

Invloed op Roghman en Roghmans invloed op anderen:
Geertruydt Roghmans prentreeks *Vrouwenwerkzaamheden* in context

Student: Mees Knarren

Scriptiebegeleider: Prof. dr. Michael Kwakkelstein

Studentnummer: 6270085

Master scriptietraject: 8 januari 2022 – 14 juli 2023

Samenvatting

In deze scriptie wordt onderzocht wat de invloed van Geertruydt Roghmans (1625-1651-57) gravurereeks *Vrouwenwerkzaamheden* in de zeventiende eeuw is geweest in vergelijking met de invloed van dezelfde reeks in de achttiende eeuw. Dit met een speciale focus op het vrouwbeeld dat Roghman in haar prentreeks ten tonele voert. De invloed van *Vrouwenwerkzaamheden* op de zeventiende eeuw is onderzocht door Martha Moffitt Peacock, wier argumentatie mij niet volledig overtuigt. Deze zal ik waar mogelijk aanvullen of proberen te weerleggen. De invloed van de reeks in de achttiende eeuw is in het geheel nog nooit onderzocht. Met voorbeelden van navolging in verschillende kunstmedia probeer ik een achttiende-eeuwse navolging van *Vrouwenwerkzaamheden* te reconstrueren.

In het eerste hoofdstuk wordt er een vergelijking gemaakt tussen Roghman en Judith Leyster (1609-1660), de enige twee vrouwen die tot de zeventiende-eeuwse Nederlandse genrekunstenaren worden gerekend. Hierbij wordt er gefocust op het meer genuanceerde vrouwbeeld dat beide vrouwen in hun werk verbeelden en hun onconventionele gebruik van ruimtelijke aanduiding.

In het tweede hoofdstuk wordt er nagegaan of Roghmans thematiek van huishoudelijk werk binnen de prentkunst inderdaad geen precedents kent. Door mogelijke voorlopers van *Vrouwenwerkzaamheden* te reconstrueren wordt Roghmans reeks in een bredere context geplaatst en wordt ook de mate waarin zij brak met eigentijdse beeldconventies duidelijk.

In het derde hoofdstuk wordt Roghmans oeuvre uiteengezet, waarbij de verschillende interpretaties van kunsthistorici tegen elkaar af worden gewogen. Peacock's stelling dat Roghman bewust beperkende vrouwelijke stereotypes in haar prentreeks weerlegt, wat de kunsthistorica duidt als een proto-feministisch statement, wordt in dit hoofdstuk tegen het licht gehouden.

In het vierde hoofdstuk opper ik dat Roghman met haar prentreeks ingespeeld kan hebben op een nog niet eerder nadrukkelijk aangeboorde clientèle voor prentkunst: vrouwen. Door aan te tonen dat vrouwen verantwoordelijk waren voor veel kunstaankopen in de zeventiende eeuw en voorbeelden te geven van vrouwelijke verzamelaars schets ik een beeld van vrouwen binnen de kunstmarkt.

In het vijfde hoofdstuk wordt er nagegaan hoe plausibel Peacock's voorbeelden van visuele ontlening aan *Vrouwenwerkzaamheden* in de zeventiende eeuw zijn. Naast visuele vergelijkingen tussen *Vrouwenwerkzaamheden* en de bedoelde schilderijen wordt er nagegaan of er andere bewijzen te vinden zijn van Roghmans veronderstelde wijde verspreiding in de eeuw van vervaardiging.

In het zesde hoofdstuk schets ik aan de hand van gevonden voorbeelden van onomstotelijke visuele ontleningen aan *Vrouwenwerkzaamheden* een beeld van haar navolging in de achttiende eeuw. Keramieken voorbeelden en getekende voorbeelden worden hierbij behandeld. Daarnaast wordt er aandacht besteed aan een mogelijke internationale invloed van de prentreeks, met een focus op Italië.

Inhoudsopgave

Inleiding	4
Onderzoeksmethode en onderzoeksvraag.....	4
Historiografisch overzicht.....	10
Hoofdstuk 1: Vrouwen en de genrekunst	16
Judith Leyster.....	19
Hoofdstuk 2: Visuele en thematische voorlopers van Roghman	27
Hoofdstuk 3: Roghmans oeuvre	37
<i>Vrouwenwerkzaamheden</i>	39
Hoofdstuk 4: Clientèle voor Roghmans <i>Vrouwenwerkzaamheden</i>	51
Hoofdstuk 5: Invloed van de eerste staat van Vrouwenwerkzaamheden (1648/1650-ca. 1680)	58
Hoofdstuk 6: Invloed van de tweede staat van <i>Vrouwenwerkzaamheden</i> (1721-1778)	66
Internationale invloed van <i>Vrouwenwerkzaamheden</i>	72
Conclusie	79
Bronnenlijst	83
Websites.....	83
Bibliografie.....	84

Inleiding

Binnen de geschiedenis wordt er steeds meer aandacht besteed aan vrouwen en de sociaalmaatschappelijke rollen die zij hebben vervuld in het verleden. Sinds de jaren 90 van de afgelopen eeuw wordt deze historisch gezien onderbelichte helft van de geschiedenis steeds uitvoeriger gereconstrueerd, waarbij vergeten vrouwen en hun intellectuele en artistieke nalatenschap in ere hersteld worden. Traditioneel gezien werd de geschiedschrijving aan de hand van mannen uiteengezet, de zogenaamde ‘Great Man Theory’. Zo stelt historicus Thomas Carlyle (1795-1881) in 1841, “De geschiedenis van de wereld is louter de biografie van grote mannen.”¹ In *Le Vite* zette Giorgio Vasari (1511-1574) in 1550 de kunstgeschiedenis op een soortgelijke manier uiteen door middel van mannelijke geniën.² Nog in 1962 publiceerde kunsthistoricus H.W. Janson zijn zeer invloedrijk kunsthistorisch overzichtswerk *History of Art*, waarin geen enkele vrouwelijke kunstenaar werd vermeld.³ Maar het tij is gekeerd: neem bijvoorbeeld *The Story of Art without Men* uit 2022 door kunsthistorica Katy Hessel.⁴ Hessel zet de kunstgeschiedenis niet meer uiteen naar aanleiding van mannelijke, maar vrouwelijke geniën uit verschillende delen van de wereld. Het boek vormt een testament van vrouwelijke kunstzinnige genialiteit als niet alleen een fenomeen van vandaag de dag, maar van alle perioden in de kunstgeschiedenis.

Onderzoeksmethode en onderzoeksvraag

Nederland kent zelf een lange geschiedenis aan vrouwelijke kunstzinnigheid. Naast de vele vrouwen van stand die zich gedurende de zeventiende eeuw als aangenaam tijdverdrijf of onderdeel van hun opvoeding bezighielden met teken- en schilderkunst, waren er ook veel vrouwen die zich op professioneel niveau met kunst bezighielden om hiermee hun brood te verdienen.⁵ Een aantal noemenswaardige voorbeelden zijn Clara Peeters (1580-89-na 1657), Judith Leyster (1609-1660), Magdalena van de Passe (1600-1638), Margaretha de Heer (c. 1600-1658), Maria van Oosterwijk (1630-1693), Maria Sibylla Merian (1647-1717) en Rachel Ruysch (1664-1750). Tot deze groep behoort ook Geertruydt Roghman (1625-1651-57), wiens naam bij weinigen bekend zal zijn. Deze Amsterdamse graveur en prentmaker was werkzaam in haar familiewerkplaats waar ze

¹ Carlyle, Thomas. *On Heroes, Hero-worship, & the Heroic in History*. New York: D.Appleton & co., 1841. Geciteerd naar Janina Ramirez, *Femina: Een nieuwe geschiedenis van de Middeleeuwen, via de vrouwen die daaruit zijn geschrap* (Amsterdam: Prometheus, 2022), 27.

² Vasari, Giorgio. *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori*. Florence: 1550. In 1568 zijn de twee volumes uitgegeven in 1550 uitgebreid. De drie volumes uit 1568 worden in de meeste gevallen geraadpleegd: <https://archive.org/search.php?query=Vasari%20Milanesi>.

³ Janson, H.W. *History of Art*. New York: Abrams, 1962. Hendrik J. Horn, *Arnold Houbraken's Great Theatre of Netherlandish Painters and Paintresses*, deel 1 (Doornspijk: Davaco Publishers, 2000), 608, 609.

⁴ Hessel, Katy. *The story of art without men*. London: Hutchinson Heinemann, 2022.

