Als Isaak oud is en de dood voelt naderen wil hij zijn oudste zoon Ezau zegenen. Zijn vrouw Rebecca echter verzint een list waardoor Ezau's jongere broer Jacob gezegend wordt. De blinde Isaak wordt om de tuin geleid, onder andere doordat de gladhuidige Jacob het vel van de voor zijn vader bereide geitenbokjes om zijn hals en handen gebonden krijgt door zijn moeder. Het bedrog komt uit en Jacob moet vluchten naar zijn oom Laban om pas veel later weer terug te keren.²⁶

Omdat dit schilderij wel gesigneerd is, maar niet gedateerd, heeft de discussie rond dit schilderij zich de laatste tijd toegespitst op juist die datering. Dat debat wordt mede aangezwengeld door de aanwezigheid van een tweede schilderij met hetzelfde onderwerp, op een gelijksoortig formaat en met vergelijkbare halffiguren (cat. 12). De schilderijen verschillen aanzienlijk in schilderijstijl en bieden op die manier mogelijkerwijs inzicht in de ontwikkeling van Govert Flinck en de invloed van Rembrandt daarop.²⁷ Complicerend daarbij is dat het werk in

het Rijksmuseum weliswaar ooit een signatuur en datering heeft gedragen, maar dat die tegenwoordig verdwenen zijn. Bovendien is er reden om aan die datering te twijfelen (zie cat. 12).

Wat betreft het Utrechtse werk is al vaak – en terecht – vastgesteld dat de invloed van Flincks eerste leermeester Lambert Jacobsz goed zichtbaar is, waarbij vaak wordt verwezen naar de *Jacob en Ezau* van die laatste schilder uit ca. 1629 en de overeenkomsten van het hoofd in profiel op dat schilderij en dat van Flinck.²⁸

Technisch onderzoek naar het schilderij heeft uitgewezen dat de samenstelling van de grondering past bij een Amsterdams atelier. Bovendien wijst – volgens datzelfde onderzoek – de verfbehandeling van met name het inkarnaat van de oude Isaak er op dat Flinck al kennis had gemaakt met de schilderwijze van Rembrandt.²⁹ De meeste auteurs trekken daaruit de conclusie dat Flinck het schilderij direct na aankomst in Amsterdam moet hebben gemaakt en voordat hij 'onder de invloed van Rembrandt' kwam te staan.³⁰ Ik denk dat die conclusie te kort door de bocht is, omdat we zien dat Flinck ook na zijn leertijd bij Rembrandt meerdere malen teruggrijpt op de schilderijstijl van Lambert Jacobsz (bijvoorbeeld cat. 31 en 32). Bovendien zijn verder alle gesigeneerde schilderijen van 1636 of later, wat de indruk wekt dat Flinck pas begon met signeren nadat Rembrandt bij Uylenburgh was vertrokken. Daarom denk ik dat dit schilderij weliswaar vroeg, maar niet eerder dan 1635 geschilderd moet zijn. Ook in dit schilderij laat Flinck al zien dat hij verschillende stijlen tot zich neemt en daar syntheses van maakt. Hier past hij enkele Rembrandtieke elementen in, in een schilderij dat verder inderdaad vooral aan Jacobsz doet denken.

24 Blankert 1992, pp. 53, 69, noot 30.

25 Von Moltke 1965, nr. 10.

26 Genesis 27.

27 In 2009-2011 werden beide schilderijen met dat doel onderzocht in het Ateliergebouw in Amsterdam door onderzoekers van RCE, Rijksmuseum en de UvA. Een deel van de resultaten is in 2013 in een webapplicatie <https://www.ontdekgovertflinck.nl/>, geraadpleegd op 12 juli 2022. Zie ook Kok 2013, p. 174, noot 248.

28 Kok 2013, p. 53; Sluifjter 2015, pp. 99-101; Amsterdam 2017, pp. 21-22, p. 226, nr. 1; Leeuwarden/ Kassel 2018, pp. 43-44.

