

Netwerkende kunstenaars in de Gouden Eeuw

De succesvolle loopbanen van Govert Flinck en Ferdinand Bol

ERNA E. KOK



Hilversum
Verloren
2016

In de Zeven Provinciën Reeks verschijnen korte monografieën over Nederlandse geschiedenis en cultuur in de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw.



De redactie wordt gevormd door:

Marion Boers-Goosens

Femke Deen

Karwan Fatah-Black

Michiel van Groesen

Olga van Marion

Arjan Nobel

A. Agnes Sneller

Miriam van Veen

Thijs Weststeijn

Deze studie is een bewerking van mijn proefschrift over de carrièrestrategieën van de zeventiende eeuwse schilders Jacob Backer, Govert Flinck, Ferdinand Bol en Joachim von Sandrart. Dat onderzoek vond plaats in het kader van het door de NWO gefinancierde ECARTICO-project. Vereerd en dankbaar ben ik dat Eric Jan Sluijter mij tijdens dat proces begeleidde. Erkentelijk ben ik mijn collega Thijs Weststeijn die mij aanspoorde om mijn dissertatie voor de Zeven Provinciën Reeks te bewerken. Samen met Agnes Sneller verzorg hij de eerste tekstversie van waardevol commentaar. Nienke de Vries dank ik voor het geduld en de toewijding waarmee zij deze eerste kleurendruk in de Zeven Provinciën Reeks heeft vormgegeven.

Deze uitgave is tot stand gekomen met financiële steun van De Gijselaar-Hintzenfonds, Dr Hendrik Muller's Vaderlandsch Fonds, M.A.O.C. Gravin van Bylandt Stichting, Stichting Charema, Fonds voor Geschiedenis en Kunst en Stichting Fonds voor de Geld- en Effectenhandel.

Op het omslag: Govert Flinck, (detail) Schutters van de compagnie van kapitein Joan Huydecoper en luitenant Frans van Waveren, 1648. Doek 265 x 513 cm. Amsterdam, Amsterdam Museum.

ISBN 978-90-8704-542-5

© 2016 Erna E. Kok & Uitgeverij Verloren BV

Torenlaan 25, NL-1211 JA Hilversum

Opmaak Rombus, Hilversum

Druk Wilco, Amersfoort

No part of this publication may be reproduced in any form without written permission from the publisher.

Inhoudsopgave

Inleiding	7
1 Netwerken in de Gouden Eeuw	11
Over vrienden en magen	11
‘Vrienschap’: het sociale vangnet	14
Maagschap: een verstrengeling van familie, zaken en politiek	15
Patronage versus de vrije markt	17
Patronage	18
De anonieme, open markt	20
De economie van dienst en wederdienst	22
Deelmarkten van afzonderlijke kooplui	23
Waarden: eer en reputatie, vertrouwen en ‘buysaemheyt’	25
Normen: verplichte solidariteit en wederkerigheid	27
Praktijken: dienst en wederdienst	27
Symbolen: uiterlijk vertoon van eer en fatsoen	29
Rembrandt ingehaald door de ‘schaduw van de toekomst’	32
Ten slotte	37
2 Netwerkende kunstenaars: Govert Flinck en Ferdinand Bol	38
Een rentmeesterszoon en de zoon van een chirurgijn	39
Opleiding tot schilder	40
Flinck bij Lambert Jacobsz. in Leeuwarden	41
Bol bij Jacob Cuyp in Dordrecht	43
Leren en werken bij Uylenburgh en Rembrandt	44
Flinck door Uylenburgh aangetrokken	45
Bol bij Rembrandt in de Nieuwe Doelenstraat	46
Op eigen benen	48
Flincks bloedvrienden en stijflexibiliteit	48