⁵ Elizabeth Alice Honig, “‘Artistieke’ vrouwen in de noordelijke Nederlanden in de vroegmoderne tijd,” in *Elck zijn Waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950*, red. Katlijne van der Stighelen en Mirjam Westen (Gent-Amsterdam: Ludion, 1999), 43-45.

samenwerkingen aanging met haar beroemdere broer Roelant Roghman (1627-1692).⁶

In deze scriptie staat Geertruydt Roghman centraal met bijzondere aandacht voor haar meest spraakmakende werk: de ca. 1648-50 door Claes Jansz. Visscher (1587-1652) te Amsterdam uitgegeven reeks van 5 gravures met *Vrouwenwerkzaamheden* als onderwerp (afb.16,17,18,21,22). Wat *Vrouwenwerkzaamheden* van ander grafisch werk van Roghman onderscheidt, is dat zij de voorstellingen zelf heeft ontworpen.⁷ Martha Moffitt Peacock heeft veruit het meest gepubliceerd over deze prentmaker in het algemeen en over *Vrouwenwerkzaamheden* in het bijzonder. Volgens Peacock heeft Roghman met deze prentreeks een sympathieker vrouwbeeld ten tonele gevoerd dan in de genrekunst doorgaans gebruikelijk was. Door haar vrouwen op te laten gaan in hun huishoudelijke taken waarbij ze zich vaak van de toeschouwer afwenden, lenen deze taferelen zich minder makkelijk voor een erotische of moraliserende lezing.⁸ Een erotische betekenislaag in genrekunst was namelijk gebruikelijk, waarvan de interieurstukken van Jan Steen (1626- 1679) een goed voorbeeld vormen. De iconografie van zijn werken spelen vaak in op de seksuele beschikbaarheid van de afgebeelde vrouw, die de toeschouwer uitdagend aankijkt waardoor zij zich leent tot *objectificatie* door de mannelijke toeschouwer: het gereduceerd worden tot een lustobject.⁹ Roghman lijkt echter geen gebruik te maken van deze seksuele symboliek.¹⁰ Volgens Peacock heeft Roghmans prentreeks als voorbeeld gediend voor latere kunstenaars die een soortgelijk sympathiek huisvrouwbeeld in hun kunst verbeeldden. Dit betekent dat de eerste staat van *Vrouwenwerkzaamheden*, uitgegeven van ca. 1648-50 tot ca. 1680, wijd verspreid en invloedrijk moet zijn geweest. In deze scriptie onderzoek ik in hoeverre deze navolging traceerbaar is. Hoewel Peacock de eerste staat uitvoerig behandelt, laat ze de tweede staat, uitgegeven te Amsterdam door Covens en Mortier vanaf 1721 tot 1778, volledig buiten beschouwing. Aangezien er nog niet eerder over een ogenschijnlijke achttiende-eeuwse herwaardering van *Vrouwenwerkzaamheden* of haar navolging in de achttiende eeuw in het algemeen is geschreven, wordt hier uitgebreid op ingegaan met voorbeelden die mijn inziens een herwaardering bewijzen. De centrale vraag in dit onderzoek luidt: wat voor invloed heeft Roghmans reeks *Vrouwenwerkzaamheden* gehad op de Nederlandse beeldende kunst van de zeventiende en achttiende eeuw? Hieronder wordt de opzet van deze scriptie uiteengezet.

Naar mijn idee is het een gemis dat Peacock Roghmans situatie als vrouwelijke kunstenaar in de zeventiende eeuw niet vergelijkt met contemporaine vrouwelijke kunstenaars. Hoewel er

⁶ Pien van Raalte, "Kunst aan de keukentafel: Geertruydt Roghman," in *Gouden Vrouwen van de 17^{de} eeuw: van kunstenaars tot verzamelaars*, red. Judith Noorman (Zwolle: W Books, 2021), 110.

⁷ Zoals blijkt uit Roghmans signering van de prenten met 'Geertruyt Roghman invenit et sculpsit': Geertruydt Roghman ontwierp en graveerde het.

⁸ Martha Moffitt Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives: Imaging Women of Consequence in the Dutch Golden Age* (Leiden: Brill, 2020), 362,

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=6402767> (geraadpleegd 13 januari 2023).

⁹ Een voorbeeld hiervan is Steens bekende *Oestereetstertje* (ca. 1658-1660), waarbij de schalkse blik van de afgebeelde vrouw in combinatie met de oester als lustopwekkend middel een erotische betekenis krijgt.

¹⁰ Peacock, *Heroines, Harpies and Housewives*, 364, 366.

voorzichtig omgegaan dient te worden met een vergelijking op basis van gender alleen, is een vergelijking van Roghman met Judith Leyster (1609-1660) naar mijn idee zeer waardevol. Judith Leyster, naast Roghman de enige andere vrouwelijke beoefenaar van genrekunst in de zeventiende eeuw, geeft net als Roghman in *Vrouwenwerkzaamheden* vrouwen in haar werk op onconventionele wijze weer.¹¹ In *Man die een vrouw geld aanbiedt* (1631) geeft Leyster haar vrouwelijke personage *eigenzeggenschap* door haar niet in te laten gaan op het vulgaire verzoek waarvoor de man haar geld aanbiedt: de vrouw blijft ongemoeid doorgaan met haar handwerk.¹² Kunsthistorica Elizabeth Honig merkt verder op hoe opvallend het is dat de interieurweergaven veel minder gedefinieerd zijn in het werk van de enige twee vrouwelijke genrekunstenaars.¹³ In het eerste hoofdstuk zal er een beeld geschetst worden van de positie van de vrouw binnen de zeventiende-eeuwse kunstwereld. Vervolgens wordt er een vergelijking gemaakt naar aanleiding van het vrouwbeeld dat in de kunst van Leyster en Roghman wordt opgevoerd.¹⁴

Peacock legt nadruk op Roghman als pionier in de weergave van alledaagse huiselijke tafereelen binnen de prentkunst. In hoofdstuk twee zal deze theorie getoetst worden door na te gaan of er voorafgaand aan Roghman inderdaad weinig tot geen sprake was van soortgelijke thematiek in grafiek. Peacock geeft zelf toe dat Roghmans weergaven niet geheel de eerste in hun soort waren, zonder echter voorbeelden te geven en mogelijke parallellen te trekken. Daarnaast heeft Peacock het alleen over voorgangers in Roghmans eeuw en laat ze de mogelijkheid van zestiende-eeuwse voorgangers buiten beschouwing.¹⁵ Hoewel huiselijke thematiek wel in de schilderkunst al in zwang

¹¹ Julia K. Dabbs, "The Visual Arts," in *Routledge history of Women in Early Modern Europe*, red. Amanda L. Capern (Abingdon-on-Thames: Routledge, 2019), 341, <https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.4324/9780429355783> (geraadpleegd 15 maart 2023).

¹² Frima Fox Hofrichter, "Judith Leyster's Proposition- Between Virtue and Vice," in *Feminism and art History: Questioning the Litany*, red. Norma Broude en Mary D. Garrard (New York: Harper & Row, 1982), 174. Nicole Elizabeth Cook, "By Candlelight: Uncovering Early Modern Women's Creative Use of Night," in *Woman Artists and Patrons in the Netherlands 1500-1700*, red. Elizabeth Sutton (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019), 65, 66.

¹³ Elizabeth Alice Honig, "The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting," in *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Considered*, red. Wayne Franits (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 197.

¹⁴ Met betrekking tot Judith Leyster en het vrouwbeeld dat zij ten tonele voert worden de volgende bronnen geraadpleegd: Hofrichter, Frima Fox. "Judith Leyster's Proposition- Between Virtue and Vice." In *Feminism and art History: Questioning the Litany*, redactie Norma Broude en Mary D. Garrard, 172-181. New York: Harper & Row, 1982. Cook, Nicole Elizabeth. "By Candlelight: Uncovering Early Modern Women's Creative Use of Night." In *Woman Artists and Patrons in the Netherlands 1500-1700*, redactie Elizabeth Sutton, 55-84. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. Honig, Elizabeth Alice. "'Artistieke' vrouwen in de Noorderlijke Nederlanden in de Vroegmoderne Tijd." In *Elck zijn Waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950*, redactie Katlijne van der Stighelen en Miriam Westen, 43-57. Gent-Amsterdam: Ludion, 1999. Kortenhorst-Von Bogendorf Rupprath, Cynthia. "Catalogus." In *Judith Leyster: Schilderes in een mannenwereld*, redactie James A. Welu en P. Biesboer, 123-373. Zwolle: Waanders, 1993. Honig, Elizabeth Alice Honig. "The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting." In *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Considered*, redactie Wayne Franits, 187-201. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

¹⁵ Peacock, *Heroines, Harpies and Housewives*, 349.

was, was het weergeven van vrouwen op de rug gezien in kale interieurs zoals Roghman dit deed nog ongebruikelijk, aldus Peacock.¹⁶ Ook deze these wordt in dit hoofdstuk tegen het licht gehouden.¹⁷

Het overgeleverde oeuvre van Roghman is klein, bestaande uit 23 prenten in totaal.¹⁸ Hierin valt *Vrouwenwerkzaamheden* op in haar originaliteit. Volgens Peacock maakte Roghman in deze prentreeks gebruik van populaire contemporaine beeldmotieven, maar weerlegt ze de bijbehorende negatieve vrouwelijke stereotypes. Door zich te onthouden van erotiseren of moralisering benadrukt Roghman de maatschappelijke bijdrage die huisvrouwen leveren in de vorm van hun huishoudelijke werk en verheft ze deze. Dit brengt Peacock ertoe om *Vrouwenwerkzaamheden* als proto-feministisch statement te bestempelen.¹⁹ In hoofdstuk drie wordt deze veronderstelling aan de kaak gesteld: er wordt nagegaan in hoeverre de stereotypes die Roghman volgens Peacock weerlegt nog gangbaar waren en in hoeverre deze überhaupt negatief waren. De onderwerpen van de reeks en de bijbehorende betekenis van de beeldmotieven worden hiervoor uiteengezet.²⁰ Daarnaast zullen twee aan Roghman toegeschreven tekeningen in relatie tot de prentreeks worden besproken. Hoewel Peacock een van deze tekeningen behandelt- een tekenende vrouw (afb.23)- blijft het andere blad met een spinnende vrouw (afb.24) onbehandeld.²¹ Deze tekening wordt daarom geanalyseerd, waaronder de nog niet eerder gepubliceerde kleine figuurstudie op de versozijde.²²

¹⁶ Ibid., 358, 362, 363.