29 Volgens het ongepubliceerde onderzoeksverslag van Margriet van Eikema Hommes, waaruit Erna Kok in haar proefschrift putte. Kok 2013, p. 53.

30 Voor sommigen is dat ca. 1633-1634 (Sluifjter 2015, Hillegers, pp. 58-60). David De Witt houdt het op 'misschien 1633, maar waarschijnlijker in 1634, aan het begin van Flincks leertijd bij Rembrandt'. Amsterdam 2017, p. 22. Kok schrijft dat het naar de precieze datering gissen blijft, maar houdt in haar afbeeldingsbijschrift ca. 1635 aan, vermoedelijk in navolging van de datering van Defoer in Utrecht 2003, pp. 187-189.

19 ■ *Slapende Venus en Cupido*

ca. 1652

Doek, 105 x 144 cm

Engeland, Schorr collectie

Niet gesigneerd, niet gedateerd

HERKOMST Vlg. Genève (Genève Enchères), 08-12-2022, inv.nr. 126 (als in de stijl van Van Dyck).

Hoewel dit schilderij niet gesigneerd is komt het in stijl en onderwerpskeuze zo sterk overeen met het werk van Flinck aan het begin van de jaren 1650 dat het met enige zekerheid aan hem toegeschreven kan worden. Bovendien is er een aan Flinck toegeschreven tekening in Braunschweig (afb. 19.1) waarin de hou-

ding van de naakte vrouw precies overeenkomt met de hier geschilderde Venus. Die houding kan Flinck ontleend hebben aan de liggende naakte figuur op *Amaryllis en Mirtillo* van Anthonie van Dyck (afb. 19.2). Dat laatste schilderij was door stadhouder Frederik Hendrik in opdracht gegeven en bleef onderdeel van de collectie van de familie Van Oranje-Nassau tot 1713. In 1654 voltooide Flinck een opdracht voor de weduwe van de stadhouder Amalia van Solms (zie cat. 27) hetgeen de kans vrij groot maakt dat Flinck het schilderij daadwerkelijk gezien heeft. Tegelijkertijd vertoont de compositie ook opvallende overeenkomsten met Rembrandts *Danaë* uit 1636 in de Hermitage in Sint-Petersburg.

Net als bij de Venus en Cupido in Oranienburg (cat. 18) is de godin liggend afgebeeld terwijl Cupido bij haar komt. Op beide schilderijen ligt de vrouw in een zwierige pose, op kleurrijke doeken. Haar huid is op beide schilderijen glad geschilderd, de



CAT. 19

contouren zijn (zoals vaak bij Flinck) stevig aangezet. Op dit schilderij is de vrouw in een voor de schilder ambitieus verkort weergegeven. Ook de Cupido's op beide schilderijen vertonen overeenkomsten in de mollige opzet van ledematen en handen en de manier waarop de goudblonde krullen zijn geschilderd. En ook bij dit schilderij is er een aan Flinck toegeschreven schets die als voorbeeld van het vrouwelijk naakt gediend heeft.



19.1 Govert Flinck, *Liggend vrouwelijk naakt*, ca. 1652. Zwart en wit krijt, 268 x 400 mm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv.nr. Z 365

Wellicht zijn deze schetsen op hun beurt producten van de gedocumenteerde tekensessies naar naaktmodel (zie hoofdstuk 2, p. 37). Al deze overeenkomsten leiden tot een datering in of rond het jaar 1652, de datering van het werk in Oranienburg. Ook met andere schilderijen uit die tijd heeft het schilderij overeenkomsten, bijvoorbeeld met de plooiyal van het textiel op *Bathseba pleit voor haar zoon Salomo als opvolger van David* in Dublin dat in 1651 gedateerd is (cat. 17). Het is opvallend dat Flinck rond 1650 meerdere malen schilderijen maakt met Venus en Cupido als thema, het hierboven genoemde werk in Oranienburg, de twee versies van *Venus en Cupido* in 1646 en 1648 (cat. 42, 43) en de *Venus en Cupido* die we alleen door de prent van Cornelis van Dalen kennen (cat. 50). Bovendien schilderde Flinck drie keer een *Slapende Cupido* (cat. 45, 46, en 48). Dit werk is het enige waar de godin slaapt. De binnenkomende Cupido lijkt, net als op de prent (cat. 50), een boog te hebben die niet functioneert, de pees is er af. Waar op die prent zijn moeder hem helpt de boog weer te repareren is ze daar op dit moment niet toe in staat. Daarmee krijgt het schilderij een bijbetekenis van slapende hartstocht, net als dat bij de schilderijen met slapende cupido's het geval is. Het schilderij waarin een volledig naakte vrouw is afgebeeld, beeldt dan tegelijkertijd kuisheid uit.