Positioneren door een dubbele marktstrategie	54
Bol in navolging van de meester	56
Positioneren door zelfpresentatie	61
Het huwelijk: een strategie voor opwaartse mobiliteit	67
Bols doorbraak in de vroege jaren vijftig: de Dell-Spiegel maagschap	68
Stilistisch keerpunt: de heldere stijl	73
Netwerken: door 'Const en de beleeftheyt' naar de top	74
Flincks doorbraak begin jaren veertig: de Kloveniersdoelen	75
De jaren vijftig: grote opdrachten in prestige en formaat	86
Ten slotte	94
Bibliografie	95
Register	104

Inleiding

Het belang van sociale netwerken als strategie voor uiteenlopende activiteiten is evident. Online platforms als Facebook, Twitter en blogs zijn niet meer weg te denken uit de wereld van nu. Het fenomeen sociale media is weliswaar zeer eigentijds, maar de onderliggende dynamiek is van alle tijden. Ook in de Nederlandse Gouden Eeuw was netwerken een dagelijkse praktijk en ook toen werden de personen die het netwerk vormden uitdrukkelijk ‘vrienden’ genoemd. Dat waren echter in de eerste plaats familieleden, de zogenaamde *magen*. Zij kwalificeerden hun onderlinge relatie en afhankelijkheid als *vrienschap* en bekrachtigden deze band stevast met eigentijdse media, zoals brieven, geschenken, gunsten, uitnodigingen, logeerpartijen, maaltijden, visites en ook sociale en financiële steun. Tussen de *magen ende vrienden* golden strikt na te volgen codes van eer, reputatie en verplichtende wederkerigheid.¹ Kort gezegd: het principe van dienst en wederdienst was de norm.

Alhoewel het sociaaleconomische belang van *vrienschap* in de vroegmoderne tijd onder historici sinds kort een gevestigd concept is, werd het tot nu toe niet gebruikt in kunsthistorisch onderzoek naar de werking van de kunstmarkt. Voor een goed begrip van de kunstproductie in de Gouden Eeuw is het echter essentieel om de artistieke keuzes van kunstenaars te verbinden met de ideeën en gedragspraktijken van de zeventiende-eeuwse burgerelite. Die relatie is voor het eerst uitgebreid beschreven in mijn proefschrift over culturele ondernemers in de Gouden Eeuw.²

Het boek dat voor u ligt presenteert daaruit de belangrijkste vindingen en focust op de loopbanen van Govert Flinck (1615–1660) en Ferdinand Bol (1616–1689) (afb. 1 & 2).³ Zij behoorden tot de meest succesvolle Amsterdamse portret- en historieschilders van de Gouden Eeuw in dezelfde periode dat Rembrandt (1606–1669) daar werkzaam was. Beide kunstenaars gingen bij hem in de leer. Eenmaal op eigen benen realiseerden Flinck en Bol echter een glansrijke carrière waarin zij hun meester in succes voorbij streefden. Zowel tijdgenoten als latere histo-

¹ Voor de zeventiende-eeuwse termen *vrienschap* en *magen ende vrienden*, zie Hoppenbrouwers (1985).

² Kok (2013)

³ Voor de carrièrestrategieën van Jacob Backer en Joachim von Sandrart, zie Kok (2013) 81–140.



Afb. 1 Govert Flinck, *Zelfportret op 24-jarige leeftijd*, 1639. Paneel 65,8 x 54,4 cm. Londen, National Gallery; afb. 2 Ferdinand Bol, *Zelfportret met baret op 30-jarige leeftijd*, 1646. Doek 102 x 85,5 cm. Dordrecht, Dordrechts Museum.

rici hebben zich over dit succes verbaasd. Heden ten dage zouden Flinck en Bol zonder meer de kwalificatie cultureel ondernemer verdienen, maar destijds zal die term zeker niet zijn gevallen.⁴ Vanwege hun statuur, achtergrond, succes en reputatie zijn Flinck en Bol illustratief voor de wijdvertakte dynamiek van de kunstmarkt in Amsterdam en de Republiek als geheel.