¹⁷ Voor het achterhalen van visuele precedentes is de RKD images databank behulpzaam gebleken. Daarnaast is er gebruik gemaakt van bronnen waaronder: Coelen, Peter van der. "Landsknechten, boeren en bordelen: Nederlandse en Duitse genregrafiek van Sebald Beham tot Jan Vermeyen." In *De ontdekking van het dagelijks leven van Bosch tot Bruegel*, redactie Peter van der Coelen en Friso Lammertse, 117-139. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 2015. Nehlsen-Marten, Britta. *Dirck Hals 1591-1656: Oeuvre und Entwicklung eines Haarlemer Genremalers*. Weimar: VDG, 2003. Rosen, Jochai. *Pieter Codde (1599-1678): Catalogue Raisonné*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2020.

<https://searchebscohostcom.proxy.library.uu.nl/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=2464943&site=ehost-live> (geraadpleegd 27 maart 2023). Pennington, Richard. *A descriptive catalogue of the etched work of Wenceslaus Hollar 1607-1677*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

¹⁸ Yvonne Bleyerveld, 'Roghman, Geertruydt', Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland, geraadpleegd 22 mei 2023, <https://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/RoghmanGeertruid>.

¹⁹ Peacock, *Heroines, Harpies and Housewives*, 360, 361, 362.

²⁰ Een bezoek aan het prentenkabinet in het Depot Museum Boijmans Van Beuningen waar ik de originele etsen en gravures heb kunnen bestuderen is hierbij vruchtbaar gebleken. Ik bedank Peter van der Coelen, conservator prentkunst bij ditzelfde museum, voor zijn hulp tijdens het onderzoeken van deze werken en zijn verdere onderzoeksuggesties.

²¹ Peacock, *Heroines, Harpies and Housewives*, 359, 360.

²² De verso was nog niet eerder gepubliceerd en op aanvraag van Nasjonal Museet Oslo is mij een foto opgestuurd. Inmiddels is deze foto beschikbaar gesteld op hun website: <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NMK.2020.0571>. Bronnen die vanuit verschillende hoeken de onderwerpen van *Vrouwenwerkzaamheden* belichten en interpreteren en verwerkt zijn in dit hoofdstuk zijn onder andere: Jongh, Eddy de en Ger Luijten. *Spiegel van Alledag: Nederlandse genreprenten 1550-1700*. Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997. Stone-Ferrier, Linda A. *Dutch Prints of Daily Life: Mirrors of Life or Masks of Morals?*. Lawrence (Kansas): Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1983. Westermann, Mariët. "Catalogus." In *Art & Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, redactie Mariët Westerman, 153-219. Zwolle: Waanders Publishers, 2001. Franits, Wayne E. *Paragons of virtue: women and domesticity in seventeenth-century Dutch art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Chadwick, Whitney. *Women, Art and Society*. Londen: Thames and Hudson, 1990. Bleyerveld, Yvonne. 'Roghman, Geertruydt'. Digitaal

Is het mogelijk dat Roghman een beoogde clientèle had voor haar reeks? In hoofdstuk vier wordt behandeld of Roghman met *Vrouwenwerkzaamheden* ingespeeld kan hebben op de wensen van een nog niet eerder aangeboorde afzetmarkt: vrouwen die prentkunst kopen. Uit recenter onderzoek blijkt dat vrouwen in veel gevallen verantwoordelijk waren voor de (goedkopere) kunstaankopen aangezien zij zich bezighielden met de huisraad.²³ Roghmans eerbiedwaardig afgebeelde huiselijke tafereelen zouden voor deze vrouwelijke kunstkopers als geen ander herkenbaar zijn, en het printmedium was daarnaast goedkoop.²⁴ Kan het geslacht van de prentmaker daarnaast meegespeeld hebben in de aankoopoverwegingen van vrouwelijke klanten? Hoewel er weinig informatie bekend is over vrouwelijke verzamelaars vormt Aleida Greve (1670-1742) een interessant voorbeeld van een kunstverzamelaar voor wie het vrouwelijke geslacht van de kunstenaars weldegelijk een meerwaarde gehad lijkt te hebben.²⁵ Vrouwen die kunst kopen worden in dit hoofdstuk aangekaart als mogelijke clientèle op wiens wensen zeventiende-eeuwse kunstenaars inspeelden.²⁶

Naar mijn idee is de invloed van de *Vrouwenwerkzaamheden*-reeks tot op heden niet overtuigend vastgesteld. Volgens Peacock heeft de eerste staat die vanaf ca. 1648-1650 tot minstens 1680 door Visscher, zijn zoon en kleinzoon zijn uitgegeven veel invloed uitgeoefend op genrekunstenaars in de zeventiende eeuw.²⁷ Volgens Peacock waren latere kunstenaars die een soortgelijk vrouwbeeld weergaven in de schilderkunst, waaronder Jacobus Vrel (c.1630-c.1680), Pieter Janssens Elinga (1623-1682) en zelfs Johannes Vermeer (1632-1675) (indirect) schatplichtig aan wat Roghman vanuit haar *female perspective* heeft weergegeven.²⁸ Een dergelijke grote invloed moet betekenen dat de reeks populair en wijdverspreid was in de zeventiende eeuw, maar zijn daar vandaag de dag nog bewijzen voor te vinden? In welke mate ik een directe correlatie tussen Roghman

Vrouwenlexicon van Nederland. Geraadpleegd 22 mei 2023.

<https://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/RoghmanGeertruid>.

²³ Honig, "The Space of Gender," 194, 242-noot 35.

²⁴ Raalte, van, "Kunst aan de keukentafel," 113.

²⁵ Jan ten Hove, *Het Vrouwenhuis te Zwolle* (Zwolle: Waanders, 1997), 79. Elizabeth Alice Honig, "'Artistieke' vrouwen in de Noorderlijke Nederlanden in de vroegmoderne tijd," in *Elck zijn Waerom: Vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950* (Gent-Amsterdam: Ludion, 1999), 53,54.

²⁶ Voor dit hoofdstuk worden bronnen geraadpleegd die aantonen dat vrouwen in grotere mate verantwoordelijk waren voor kunstaankopen dan voorheen werd aangenomen, waaronder: Noorman, Judith en Robbert Jan van der Maal. *Het unieke memorieboek van Maria van Nesse (1588-1650): nieuwe perspectieven op huishoudelijke consumptie*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022). Honig, Elizabeth Alice. "'Artistieke' vrouwen in de Noorderlijke Nederlanden in de Vroegmoderne Tijd." In *Elck zijn Waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950*, redactie Katlijne van der Stighelen en Miriam Westen, 43-57. Gent-Amsterdam: Ludion, 1999. Honig, Elizabeth Alice. "The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting." In *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Considered*, redactie Wayne Franits, 187-201. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Jong, Lamberthe de. "'Mijn vermaak en Kroone" Schilderessen in het Vrouwenhuis in Zwolle." In *Vrouwen en kunst in de Republiek, een overzicht*, redactie Els Kloek, Catherine Peters-Sengers, Esther Tobé, 55-77. Hilversum: Verloren, 1998.

²⁷ Peacock, *Heroines, Harpies and Housewives*, 363.

²⁸ *Ibid.*, 364, 366, 373-377.

en deze latere kunstenaars aannemelijk vind, wordt besproken in hoofdstuk vijf.²⁹ Daarnaast zal er onderzocht worden of *Vrouwenwerkzaamheden* onderdeel uitmaakte van de belangrijkste nog intacte zeventiende-eeuwse prentcollecties, zoals die van Johan Thijs (1621-1653) en Michiel van Hinloopen (1619-1708), wat inderdaad een bepaalde mate aan populariteit zou bewijzen.³⁰

Hoewel Peacock de eerste staat uitvoerig behandelt, laat ze de tweede staat, uitgegeven te Amsterdam door Covens en Mortier vanaf 1721 tot 1778, volledig buiten beschouwing. Hoewel het moeilijk is om de invloed te onderscheiden van twee staten die op het onderschrift na visueel niet verschillen, is het mijns inziens weldegelijk het onderscheiden waard. Zo corresponderen de voorbeelden van visuele navolging van de reeks in de achttiende eeuw met de tijd van uitgave van de tweede staat. Daarnaast ondervinden zeventiende-eeuwse genrestukken in deze periode een herwaardering en wordt het genre door kunstenaars als Willem van Mieris (1662-1747), Jan Ekels de Jonge (1759-1793) en Abraham van Strij (1753-1826) nieuw leven ingeblazen.³¹ In hoofdstuk zes bespreek ik de verscheidene voorbeelden van concrete visuele ontleding aan *Vrouwenwerkzaamheden* in de achttiende eeuw, onder andere in de vorm van decoratieve keramieken plaques.³² Hoewel de connectie tussen Roghmans prentreeks en deze keramieken reproducties reeds gemaakt is, is er nog geen aandacht besteed aan de ogenschijnlijke achttiende-eeuwse herwaardering van Roghmans reeks of haar navolging in de achttiende eeuw in het algemeen. Daarnaast worden er in dit hoofdstuk