19.2 Anthonie van Dyck, *Amaryllis en Mirtillo*, ca. 1631-1632. Doek, 123 x 137 cm. Pommersfelden, Graf von Schönborn, inv.nr. 44

38 ■ Herderin

ca. 1640-45

Paneel, 57,2 x 51 cm

Kremer collectie

Resten van een signatuur, linksonder: *G. F[...]*

HERKOMST ?Vlg. Amsterdam, coll. Baron von Borcke, 01-05-1771 (Lugt 1926), nr. 31 ('Un Portrait de Femme, vue à mi-corps, avec deux mains. Ce Morceau, qui est en ovale, & peint sur bois, porte 24. pouces de diameter [61,8 cm]; il est vigoreusement touché.'). Schloss Schwarzenrab, coll. Freiherr von Ketteler (-1995); Vlg. Amsterdam (Sotheby's), 21-11-1995, nr. 29 (als Jan van Noordt); Londen, kunsthandel Johnny van Haeften (tentoongesteld TEFAF 1996, als Jan van Noordt); Nederland, Particuliere Collectie; Vlg. Londen (Christie's) 03-12-2014, nr. 133 (als Flinck).

LITERATUUR De Witt 2007, p. 265, cat. R60 (als 'more reminiscent of Govert Flinck in the late 1640s').

KOPIEËN

— ■ Onbekende kunstenaar naar Govert Flinck, *Herderin*, ca. 1640-45. Paneel, 64,5 x 49,5 cm. Praag, Národní Galerie v Praze, inv.nr. O 1604 (afb. 38.1).¹⁷

Gedurende zijn hele carrière schilderde Govert Flinck pastorale thema's. Het hier besproken schilderij verhoudt zich stilistisch het best met de *Herderin* uit 1641 (cat. 37). De *Herderin* heeft een complexe materiële geschiedenis. Oorspronkelijk moet het paneel ovaal zijn geweest en een heel andere achtergrond hebben gehad. Een oude kopie van het schilderij, in het Nationaal Museum in Praag (afb. 38.1) geeft een indicatie hoe het paneel er in eerste instantie uitgezien heeft. Op het schilderij in de Kremer Collectie is het geschilderde ovaal nog altijd zichtbaar in reliëf, onder de overschildering. De resten van Flincks signatuur lopen linksonder met het voormalige ovaal mee.

Het schilderij geeft door de veranderingen een geheel andere indruk dan het Praagse paneel. Op de kopie is goed te zien hoe de arm illusionistisch over de rand van de geschilderde lijst hangt, waardoor het meisje uit de lijst lijkt te leunen. Dergelijk illusionisme zien we ook in Flincks *Herderin* uit 1641, maar dan met gebruikmaking van de herdersstaf, die de geschilderde vensteropening overlapt. Het overlappen van de arm over een balustrade is te zien in Flincks *Zelfportret* van 1643 (cat. 130, zie daar voor mogelijke bronnen voor dit visuele effect). Omdat de herderin op die manier de grens van het geschilderde oppervlak lijkt te slechten wordt de gevoelsafstand tussen het geschilderde en de beschouwer kleiner. Dit illusionisme is door de overschildering grotendeels verloren gegaan. Nog steeds leunt de herderin wat naar voren, maar nu is het onduidelijk waarom. De stand van de armen wordt verklaard door een stukje begroeide rots waar zij haar handen op laat rusten.