Als eerste treedt de elite van patriciërs en vermogende kooplieden in Amsterdam voor het voetlicht. Zij worden gepresenteerd als een cluster van deelmarkten bestaande uit naast elkaar opererende *maagschappen*, de zeer hechte familienetwerken van vaste vrienden, klanten en leveranciers. Binnen deze netwerken waren de belangen van familie, zaken en politiek innig verstrengeld en was het principe van dienst en wederdienst essentieel. Ook vraag en aanbod van kostbare schilderijen speelden zich af binnen deze sociaaleconomische kringen. Kunstenaars met ambities deden er daarom verstandig aan te netwerken volgens de heersende conventies.

Om de relaties en opdrachtsituaties in deze netwerken te reconstrueren heb ik het model van ‘de economie van dienst en wederdienst’ ontwikkeld: dat staat voor het complexe en dwingende geheel van conventies en wederkerigheidsrelaties binnen een bepaald (familie)netwerk. Dit model wordt gepresenteerd als een alternatief naast de moderne concepten van de competitieve vrije markt en patronage die in de kunstgeschiedenis meestal worden gebruikt om kunstproductie en kunstafname te analyseren. Het is namelijk zeer de vraag of de mechanismen

4 De term is in 1999 geïntroduceerd door de econoom Rick van der Ploeg. Hij omschreef daarmee de uitvoerende kunstenaar die met kwalitatief hoogstaand werk als zelfstandige opereert en zijn autonome artistieke ambities en innovaties verenigt met verkoopbaarheid, toegankelijkheid en publieksvoorkeuren. Zie Van der Ploeg (1999) 4 en 10.

van de zeventiende-eeuwse markt wel vergelijkbaar zijn met die van nu. Toen bepaalden geheel andere krachten iemands succes en carrière. Vanuit het perspectief van de 'economie van dienst en wederdienst' kon een vernieuwende impuls gegeven worden aan het onderzoek naar artistieke netwerken in de zeventiende eeuw.

De betekenis en het belang van netwerken voor de kunstproductie en het carrièreverloop van kunstenaars wordt in het tweede deel beschreven aan de hand van de loopbanen van Govert Flinck en Ferdinand Bol. Hun carrières worden hier vergelijkenderwijs behandeld. Dat is anders dan gebruikelijk, omdat zij meestal in één adem worden genoemd en behandeld vanwege hun gedeelde achtergrond als Rembrandtlerling. De vraag is nu of hun weg naar het succes wel zo overeenkomstig was. Daarbij speelt hun sociale achtergrond een rol als ook het tijdstip dat zij bij Rembrandt in opleiding gingen. Eveneens is het van belang na te gaan of zij wel in dezelfde netwerken opereerden en wat het marktsegment was waarin zij uiteindelijk succes zouden boeken en met welke typen schilderijen.

In oudere studies over Flinck en Bol worden hun oeuvres benaderd als het product van een individuele en lineair verlopende artistieke ontwikkeling waarbij de invloed van hun leermeester Rembrandt als maatstaf is genomen.⁵ De befaamde en zelfbewuste meester wordt daarbij opgevoerd als de belangrijkste vertegenwoordiger van de schilderkunst van de Gouden Eeuw (afb. 3). In het licht van diens uitzonderlijke kwaliteit beschouwt men Flinck en Bol meestal als mindere goden. Deze visie wordt steeds herhaald in overzichtswerken van de zeventiende-eeuwse schilderkunst en verscheidene tentoonstellingscatalogi over Rembrandt en zijn kring, zoals onder meer in de catalogus van de grootste tentoonstelling over de meester en zijn leerlingen in 1997, met de veelzeggende titel *Rembrandt: A Genius and His Impact*.⁶

Het traditionele begrip 'invloed' is echter te vaag en zelfs misleidend, omdat het de focus legt op de beïnvloedende kunstenaar. De betekenis en specifieke kwaliteiten van de 'beïnvloede' schilders blijven daardoor onopgemerkt. Als we kunst louter vanuit invloed analyseren, verzuimen we om de vraag te stellen waarom een bepaalde schilder wikt en weegt en op welke gronden hij uiteindelijk artistieke keuzes maakt. Dat gebeurde namelijk niet alleen op artistieke gronden, maar ook vanwege sociale en economische motieven.⁷ De keuze voor een bepaal-



Afb. 3 Rembrandt, Zelfportret op 34-jarige leeftijd, 1640. Doek 93 x 80 cm. Londen, The National Gallery.