²⁹ Aangezien ik in dit hoofdstuk inga op Peacocks aangedragen voorbeelden van navolging, maak ik in dit hoofdstuk vooral gebruik van: Peacock, Martha Moffitt. *Heroines, Harpies, and Housewives: Imaging Women of Consequence in the Dutch Golden Age*. Leiden: Brill, 2020. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=6402767> (geraadpleegd 13 januari 2023). Peacock, Martha Moffitt. "Domesticity in the Public Sphere." In *Saint, Sinners, and Sisters: Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe*, redactie Jane L. Carroll en Alison G. Stewart, 44-68. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2003. Bij de analyse van Netschers *Kantwerkster* maak ik dankbaar gebruik van: Wendler, Jenna. 'Housewives and Maidservants: Netscher's 'Lacemaker': A Working-Class Servant', 'Ideals of Femininity in the Dutch Republic: Analyzing Systems of Class, Gender, and Power in Caspar Netscher's Lacemaker (1662)'. Master's Capstone Project, American University, 2022. <https://omeka.library.american.edu/s/netscherlacemaker> (geraadpleegd 7 juni 2023). Wendler, Jenna. 'Reconsidering the 'Lacemaker': The Setting'. *Ideals of Femininity in the Dutch Republic: Analyzing Systems of Class, Gender, and Power in Caspar Netscher's Lacemaker (1662)*. Master's Capstone Project, American University, 2022. Geraadpleegd 7 juni 2023. <https://omeka.library.american.edu/s/netscherlacemaker>. Wat betreft de collectie van Thijs en Van Hinloopen maak ik gebruik van respectievelijk: Schaeps, Jef. "Prenten uit de Bibliotheca Thysiana." *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* (1994)9: 247-310. Waals, Jan van der. *De prentschat van Michiel Hinloopen: een reconstructie van de eerste openbare papierkunstverzameling in Nederland*. Den Haag: SDU, 1988.

³⁰ Peter van der Coelen, *De schrift verbeeld: Oudtestamentische prenten uit de Renaissance en Barok*, proefschrift (Nijmegen: Nijmegen University Press, 1998), 227.

³¹ Junko Aono, *Confronting the Golden Age: Imitation and Innovation in Dutch Genre Painting 1680-1750* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015), 41, 42, 45.

³² Wat betreft de algemene herwaardering van zeventiende-eeuwse genrekunst in de achttiende eeuw maak ik gebruik van: Aono, Junko. *Confronting the Golden Age: Imitation and Innovation in Dutch Genre Painting 1680-1750*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015. Wat betreft de keramieken reproducties raadpleeg ik: Aronson, Robert D. en Suzanne M.R. Lambooy. *Dutch Delftware Plaques: A Blueprint of Delft*. Amsterdam: Aronson Antiquairs of Amsterdam, 2008.

achttiende-eeuwse tekeningen naar *Vrouwenwerkzaamheden* behandeld.³³ Afsluitend zal er worden nagegaan in hoeverre een internationale verspreiding en invloed van deze prentreeks aannemelijk is aan de hand van een Italiaans schilderij dat ik in verband breng met *Vrouwenwerkzaamheden: La Sguattera* van Giuseppe Maria Crespi (1665 - 1747).³⁴ Met mijn these ontken ik niet de invloed die Roghmans reeks gehad heeft, maar wil ik deze in datering alleen vooruitschuiven: is het mogelijk dat *Vrouwenwerkzaamheden* een grotere populariteit genoot gedurende de achttiende eeuw dan in de eeuw van vervaardiging?

Historiografisch overzicht

Dankzij de gewoonte van Geertruydt Roghman om haar werk, zowel naar dat van anderen als naar eigen inventie, te signeren, is zij in tegenstelling tot vele andere vrouwelijke kunstenaars nooit volledig in de vergetelheid geraakt. De schilder en biograaf Arnold Houbraken (1660-1719) noemt haar in zijn *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* (1718), maar verschaft geen informatie over haar leven.³⁵ De naam van Geertruydt Roghman ontbreekt echter in belangrijke overzichtswerken over (prent)kunstenaars uit de zeventiende en achttiende eeuw, zoals Joachim von Sandrarts *Die Teutsche Academie* (1675-1679), *Le livre des Peintres et Graveurs* van Michelle de Marolles (17^{de}-eeuw) en *A Biographical Dictionary: containing an historical account of all the Engravers, from the earliest period of the art of engraving tot the present time (...)* van Joseph Strutt (1785).³⁶

Waar geschiedschrijving voorafgaand aan 1900 vooral werd gekenmerkt door de ‘grote verhalen van algemeen belang’, ontstond er gedurende de negentiende eeuw steeds meer interesse in

³³ Twee inkttekeningen door rijtuigschilder Bruin van Hilten (1765-1828).

³⁴ Bij de analyse van *La Sguattera* en Crespi maak ik gebruik van verschillende bronnen, waaronder: Spike, John T. “Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy.” In *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy*, redactie John T. Spike, 13-38. Florence: Officine Grafiche Fratelli Stianti spa, 1986. Merriman, Mira Pajes. “Comedy, Reality, and the Development of Genre Painting in Italy.” in *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy*, redactie John T. Spike, 39-76. Florence: Officine Grafiche Fratelli Stianti spa, 1986. Riccòmini, Marco. *Giuseppe Maria Crespi: i disegni e delle stampe*. Turijn: Allemandi, 2014.

³⁵ Ze wordt aangehaald in het lemma over haar oom Roelant Savery in verband met de door haar gemaakte gravure op basis van een portret van Savery door Paulus Moreelse: Wy hebben ons bedient van dat gene welk van P. Moereels geschildert, en door Geertruyd Rogman in koper gesneden is, waar van wy een proefdruk vonden by den Konstliefdigen E. Feytama, waar onder Hend. Lamb. Rogman 1640, met zyn eigen hand geschreeven had: Roelof Savry Schilder van Rudolphus en Mathias Roomse Keizeren & c. met eenige Rymregelen die op dezen zin uitkomen: Arnold Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, deel 1 (Den Haag: J. Swart, C. Boucquet, M. Gaillard, 1718), 57, https://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0027.php (geraadpleegd 20 januari 2023).

³⁶ Sandrart, Joachim von. *L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste [...]* (Nürnberg-Frankfurt: Jacob von Sandrart-Mattäus Merian, 1675). Marolles, Michel de. *Le livre des peintres et graveurs (Nouvelle édition)* (Parijs: P.Jannet, 1855). Strutt, Joseph. *A Biographical Dictionary: containing an historical account of all the Engravers, from the earliest period of the art of engraving tot the present time (...)* (Londen: J. Davis, 1785).

de zeventiende-eeuwse cultuur in zijn geheel, waaronder de levens van vrouwen.³⁷ Ook Roghmans naam duikt in de negentiende eeuw weer op: in 1805 wordt Geertruydt door Adam Bartsch kort vermeld in de lemma over haar broer Roelant in diens vierde volume van *Le Peintre Graveur*. Hierin vermeldt hij uitsluitend de 16 platen van de etsreeks *Plaisante Landscappen ofte vermakelijke Gesichten* die door Geertruydt gemaakt zijn naar Roelants ontwerp.³⁸ Rudolph Weigel vult in 1843 aan dat Roghman daarnaast verantwoordelijk was voor de prenten *Kindermoord te Bethlehem* naar Tintoretto en de reeks *Vrouwenwerkzaamheden*.³⁹ In 1884 stelt de bekende kunsthandelaar Frederik Muller een catalogus samen van prenten gemaakt door vrouwelijke kunstenaars door de eeuwen heen: *Catalogue d'une collection unique de dessins, gravures et eaux-fortes composés ou exécutés par des femmes*. Hiermee wilde Muller de bijdrage die vrouwen hebben geleverd aan de prentkunst bundelen en hij verbaast zich erover dat vrouwelijke prentmakers nog niet eerder op basis van hun geslacht zijn samen geschaard. Muller kan zich hiervoor geen relevantere periode voorstellen: in tijden van de publicatie was vrouwenemancipatie een groot discussiepunt.⁴⁰ Hij noemt onder andere Roghman als een van de vele verzamelde vrouwen wiens werk in het bijzonder interessant is. Muller is daarnaast verbaasd dat Bartsch de prentreeks *Vrouwenwerkzaamheden* is vergeten te vermelden.⁴¹ In 1898 was Geertruydt Roghmans reeks *Vrouwenwerkzaamheden* te zien op de Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid in Den Haag. In de bijbehorende catalogus wordt ze met naam en toenaam vermeld. Haar verhouding tot Roelant Roghman is op dat punt niet meer volledig duidelijk: ze wordt als diens dochter omschreven.⁴² Ook uit andere bronnen komt deze verwarring naar voren: was Geertruydt zijn moeder? Zijn vrouw? Zijn dochter, of toch zijn zus?⁴³

³⁷ Enkele voorbeelden hiervan zijn Jacobus Scheltema's boekje over de dochters van Roemer Visscher (1547-1620) uit 1808, het overzicht van beroemde vrouwen in de geschiedenis van Dordrecht uit 1841 door G.D.J Schotels en zijn latere monografie over de zeer getalenteerde Anna Maria van Schurman (1607-1678) uit 1853. Els Kloek, "De Vrouw," in *Gestalten van de Gouden Eeuw: Een Hollands Groepsportret*, red. H.M. Bellèn, A. Th. Van Deurssen en G.J. van Setten (Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 1995), 243.

³⁸ De verhouding tussen Geertruydt en Roelant is op dit moment niet meer bekend, al vermeldt Bartsch dat deze laatste nooit getrouwd is waardoor hij een huwelijk tussen beiden uitsluit. Adam Bartsch, *Le Peintre Graveur*, deel 4 (Wenen: J.V. Degen, 1804), 16,

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9605689n/f24.item.r=Roghman> (geraadpleegd 20 januari 2023).