38.1 Kopie naar Govert Flinck, *Herderin*. Paneel, 64,5 x 49,5 cm. Praag, Národní Galerie v Praze, inv.nr. O 1604

Materiaaltechnisch onderzoek heeft aangetoond dat het paneel al in een heel vroeg stadium tot een achthoekige vorm is bijgezaagd en overschilderd. De pigmenten die gebruikt zijn voor de overschildering van de achtergrond bevatten namelijk voor de zeventiende eeuw gebruikelijke pigmenten.¹⁸ De aanpassing van de linkerhand van de herderin toont zelfs aan dat het schilderij zeer waarschijnlijk door Flinck zelf is aangepast.¹⁹ De loop van het overschilderde, maar in reliëf nog zichtbare ovaal toont aan dat de pink en het grootste deel van de ringvinger tot de overschildering behoren. In pigmentsamenstelling komen die vingers volledig overeen met de andere vingers die tot de originele schildering behoren, maar belangrijker is dat er ook stilistisch tussen de vingers geen verschillen waarneembaar zijn.

Op de plaats van de signatuur lijkt Flinck niet overschilderd te hebben, maar de bruine kleur van de voormalige geschilderde ovale lijst te hebben laten zitten om de rok van de herderin te suggereren. Daarmee bleef de signatuur zichtbaar, lopend langs de schuine rand van de achthoek linksonder.

Het aanvullen van de hoeken met vier driehoekige stukken paneel – waarmee het paneel van achthoek rechthoek werd – is



CAT. 38

echter pas veel later gebeurd. De pigmenten op die delen van het paneel zijn zeker niet van voor de achttiende eeuw, maar nog waarschijnlijker negentiende-eeuws. Allicht is toen ook een deel van de onderrand afgezaagd waardoor er nu nog slechts een fragment van Flincks signatuur te zien is.

17 Praag 2012, pp. 149-150, nr. 124

18 Alle materiaaltechnische observaties dank ik aan Martin Bijl, die het schilderij restaureerde.

19 Dit zou betekenen dat de Praagse kopie ook in Flincks werkplaats gemaakt moet zijn in de tijd tussen de voltooiing van de eerste versie en de overschildering.

COLOFON

Uitgave

wBOOKS, Zwolle
info@wbooks.com
wbooks.com

Tekst

Tom van der Molen

Ontwerp

Marjo Starink

© 2025 wBOOKS Zwolle / de auteur

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enige andere wijze, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft ernaar gestreefd de rechten met betrekking tot de illustraties volgens de wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de uitgever wenden.

Van werken van beeldende kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Pictoright te Amsterdam.

© c/o Pictoright Amsterdam 2025.

ISBN 978 94 625 8590 4
NUR 646

Deze uitgave is mede tot stand gekomen dankzij genereuze bijdragen van:

- Amsterdam Museum
- Bijl-Van Urk Master Paintings
- Christie's
- Cultuurfonds
- Gravin Van Bylandt Stichting
- Haboldt & Co Old Master Paintings & Drawings
- Hendrik Muller Fonds
- Hoogsteder & Hoogsteder
- Radboud Universiteit
- Salomon Lilian Dutch Old Master Paintings
- Sotheby's Old Master Paintings
- Stichting Pieter Haverkorn van Rijsewijk

OVER DE AUTEUR

Tom van der Molen is kunsthistoricus, gespecialiseerd in Nederlandse, zeventiende-eeuwse schilderkunst. Hij werkt sinds 2013 als conservator bij het Amsterdam Museum en was betrokken bij vele tentoonstellingen, waaronder *Ferdinand Bol en Govert Flinck: Rembrandts meesterleerlingen* in het Amsterdam Museum en Museum Rembrandthuis in 2017-2018 en *Govert Flinck: Reflecting History* in Museum Kurhaus Kleef in 2015-2016. Dit boek over Govert Flinck is het resultaat van een jarenlange studie naar leven en werk van de schilder en gebaseerd op het proefschrift van de auteur over Govert Flinck (Radboud Universiteit Nijmegen 2025).