⁵ Moltke (1965); Blankert (1982); Sumowski (1983-1994).

⁶ Blankert (1997).

⁷ Sluijter (2006) 19; Van de Wetering (2001) 41; Baxandall (1985) 58-62.

de schilderijstijl werd in de zeventiende eeuw namelijk welbewust gemaakt. Dat weten we van de schilder en kunstenaarsbiograaf Arnold Houbraken (1660-1719), die onder andere memoreert dat de jonge schilder Jan de Baen (1633-1702) zich aan het begin van zijn carrière in de prille jaren vijftig afvroeg welke wijze van schilderen hem het meeste profijt toe zou brengen.⁸ Hij twijfelde tussen de stijl van Rembrandt en die van Zuid-Nederlandse schilder Anthony van Dyck (1599-1641). De Baen koos uiteindelijk voor de heldere ‘Vlaamse’ stijl van de laatste, omdat die *handeling* (penseelvoering) volgens de jonge schilder *prysselfijk* en van *duurzamere aart* was.⁹ De keuze van De Baen is op te vatten als een strategie: namelijk als resultaat van een selectie uit de alternatieven die in zijn tijd mogelijk waren. Als we de kunstwerken en loopbaanontwikkeling van Flinck en Bol analyseren en benoemen zijn de begrippen keuze en strategie dan ook belangrijk om een nieuw licht te werpen op hun werk en het verloop van hun carrières.

Natuurlijk is een strategie niet altijd een bewust proces met een zorgvuldig gekozen begin dat via weloverwogen stapjes naar een doel of resultaat leidt. De keuzes van de kunstenaars zullen zowel bewust als onbewust zijn gemaakt en hoeven niet noodzakelijkerwijs door hen als strategie te zijn ingezet, laat staan als zodanig beleefd of benoemd. Het is meestal pas in terugblik op het eigen leven – of door latere beschouwers, zoals in dit onderzoek – dat een strategie wordt herkend als een samenhangend patroon.

Om het geheim achter het succes van Govert Flinck en Ferdinand Bol op de zeventiende-eeuwse Amsterdamse kunstmarkt te achterhalen onderzoekt dit boek welke artistieke en sociaaleconomische strategieën zij in hun leven en carrière aanwendden. Ook besteden we aandacht aan de netwerken van opdrachtgevers waarin zij zich wisten te positioneren. Om daar zicht op te krijgen zullen enkele van de significante kunstwerken in het oeuvre van beide kunstenaars aan de orde komen waarbij de vraag centraal staat of de artistieke keuzes die zij maakten, gerelateerd kunnen worden aan eventuele carrièrestrategieën. Daarbij zal elke artistieke bijdrage aan het oeuvre worden bestudeerd als een bouwsteen in de loopbaan van de kunstenaar.

⁸ Zie meer hierover, Houbraken (1718-1721, III) 206 en (I), 21.

⁹ Houbraken (1718-1721, II) 305.