³⁹ Rudolph Weigel, *Suppléments au peintre-graveur de Adam Bartsch*, deel 1 (Leipzig: Rudolph Weigel, 1843), 149, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Suppl%C3%A9ments_au_Peintre-graveur_de_Adam_Bartsch_%28IA_supplementsaupai00weig%29.pdf (geraadpleegd 20 januari 2023).

⁴⁰ Frederik Muller, *Catalogue d'une collection unique de dessins, gravures et eaux-fortes composés ou exécutés par des femmes: en vente chez Frederik Muller & Co.* (Amsterdam: Frederik Muller & Co, 1884), 56, <https://archive.org/details/cataloguedunecol00fred> (geraadpleegd 20 januari 2023).

⁴¹ Hij vermeldt ook de portretgravure van haar oom Roelant Savery (1576-1939), die hij als een zeer zeldzame en goed uitgevoerde prent omschrijft. Het is daarnaast opvallend dat ook haar jongere zus Magdalena (1637-na 1669) gerepresenteerd is. De enige twee werken die vandaag de dag aan haar worden toegeschreven worden door de kunsthandelaar aangeboden: haar gravure naar eigen ontwerp voor het stuk 'Herstelde vorst, ofte geluckigh ongeluck' van Jan Bara uit 1650 en een ongedateerde gravure gemaakt naar een eerdere prent van Cleas Jansz. Visscher uit diens *Sinnepoppen* uit 1614. Ibid., 56, N.638/643, N.644/645

⁴² Bleyerveld, 'Roghman, Geertruydt'. Website *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland*.

⁴³ Christiaan Kramm geeft aan dat Geertruydt Roelants zus moet zijn geweest, maar verwijst naar een eerdere bron van Hellier die zegt dat ze diens moeder was. Frits Lugt beschrijft Geertruydt daarentegen als de dochter

De vijfde prent uit *Vrouwenwerkzaamheden, Schoonmakende vrouw* (afb.22), werd in 1915 gebruikt in het tweedelige werk *De vrouw* van H.C.H. Moquette. In het onderschrift wordt deze prent echter omschreven als een achttiende-eeuws tafereel.⁴⁴ Kunsthistoricus Eddy de Jongh vermoedt dat de kennis over Roghmans auteurschap in 1915 alweer in de vergetelheid geraakt moest zijn.⁴⁵ Dit kan voor kunsthistorici echter niet lang een mysterie gebleven zijn aangezien Roghman alle prenten in *Vrouwenwerkzaamheden*, waaronder deze, prominent gesigneerd heeft. Mogelijk houdt de achttiende-eeuwse datering in dit boek verband met de tweede druk door Covens en Mortier die vanaf 1721 tot 1778 werd uitgegeven en naar mijn idee grote populariteit genoot. In 1975 toonde Museum Boijmans Van Beuningen een aantal van Roghmans prenten in de tentoonstelling ‘Dames gaan voor’. In de bijbehorende catalogus veronderstelde kunsthistorici J.J.C. van Hoorn-Groneman en B.L.D. Ihle dat enkele vrouwen die door Roghman waren weergegeven zelfportretten zouden zijn.⁴⁶ Deze aanname is kenmerkend voor de toenmalige overtuiging dat het vrouwelijke gender van de maker onlosmakelijk verbonden was met haar kunst. In het algemene kunsthistorische discours vanaf de jaren ’70 werden er steeds vaker vraagtekens gezet bij deze stelling. In de loop van de 20^{ste}-eeuw begon de kijk op vrouwen in de kunst namelijk te veranderen: waar vrouwelijke kunstenaars voorheen werden samen geschaard en er op zoek gegaan werd naar correlaties in hun werk vanwege hun gedeelde gender, wierp feministische kunsthistorica Linda Nochlin in 1971 in haar baanbrekende tekst “Why Have There Been No Great Woman Artists?” onder andere de vraag op of er wel sprake is/kan zijn van één ‘vrouwelijke stijl’. Zij betoogt dat er niks ‘conventioneel vrouwelijks’ is aan de wilde dieren geschilderd door Rosa Bonheur (1822-1899) en dat het werk van portrettist Elisabeth Vigée-Le Brun (1755-1842) niet zoeter was dan het werk van een contemporaine schilder als Jean-Honoré Fragonard (1732-1806).⁴⁷

van Roelant. Volgens P.J. Blok en P.C. Molhuysen zijn sommigen ervan overtuigd dat Geertruydt Roelants dochter was, terwijl anderen weer geloven dat ze zijn zus was. Christiaan Kramm, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, gravures en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd* (Amsterdam: gebroeders Diederich, 1857), 1380, https://www.dbnl.org/tekst/kram011leve01_01/kram011leve01_01_0004.php (geraadpleegd 20 januari 2023). Frits Lugt, *Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam* (Amsterdam: P.N. van Kampen & Zoon, 1915), 102, <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=MMKB24:073470000> (geraadpleegd 20 januari 2023). P.J. Blok en P.C. Molhuysen *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*, deel 6 (Leiden: A.W. Sijthoff, 1924), 1200.

⁴⁴ H.C.H. Moquette, *De vrouw*, deel 1 (Amsterdam: H. Meulenhoff, 1915), 114.

⁴⁵ Jongh, de en Luijten, *Spiegel van Alledag*, 268.

⁴⁶ J.J.C. van Hoorn-Groneman en B.L.D. Ihle, *Dames gaan voor : de vrouw in de prentkunst 1500-1800* (Rotterdam: Boijmans Van Beuningen, 1975), 29.

⁴⁷ Hoewel Nochlin samen met kunsthistorica Anne Sutherland Harris vrouwen alsnog samen schaarde op basis van hun gender in de catalogus die verscheen bij de gelijknamige tentoonstelling *Women Artists, 1550:1950* in 1977, gaf ze zelf aan dat er een inhaalslag gemaakt diende te worden wat betreft het vergroten van de zichtbaarheid van deze vrouwen. Zolang er een grote discrepantie is in onderzoek naar mannelijke en vrouwelijke kunstenaars, blijft het uitlichten van vrouwelijke kunstenaars in het bijzonder relevant. Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists,” *ARTnews* 1(1971): kopje: introduction, <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/> (geraadpleegd 20 januari 2023). Ann Sutherland Harris en Linda Nochlin, *Women Artists: 1550-1950* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1977), 11, 12.

In 1990 kwam nieuwe informatie over de prentmakerfamilie Roghman aan het licht dankzij archiefvondsten door kunsthistorici Sebastien A.C. Dudok van Heel en Marten Jan Bok in de archieven van Amsterdam, Utrecht en Haarlem, gepubliceerd in *de Kasteeltekeningen van Roelant Roghman* door kunsthistoricus W. Th. Kloek. Deze informatie verschafte helderheid wat betreft de onderlinge familiebanden alsook de levensdata van onder andere Geertruydt. Zij bleek in 1625 gedoopt te zijn in de Nieuwe Kerk te Amsterdam en was daarmee de oudste in een gezin van zes kinderen. Ze bleef ongehuwd.⁴⁸ Haar naam bleek voor het laatst vermeld te zijn in 1651 en te ontbreken in een familietestament uit 1657. Hieruit kan worden afgeleid dat ze toen reeds was overleden.⁴⁹ Ze is dus hoogstens 32 jaar oud geworden. De Roghmans kwamen uit een grote kunstenaarsfamilie met prentmakers aan vaders kant en schilders als Roelant Savery aan moeders kant. Roelant Roghman was daarnaast bevriend met schilders als Rembrandt (1606-1669) en Gerbrand van den Eeckhout (1621-1674).⁵⁰ Geertruydt Roghman bevond zich dus in een groot artistiek netwerk.

kunsthistorica Martha Moffitt Peacock was in 1993 de eerste die uitvoerig onderzoek deed naar Roghman en haar oeuvre in haar artikel “Geertruydt Roghman and the Female Perspective in 17th-Century Dutch Genre Imagery”, waarin de auteur de reeks van Roghman beschouwt vanuit een feministisch perspectief.⁵¹ Volgens Peacock getuigt de reeks van een *female gaze* die huisvrouwen op baanbrekende wijze niet geërotiseerd of gemoraliseerd verbeeldt zoals doorgaans gebruikelijk was.⁵² Ze ziet *Vrouwenwerkzaamheden* daarom als een proto-feministische poging om de maatschappelijke bijdrage die huisvrouwen leverden te tonen en te verspreiden.⁵³

Vanuit Nochlins theorie dat bewijs voor een ‘vrouwelijke ervaring’ niet gezocht dient te worden in de artistieke productie van vrouwen, gaat men in recenter onderzoek een dergelijke generalisatie het liefst uit de weg.⁵⁴ Daarmee is er terughoudendheid ontstaan wat betreft het proberen te herkennen van een ‘vrouwelijke ervaring’ in het werk van vrouwen. Vooral wat betreft de relatie

⁴⁸ W.Th. Kloek, *De kasteeltekeningen van Roelant Roghman II* (Alphen aan den Rijn: Canaletto, 1990), 8.

⁴⁹ Ibid., 4 - noot 22.

⁵⁰ Ibid., 3.

⁵¹ Peacock, Martha Moffitt. “Geertruydt Roghman and the Female Perspective in 17th-Century Dutch Genre Imagery.” *Woman’s Art Journal* 14(1993)2. <https://doi.org/10.2307/1358443> (geraadpleegd 2 mei 2023).

⁵² De *female gaze* is een conceptuele tegenhanger van de *male gaze*, een veronderstelling dat kunst voortkomend uit een patriarchaal georiënteerde maatschappij (zoals de zeventiende-eeuwse Republiek) gemaakt is ten behoeve van mannelijke toeschouwers. Vooral de weergave van vrouwen in kunst is hierdoor beïnvloed: zij worden vaak gereduceerd tot lustobjecten opgevoerd voor het mannelijke kijkgenot. Hoewel er geen eensgezindheid is wat een *female gaze* in zou houden, maakte feministische kunsthistorica Girselda Pollock een distictie tussen het willen ‘bezitten’ en ‘willen identificeren’. Een *female gaze* zou in dat geval meer cultureel bepaald zijn en gaan over een gevoel van herkenning tussen de vrouwelijke toeschouwer en de afgebeelde vrouw in plaats van haar te willen domineren. Een positievere en minder geërotiseerde weergave van vrouwen zoals naar voren komt in *Vrouwenwerkzaamheden* zou volgens Peacock dan ook samenhangen met Roghmans eigen ervaring als vrouw zijnde en haar identificatie met de vrouwen die ze verbeeld. In hoofdstuk vier wordt er verder ingegaan op de *Female gaze* in Roghmans *Vrouwenwerkzaamheden*. Peacock, “Geertruydt Roghman and the,” 8. Peacock, *Heroines, Harpies and Housewives*, 361.

⁵³ “Geertruydt Roghman and the,” 7.

⁵⁴ Nochlin, “Why Have There Been,” kopje: introduction.

tussen biografische informatie en artistieke productie van vrouwen: moeten wij hier wel verbanden in proberen te zoeken? Zoals kunsthistorica Sheila Ffolliott in 2013 aangeeft heeft de samensmelting van biografische informatie en artistieke productie bij schilderes Artemisia Gentileschi (1593-1656) ertoe geleid dat haar schilderijen van wraakzuchtige Judiths niet meer losgekoppeld konden worden van Gentileschis eigen verkrachtingsschandaal.⁵⁵ Peacocks tekst gaat echter wel uit van een *female perspective* die alleen als zodanig weergegeven kan worden door een vrouwelijke kunstenaar, waardoor deze verschilt van weergaven van vrouwen gemaakt door mannelijke tijdgenoten.⁵⁶ Mijns inziens moeten we het over één kam scheren van vrouwen zien te vermijden- net als elke mannelijke is ook elke vrouwelijke kunstenaar een individu, en net als bij elke mannelijke kunstenaar wordt kunst niet op de eerste plaats gedefinieerd door hun gender, maar door de maker zelf en de maatschappij en het tijdsbeeld waarop wordt ingespeeld. Het ontkennen van een verschillende levenservaring tussen mannen en vrouwen in een maatschappij met een sterke voorkeur voor scheiding op basis van sekse vanuit een moralistisch oogpunt, de zeventiende-eeuwse Republiek, kan echter een vertekend beeld geven van de historische werkelijkheid. Hoewel de Republiek in haar tijd relatief progressief was met veel vrijheden voor vrouwen, en moralistische traktaten zeker niet altijd nagevolgd werden, werden er weldegelijk andere eisen gesteld aan vrouwen dan aan mannen.⁵⁷ Met de scheiding van buiten en binnen, publiek en privaat, tussen man en vrouw, zelfs al was dit soms meer een ideaal dan een realiteit, werd er op basis van sekse een andere rol aan een mens toebedeeld en werd men geconfronteerd met deze rol en in hoeverre diegene zich hieraan conformeerde.⁵⁸ Het in acht nemen van Roghmans vrouwelijke ervaring kan mijns inziens dan ook juist informatie verschaffen mits goed toegepast. Zoals Peacock stelt in haar tekst *Domesticity in the Public Sphere* uit 2003 gaat het ontkennen van een mogelijk ‘vrouwelijk perspectief’ ten koste van de helft van de toenmalige samenleving, alsook de artistieke productie van mannen die beïnvloedt is door de cultuur van vrouwen. Hoewel de vrouwelijke stem dus niet de boventoon voerde, heeft deze weldegelijk maatschappelijke invloed gehad.⁵⁹ Ze stelt mijns inziens terecht dat het ontkennen van de invloed van gender op de artistieke productie van vrouwelijke kunstenaars suggereert dat ze simpelweg het heersende perspectief toepasten wat zou betekenen dat hun werk niet te onderscheiden is van mannelijke kunstenaars.⁶⁰ Zeer persoonlijke inkijkjes in een zeventiende-eeuwse vrouwenwereld zoals het werk van Roghman of een kunstenaars als Gesina ter Borch (1631-1690), lijken deze bewering

⁵⁵ Sheila Ffolliott, “Early Modern Women Artists,” in *The Ashgate Research Companion to Women and Gender in Early Modern Europe*, red. Jane Couchman en Allyson M. Poska (Londen: Taylor & Francis, 2016), 423.

⁵⁶ Peacock, “Geertruydt Roghman and the,” 8.

⁵⁷ Els Kloek, “De Vrouw” in *Gestalten van de Gouden Eeuw: Een Hollands Groepsportret*, red. H.M. Beliën, A. Th. Van Deurssen en G.J. van Setten (Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 1995), 250.

⁵⁸ Honig, “The Space of Gender,” 194, 195.

⁵⁹ Martha Moffitt Peacock, “Domesticity in the Public Sphere,” in *Saint, Sinners, and Sisters: Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe*, red. Jane L. Carroll en Alison G. Stewart (Abingdon-on-Thames: Routledge, 2003), 45.

⁶⁰ Peacock, *Heroines, Harpies and Housewives*, 359

tegen te spreken. Wat betreft de relevantie van Roghmans ervaring als zeventiende-eeuwse vrouw sluit ik me dus aan bij Peacocks stelling.

Peacock heeft veruit het meest gepubliceerd over Roghman en haar teksten zullen de leidraad door deze scriptie vormen, waaronder “Geertruydt Roghman and the Female Perspective in 17th-Century Dutch Genre Imagery” uit 1993, haar tekst over Roghman in *Dictionary of Women Artists Volume 2* uit 1997, “Domesticity in the Public Sphere” uit 2003 en *Heroines, Harpies, and Housewives: Imaging Women of Consequence in the Dutch Golden Age* uit 2020.⁶¹ Daarnaast worden uiteenlopende bronnen waaronder archiefbronnen, kunsthistorische bronnen, antropologische bronnen, historische bronnen en primaire bronnen in de vorm van moralistische traktaten geraadpleegd.

In 2015 was Roghmans *Kindermoord van Bethlehem* naar Tintoretto te zien bij de tentoonstelling ‘Printing Women: Three Centuries of Female Printmakers, 1570-1900’ in New York Public Library.⁶² Het is naar mijn idee een gemiste kans dat het Rijksmuseum de gelegenheid niet heeft aangegrepen om hun werk van Roghman te presenteren in de tentoonstelling ‘Vrouwen op papier’ die tot en met 30 mei 2023 te bezoeken was. Hoewel vrouwelijke kunstenaars als Magdalena van de Passe (1600-1638), Barbara van den Broeck (1560- ca. 1590) en Gesina ter Borch (1631-1690), goed vertegenwoordigd waren, schitterde Roghman door afwezigheid in een tentoonstelling die haar toch op het lijf geschreven lijkt te zijn.⁶³

⁶¹ “Geertruydt Roghman and the Female Perspective in 17th-Century Dutch Genre Imagery.” *Woman’s Art Journal* 14(1993)2. <https://doi.org/10.2307/1358443> (geraadpleegd mei 2023). Peacock, Martha Moffitt. “Roghman, Geertruydt.” In *Dictionary of Women Artists Volume 2*, redactie Delia Gaze, opzoeken. Abingdon-on-Thames: Routledge, 1997. Peacock, Martha Moffitt. “Domesticity in the Public Sphere.” In *Saint, Sinners, and Sisters: Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe*, redactie Jane L. Carroll en Alison G. Stewart, 44-68. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2003. Peacock, Martha Moffitt. Peacock, Martha Moffitt. *Heroines, Harpies, and Housewives : Imaging Women of Consequence in the Dutch Golden Age*. Leiden: Brill, 2020. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=6402767> (geraadpleegd 13 januari 2023).

⁶² Voor meer over deze tentoonstelling, zie: Esther Chadwick, “Women printmakers make a good impression in New York,” *Apollo* mei (2015), <https://www.apollo-magazine.com/women-printmakers-make-a-good-impression-in-new-york/> (geraadpleegd 20 januari 2023).

⁶³ Uit een gesprek op 12 mei 2023 met Laurien van der Werff, onderzoeker binnen het Project ‘Vrouwen van het Rijksmuseum’, bleek dat er omwille van het schetsen van een representatief beeld keuzes gemaakt moesten worden. Als zeventiende-eeuwse prentmakers uit een familiewerkplaats vielen Roghman en Van de Passe in eenzelfde categorie, en de keuze is uiteindelijk op de laatste gevallen.