Netwerken in de Gouden Eeuw

Onder kunsthistorici is het tegenwoordig gebruikelijk om de relatie tussen kunstenaars en hun opdrachtgevers of kopers te definiëren in begrippen als patronage of vrije markt. Dit zijn echter moderne begrippen die zich voor een beschrijving van de zeventiende-eeuwse situatie minder goed lenen. Patronage en vrije markt bestonden in de zeventiende eeuw wel, maar werden bepaald door andere regels dan tegenwoordig: indertijd lagen principes van wederkerigheid, eer en reputatie aan de basis van het sociaaleconomische verkeer. Deze conventies waren zo bindend dat eenieder die streefde naar maatschappelijk succes er slechts op straffe van uitstoting aan kon ontsnappen. Tijdgenoten noemden deze onderlinge relaties *vrienschap* en de personen waarmee zij die deelden, hun *magen ende vrienden*.¹ Artistieke transacties waren, net als alle andere transacties van sociaaleconomische aard, ingebed in het sociale netwerk van familieleden en vrienden. Kunstenaars die duurzaam opdrachten in het topsegment ambieerden, moesten zich een positie als *vrient* verwerven in ten minste één van de elitaire netwerken van regenten of vermogende kooplieden. Lieten zij dat na dan waren zij overgeleverd aan de onvoorspelbare krachten van de vrije markt en raakten zij voor hun afzet geheel afhankelijk van de onvoorziene verkoop van hun werk aan wisselende klanten en kunsthandelaren en waren zij dus veroordeeld tot een onzeker bestaan.

Over vrienden en magen

De schilder Govert Flinck (afb. 1) dankte zijn succes mede aan de eervolle positie die hij met netwerken had weten te verwerven als *vrient* van vooraanstaande regenten, zoals we verderop zullen zien. Maar in de twintigste eeuw werden Flincks netwerkende kwaliteiten door kunsthistorici negatief beoordeeld en zelfs als nadelig gezien voor zijn artistieke ontwikkeling. De schilder zou in zijn zucht naar roem en erkenning namelijk geen weerstand hebben kunnen bieden aan de ei-

¹ Hoppenbrouwers (1985) en Kooijmans (1997).

sen van zijn opdrachtgevers: hij plooidde zich naar hun smaak en deed voortdurend artistieke concessies. Zelfs Flincks talent werd betwijfeld. Zijn succes zou hij slechts danken aan zijn goede omgangsvormen en zijn handigheid in het leggen van lonende contacten met invloedrijke relaties.² Dit is echter een eenzijdige benadering waarin de kunstenaar slechts in zijn artistieke rol wordt beschouwd. Het bagatelliseren van het belang van klanten isoleert hem bovendien van zijn sociaaleconomische omgeving. Ook zien we in deze anachronistische zienswijze de romantische notie doorschemeren van de kunstenaar als ‘onaangepast’, maar onnavolgbaar autonoom genie, geheel in de geest van de Rembrandtmythe. Deze kunstenaarsvisie geniet nog steeds brede navolging, maar conflicteert met de economische realiteit dat ook een kunstenaar geld moest verdienen voor de kost.

Tijdgenoten van Flinck waardeerden zijn succes geheel anders. De kunstenaarsbiograaf Arnold Houbraken was goed bevriend met Flincks zoon Nicolaes Anthony Flinck (1646-1723). Hij had zijn kennis over de prominente vriendschappen van Flinck uit betrouwbare bron en noteerde:

Hy [Flinck] genoot zedert ook veel vriendschap van Prins Jan Maurits van Nassouw Stedehouder van Kleefsland, naderhand Veldmaarschalk van dezen Staat, die hem ook dikwers, wanneer hy te Amsterdam was, kwam bezoeken, ook zelf[s] vergasten [d.i., te gast bij hem was]. Hy had ook de eer van in de gunst te zyn van vele voorname Heeren tot Amsterdam; en onder deze van de Heeren Borgermeesteren Kornelis, en Andries de Graaf, komende de laatste hem dikwils te zynen huize bezoeken; en by den eerst gemelden was hy zoo gemeenzaam [d.i., vertrouwelijk] in den ommevang, dat hy dikwils des avonds moede van schilderen, ongenood hem ging bezoeken [...] Wanneer hy des Sondags zyn Kerkpligt waargenomen had, besteede hy het overige van dien dag, om Konstenaren of Konstlievenden te bezoeken, en wel voornamentlyk de Heeren Ontfanger Uittenbogaart [de belastingontvanger van Amsterdam], en de Schepenen [de lokale rechters] Pieter en Johan Six.³