Hoofdstuk 1: Vrouwen en de genrekunst

In de Noordelijke Nederlanden was het gedurende de zeventiende eeuw een vrouw toegestaan om zich toe te leggen op de beoefening van kunst mits deze reproductief van aard was. Het uitwerken van eigen ideeën of inventies was voorbehouden aan de mannelijke kunstenaar, waardoor het concept van een ‘vrouwelijke kunstenaar’ op zichzelf haast al een oxymoron was. Wanneer een vrouwelijke kunstenaar het ontwerp van een andere (mannelijke) kunstenaar tot voorbeeld nam, sloot haar werkzaamheid zich aan bij deze genderconventie.⁶⁴ Om deze reden werden de reproducerende kunstvormen aan vrouwen toebedeeld, waaronder de reproducerende prentkunst.⁶⁵ Volgens kunsthistorica Julia K. Dabbs was prentkunst naast beeldhouwkunst en architectuur een nog sterker mannenbolwerk dan de schilderkunst, waardoor het aantal zeventiende-eeuwse vrouwelijke prentmakers opvallend groot is.⁶⁶ Kunsthistorica Lia Markey wijst erop dat de vervaardiging van prenten vanaf de zestiende-eeuw gezien werd als een bezigheid die alleen geschikt was voor mannen. Deze gedachte is gebaseerd op de fysieke kracht en de zware machines die nodig waren voor de drukprocedure. In emblemata werd apparatuur als de drukpers zelfs opgevoerd als symbool voor mannelijke genitalia, die een voorstelling het papier – passief en daardoor vrouwelijk geduid – ‘inprenten’.⁶⁷ Aangezien het onderwijs in en de beoefening van de prentkunst niet op vrouwen was ingericht, hadden de meeste vrouwelijke prentmakers een ingang in het vak via hun familie, waaronder de gerenommeerde Magdalena van de Passe (1600-1638) alsook Geertruydt Roghman.⁶⁸ Veel van hen

⁶⁴ Lia Markey, “The Female Printmaker and the Culture of the Reproductive Print Workshop,” in *Paper Museums: The Reproductive Prints in Europe, 1500-1800*, red. Rebecca Zorach en Elizabeth Rodini (Chicago: David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, 2005), 52.

⁶⁵ Amy Reed Frederick, “Reclaiming Reproductive Printmaking,” in *Woman Artists and Patrons in the Netherlands 1500-1700*, red. Elizabeth Sutton (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019), 154.

⁶⁶ Julia K. Dabbs, “The Visual Arts,” in *Routledge History of Women in Early Modern Europe*, red. Amanda L. Capern (Abingdon-on-Thames: Routledge, 2020), 343, <https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.4324/9780429355783> (geraadpleegd 15 maart 2023).

⁶⁷ Markey, “The Female Printmaker,” 52.

⁶⁸ Wegens plaatsgebrek in de lopende tekst kan er geen hoofdstuk gewijd worden aan een vergelijking tussen Geertruydt Roghman en Magdalena van de Passe (1600-1638). Samenvattend zijn vooral de ogenschijnlijke verschillen in genderverhoudingen tussen de twee familiewerkplaatsen interessant. Hierover is voor zover ik weet nog niet eerder geschreven. In tegenstelling tot de inventie waar Roghman toe in staat was, heeft Magdalena van de Passe zich op slimme wijze door het medium van reproductiegrafiek gemanoeuvereerd waarop ze doormiddel van aanpassingen en opdrachten op subtiele wijze haar stempel wist te drukken. Volgens kunsthistorica Sabina Lessman was ook Magdalena’s zus Martha (1592/93-1661) werkzaam in de werkplaats, maar gedelegeerd tot de puur uitvoerende rol van het in prent brengen van andermans ontwerpen. Magdalena zou als vrouw dan meer mogelijkheden en vrijheden genoten hebben dan haar zus, maar minder dan haar broers. Volgens kunsthistorica Ilja Veldman is Martha echter niet in de familiewerkplaats werkzaam geweest, maar was zij waarschijnlijk als oudste dochter van het gezin verplicht om mee te helpen in het huishouden. Geertruydts jongere zus, tevens Magdalena (1637- na 1669) genaamd, was eveneens werkzaam als prentmaker. Uitzonderlijk genoeg heeft zij naast het reproduceren ook naar eigen ontwerp gewerkt, net zoals haar oudere zus. De omslagprent van het toneelstuk ‘Herstelde vorst, ofte geluckigh ongeluck’ van Jan Bara uit 1650 is hier het bewijs van, tevens door haar gesigineerd (Rijksmuseum, Amsterdam, inv. RP-P-1887-A-11922). Hoewel Magdalena Roghman beduidend minder vaardig als ontwerper was dan

werden door familieleden opgeleid om vervolgens in de familiewerkplaats aan de slag te kunnen gaan. Hiermee was het mogelijk voor vrouwen te ontkomen aan beperkende regelgevingen hen opgelegd vanuit gildesystemen.⁶⁹ De Italiaanse prentkunstenaar Diana Ghisi (1547-1612) wordt gezien als de eerste vrouwelijke prentmaker die haar werk signeerde en het privilege ontving om haar werk te publiceren.⁷⁰ De Italiaanse graveur Isabella Parasole (ca. 1570- ca. 1620) publiceerde in 1590 haar kant- en naaiwerkpatronen in prentvorm, waarmee zij een van de eerste vrouwen was die haar eigen ontwerpen in prent bracht.⁷¹ Zij vormde echter een uitzondering want het bleef gangbaar voor vrouwelijke prentmakers om naar andermans ontwerp te werken. Volgens kunsthistorica Judith K. Brodsky was Elisabetta Sirani (1638-1665) een van de weinige vrouwelijke prentmakers die vóór 1800 naar eigen ontwerp werkte.⁷²

Ook binnen de schilderkunst werd op basis van geslacht een onderscheid in genres gemaakt. In de zeventiende-eeuw bestond er een hiërarchie aan schildergenres, waarbij de historiestukken het hoogst in achtung stonden. Volgens de invloedrijke kunstenaar en kunstcriticus Leon Battista Alberti (1404-1472) waren historiestukken het meest veeleisend genre aangezien er beroep gedaan werd op zowel de inventiviteit als de historische kennis van de schilder. De kunstenaar moest daarnaast perspectief beheersen en overtuigend een dynamische compositie kunnen vormgeven, vaak op groot formaat.⁷³ In historiestukken ging er veel aandacht uit naar het menselijke lichaam, waarvoor anatomische kennis onmisbaar was.⁷⁴ Aangezien vrouwen niet werden toegelaten tot de zeventiende-

Geertruydt, is dit werk uitgegeven als frontispice. Daarnaast was het zeer ongebruikelijk voor vrouwelijke kunstenaars om zich te wagen aan het ontwerpen van een historiestuk. Aangezien Magdalena van de Passe ondanks haar uitzonderlijke talent niet tot nauwelijks naar eigen ontwerp gewerkt heeft, terwijl de beduidend minder getalenteerde Magdalena Roghman dit wel werd toegestaan, lijken de vrouwen in de Roghman werkplaats meer vrijheden genoten te hebben. De grotere artistieke vrijheid die de Roghman vrouwen genoten kan verklaren waarom het door een vrouw ontwerpen en in prent brengen van zo'n uitzonderlijk vrouwelijke onderwerpkeuze als die van *Vrouwenwerkzaamheden*, mogelijk was. Sabina Lessmann, "Passe, Magdalena van de", in *Dictionary of Women Artists Volume 2*, red. Delia Gaze (Abingdon-on-Thames: Routledge, 1997), 1077. Ilja Veldman, *Studies in Prints and Printmaking, Deel 3, Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670): A Century of Print Production* (Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2001), 288. Will Tiemes, "Magdalena Roghman," in *1001 vrouwen uit de Nederlandse geschiedenis*, red. Els Kloek (Nijmegen: Vantilt, 2013), 451. W.M.H. Hummelen, *Inrichting en gebruik van het toneel in de Amsterdamse Schouwburg van 1637* (Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1967), 34.

⁶⁹ Elizabeth Alice Honig, "'Artistieke' vrouwen in de Noorderlijke Nederlanden in de Vroegmoderne Tijd," in *Elck zijn Waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950*, red. Katlijne van der Stighelen en Miriam Westen (Gent-Amsterdam: Ludion, 1999), 48.

⁷⁰ Sheila ffolliott, "Early Modern Women Artists," in *The Ashgate Research Companion to Women and Gender in Early Modern Europe*, red. Jane Couchman en Allyson M. Poska (Londen: Taylor & Francis, 2016), 418. Julia K. Dabbs, "The Visual Arts," in *Routledge history of Women in Early Modern Europe*, red. Amanda L. Capern (Abingdon-on-Thames: Routledge, 2019), 341, <https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.4324/9780429355783> (geraadpleegd 15 maart 2023).

⁷¹ Markey, "The Female Printmaker," 56.

⁷² Judith K. Brodsky, "Some Notes on Women Printmakers," *Art Journal* 35(1976)4: 375.

⁷³ Rocco Sinisgalli. *Leon Battista Alberti: On Painting: A New Translation and Critical Edition* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 53,55,59,60,61,81, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511782190.004>, (geraadpleegd 31 maart 2023).

⁷⁴ Dabbs, "The Visual Arts," 341.

eeuwse kunstacademies en maar weinigen tot gilden - waar kunstenaars naar levend naakt konden werken- werd het opdoen van anatomische kennis voor vrouwen bemoeilijkt. Als vrouw een naakt lichaam bestuderen werd daarnaast als onfatsoenlijk gezien, vooral wanneer het een mannelijk naakt betrof. Dat niet alle zeventiende-eeuwse kunstenaressen zich hierbij neerlegden, blijkt uit de tekenstudies naar zowel mannelijke als vrouwelijk naakten door diletante Catherina Backer (1689-1766). Volgens kunsthistorica Elizabeth Honig weerleggen deze naaktstudies de stelling dat het vrouwen niet was toegestaan de menselijke anatomie te bestuderen. Aangezien Backer uit een zeer gegoed milieu kwam kan zij haar studies gebaseerd hebben op de kunstverzameling van haar vader.⁷⁵ De tekenstudies van de Italiaanse Giulia Lama (1681-1747) bewijzen echter dat zeventiende-eeuwse vrouwen ook naar *levend* naakt hebben gewerkt, zij was hiermee een van de eerste vrouwen die dit deed.⁷⁶ Zowel Backer als Lama vormen echter de uitzondering die de regel bevestigt.