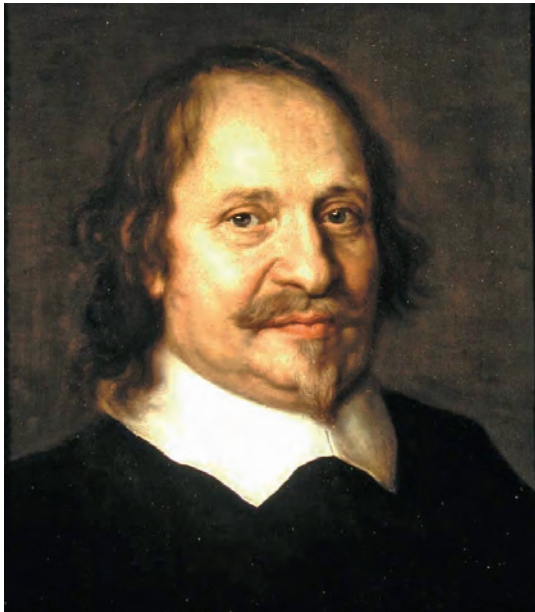
De hier genoemde personen zullen in het tweede hoofdstuk verder worden geïntroduceerd. Houbraken kende het belang van vriendschap en de daaraan verbonden rituelen en conventies in zijn tijd en schetst met voelbaar respect Flincks netwerk van vrienden op het hoogste niveau. (afb. 4). In de woorden van een tijdgenoot: ‘eerlijke lieden met wi[e]ns omganck men oock voordeel konde doen’.⁴ Dat men op die manier zijn levensomstandigheden wilde verbeteren was geheel vanzelfsprekend en alom geaccepteerd. Met andere woorden: Flinck was een man van zijn tijd en zijn goede contacten hebben hem in zijn loopbaan geen windeieren gelegd, zoals verderop duidelijk zal worden.

De veroordelende, anachronistische blik doet dus geen recht aan de historische realiteit. De gedragskenmerken en keuzes van Flinck die door kunsthistorici negatief werden gewaardeerd, zijn dezelfde die Houbraken enkele eeuwen eer-

2 Moltke (1965) 27-28 en Sumowski (1983-1994, II) 998.

3 Houbraken (1718-1721, II) 21-25.

4 Kooijmans (1997a) 82 en 70.



der juist positief beoordeelde. Houbraken benadrukte ook het belang van welgemanierdheid voor kunstenaars en daarin volgde hij zijn collega's, de kunstenaar-schrijvers Philips Angel (1616-1664), Samuel van Hoogstraten (1627-1678) en Gerard de Lairese (1641-1711) die eveneens hun ideeën over het belang van sociale vaardigheden van kunstschilders aan het papier toevertrouwden. Net als bij Houbraken lezen we ook bij hen dat een kunstenaar in de zeventiende eeuw niet ver kwam zonder welsprekendheid, goede omgangsvormen, handigheid in lonende contacten en hoffelijk gedrag. Zo hield Angel de schilders voor dat als zij zich wilden mengen 'onder het ghetal van de vermaertste Mannen, sonder bespot te werden', dat zij dan 'de soet-mondige wel-spreckentheynt van Appelles' moesten betrachten.⁵ Appelles was een schilder uit de Griekse Oudheid die door de eeuwen heen voor schilders een legendarisch voorbeeld was vanwege zijn levens-echte schilderkunst en zijn status als hofschilder van Alexander de Grote (356-323 v. Chr.) met wie hij op vertrouwelijke voet stond. Van Hoogstraten merkt op dat *buygsaemheyt* één van de hoofdregels van goed – hoffelijk – gedrag was.⁶ Hiermee doelde hij op een wijze van doen die zich steeds aanpaste aan een wisselend publiek. En volgens De Lairese moest de perfecte kunstenaar niet alleen kostbare schilderijen van hoge kwaliteit vervaardigen, maar daarnaast ook over de juiste – aristocratische – afkomst en levensstijl beschikken.⁷

Met hun raadgevingen aan schilders voegden de kunstenaar-schrijvers zich

Afb. 4a Govert Flinck, Portret van Andries de Graeff (1611-1677), ca. 1650. Doek 45 x 37 cm. Tokio, Verzameling Toshikazu Kaida; afb. 4b Portret van een man, vermoedelijk Augustijn Wtenbogaert (1577-1655), ca. 1643. Paneel 74,5 x 61 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

⁵ Angel (1642) 56.

⁶ Hoogstraten (1657) 46 en 62-63.

⁷ De Lairese legde een relatie tussen enerzijds de schilder en het soort werk dat hij maakte en anderzijds zijn sociale afkomst, zie De Vries (2011) 40-41.

naar de maatschappelijke orde die was doordrenkt van strikt na te leven sociale conventies. Binnen die sociale context moeten we Karel van Mander (1548-1606), de eerste die in het Nederlands biografische en theoretische teksten over de schilderkunst schreef, begrijpen toen hij in de inleiding van de *Grondt der edel vrij schilderconst* de vroegmoderne schilder niet alleen voorhield wat er van hem verwacht werd in artistieke zin, maar hem ook aanspoorde tot goede manieren en deugzaamheid. Door vroom en eerbaar te zijn zou de schilder ieders hart en *vrienschap* bereiken. Als lichtende voorbeelden hield hij de jonge kunstenaars zowel de ‘bescheiden’ Apelles (eind 4^e eeuw v. Chr.) als de ‘beleeftde’ Italiaanse schilder Rafael (1483-1520) voor. Want volgens Van Mander bracht juist het samengaan van ‘Const ende beleeftheyt’ deze meesters van de Oudheid en de eigen tijd een onsterfelijke reputatie.⁸ Daarmee bracht Van Mander tot uitdrukking dat de kunst van het sociale netwerken niet alleen van belang was voor het economisch overleven, maar ook voor een glorieuze carrière.

‘Vrienschap’: het sociale vangnet

Wilden zeventiende-eeuwers – en dus ook kunstenaars – maatschappelijk slagen dan moesten zij in hun werk en relaties met anderen zorg dragen voor een onberispelijke reputatie. Dat was de belangrijkste randvoorwaarde voor een goede sociaaleconomische positie. Was deze positie eenmaal bereikt dan moesten zij zich voortdurend inspannen deze te behouden en te verbeteren. *Vrienschap* was daarin van doorslaggevende betekenis, zij het in een heel andere – veel meer instrumentele – zin dan het emotionele en persoonlijke karakter dat we tegenwoordig aan vriendschap toekennen. Dit zeventiende-eeuwse concept is vergelijkbaar met wat we tegenwoordig ‘netwerken’ zouden noemen.

Destijds vormde *vrienschap* een verzekering tegen de vele gevaren die het bestaan met zich meebracht. Steun zocht men in de eerste plaats bij familie, omdat verwantschap nu eenmaal een verplichte solidariteit inhield. Belangrijk was dan ook het opbouwen én cultiveren van een uitgebreid netwerk van familierelaties – de *bloedvrienden* genoemd.⁹ Netwerken was bij uitstek de strategie in de strijd om het economisch bestaan, met als doel het bestendigen en verbeteren van de sociale positie. Dit concept is door historicus Luuc Kooijmans in 1997 voortreffelijk uiteengezet in *Vriendschap en de kunst van het overleven in de zeventiende en achttiende eeuw*.¹⁰

Kooijmans beschrijft nauwgezet het aanhoudende streven naar welstand, macht en prestige van de koopmansgeslachten Huydecoper en Van der Meulen. Met hun persoonlijke geschiedenissen schetst Kooijmans een levendig beeld van wat je ‘de psychoculturele binnenkant’ van de zeventiende- en achttiende-eeuwse elite zou kunnen noemen: we maken kennis met hun mentaliteit, hun vorm-

⁸ Van Mander (1604, *Grondt*, 1) fol. 4r, 35-36.

⁹ Houbraken (1718-1721, II), 20-21.

¹⁰ Kooijmans (1997).