Onderaan de hiërarchie stonden de reproducerende genres als portretten en stilleven, waarbij de eerste als achtenswaardiger gezien werd omdat het een menselijk onderwerp betrof. Deze genres werden bij uitstek als geschikt gezien voor vrouwen aangezien er weinig tot geen anatomische kennis en inventiviteit voor nodig was. Daarnaast waren de objecten die op stilleven werden afgebeeld voor veel vrouwen thuis beschikbaar.⁷⁷ Ondanks de lagere achting voor stilleven ten opzichte van de andere schildergenres waren deze werken zeer geliefd op de zeventiende-eeuwse kunstmarkt alsook onder hooggeplaatste verzamelaars. Vrouwen als Maria van Oosterwijck (1630-1693) en Rachel Ruysch (1664-1750) hadden immens succes met hun bloemstilleven, waarvoor vele vorsten bereid waren fors te betalen.⁷⁸

De term ‘genrekunst’ is ahistorisch aangezien deze uit de laat negentiende eeuw stamt. Wat we vandaag de dag bestempelen als ‘genrekunstwerken’ werden in de zeventiende eeuw met beschrijvende termen aangeduid.⁷⁹ Uit contemporaine Nederlandse schildertraktaten blijkt dat het genre academisch gezien weinig waardering genoot, hoewel men de geloofwaardige weergave van de werkelijkheid in dit soort werken kon waarderen.⁸⁰ Hierdoor stonden deze werken, die alledaagse taferelen met meerdere figuren afbeelden en doormiddel van symbooltaal en metaforen beroep deden op de kennis van de kijker, lager in aanzien dan historiestukken maar hoger dan de reproducerende schildergenres. Kunsthistorica Julia K. Dabbs verklaart het gebrek aan vrouwelijke genrekunstenaars met de anatomische kennis die nodig was voor dit genre. Vandaag de dag worden er maar twee

⁷⁵ Honig, “Artistieke vrouwen in,” 51.

⁷⁶ Ann Sutherland Harris en Linda Nochlin, *Women Artists: 1550-1950* (New York: Alfred A. Knopf, 1977), 26, 27.

⁷⁷ Dabbs, “The Visual Arts,” 340.

⁷⁸ Harris en Nochlin, *Women Artists*, 32, 35.

⁷⁹ Eddy de Jongh, “Inleiding,” in *Tot Lering en Vermaak*, red. Jan Baptist Bedaux en Eddy de Jongh (Amsterdam: Rijksmuseum, 1976), 14.

⁸⁰ Ibid.

zeventiende-eeuwse vrouwen tot de Nederlandse genrekunstenaars gerekend: Judith Leyster (1609-1660), en Geertruydt Roghman.⁸¹

Judith Leyster

Wat Leyster uniek maakt is dat zij niet uit een kunstenaarsmilieu afkomstig was. In tegenstelling tot veel contemporaine kunstenaressen, waaronder Roghman, was Leysters vader geen kunstenaar maar een brouwer.⁸² De kunstzinnigheid van Leyster werd al door dichter Sameul Ampzing (1590-1632) bezongen toen ze nog maar achttien was.⁸³ Hoewel er lang gedacht werd dat Leyster bij Frans Hals (1582-1666) in de leer is geweest, was schilder Frans Pietersz. de Grebber (1573-1649) waarschijnlijk haar leermeester.⁸⁴ In 1633 werd Leyster toegelaten tot de Haarlemse Sint Lucasgilde waar ze als professionele vrouwelijke kunstenaar succesvol wist te manoeuvreren in een door mannen gedomineerde kunstwereld.⁸⁵ Theodorus Schrevelius (1572-1649) schijft in 1648 in zijn beschrijving van de stad Haarlem dat Leyster zich kon meten met haar mannelijke equivalenten, en andere tijdgenoten noemden haar een leidende ster (ley-ster) in de kunst.⁸⁶ In 1636 trouwde Leyster met kunstenaar Jan Miense Molenaer (1610-1668). Veel vrouwelijke kunstenaars lijken te zijn gestopt met schilderen na hun huwelijk om zich te richten op huishoudelijke taken en het moederschap, en dit werd aanvankelijk ook van Leyster gedacht. Zij richtte zich op de verkoop van de kunst gemaakt door haar echtgenoot en ontpopte zich hierin tot succesvol zakenvrouw.⁸⁷ In 1643 aquarelleerde ze echter nog een tulp voor het botanische album van botanist Agnes Block (1629-1704).⁸⁸ Ook uit een gesigneerd bloemstillevan van haar hand uit 1654, herontdekt in 2009, blijkt dat Leyster nooit volledig gestopt is met schilderen.⁸⁹ Een vrouwelijk zelfportret uit 1653 werd in 2016 door sommige kunsthistorici aan Leyster toegeschreven. Afgebeeld is een respectabele vrouw van middelbare leeftijd met schildergerei in haar hand. Hoewel er geen eensgezindheid is wat betreft haar auteurschap, brengt Leyster-specialist Frima Fox Hofrichter het portret in verband met een werk op de inventarislijst van

⁸¹ Dabbs, "The Visual Arts," 341.

⁸² Els Kloek, "De zaak Judith Leyster: uitzonderlijk of representatief?", in *Judith Leyster: Schilderes in een mannenwereld*, red. James A. Welu en P. Biesboer (Zwolle: Waanders, 1993), 63.

⁸³ Anna Tummers, *Judith Leyster : De Eerste Vrouw Die Meesterschilder Werd* (Haarlem: Frans Hals Museum, 2009), 4.

⁸⁴ Jan Grieten, "Judith Leyster," in *Elck zijn Waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950*, red. Katlijne van der Stighelen en Miriam Westen (Gent-Amsterdam: Ludion, 1999), 158.

⁸⁵ Honig, "Artistieke vrouwen in," 43, 44.

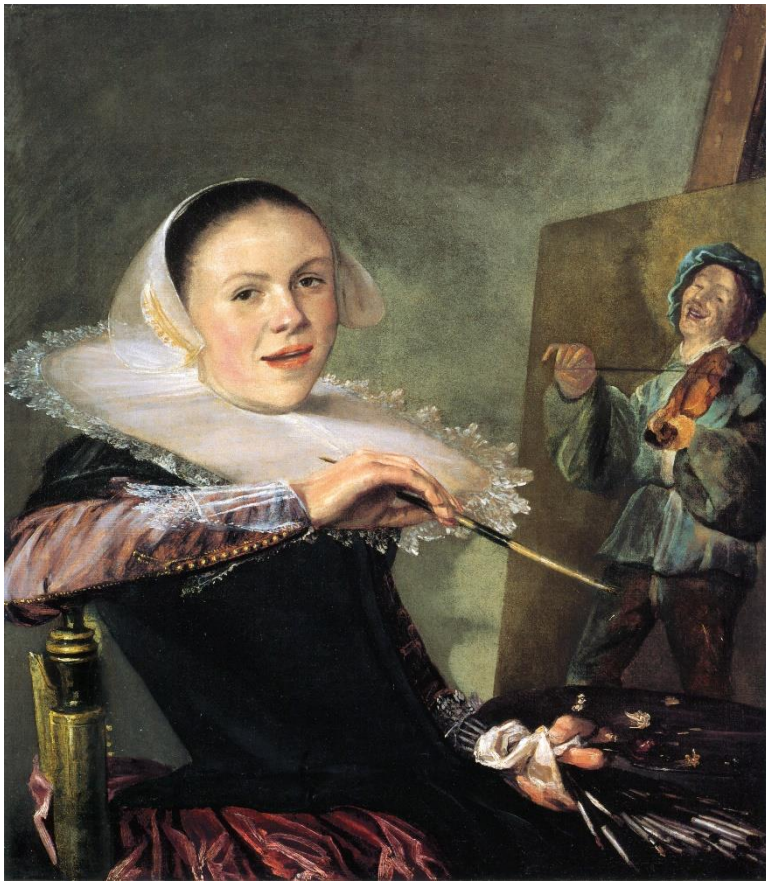
⁸⁶ Martha Moffitt Peacock, "Mirrors of Skill and Renown: Women and Self-Fashioning in Early Modern Dutch Art," *Mediaevistik* 28 (2015)1: 331, <https://www.jstor.org/stable/44163592> (geraadpleegd 7 maart 2023). Tummers, *Judith Leyster*, 1.

⁸⁷ Honig, "Artistieke vrouwen in," 45.

⁸⁸ John Kearney, "Agnes Block, a Collector of Plants and Curiosities in the Dutch Golden Age, and her Friendships with Maria Sybilla Merian, Natural History Illustrator," in *Women Patrons and Collectors*, red. Susan Bracken, Andrea M. Gáldy en Adriana Turpin (Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Pub, 2012), 74, <https://web-p-ebshost-com.proxy.library.uu.nl/ehost/detail/detail?vid=0&sid=60536da5-34c4-4232-bc55-e0bf43579920%40redis&bdata=JnNpdGU9ZWZwZG93Q3Q3d%3d%3d#AN=532382&db=nlebk> (geraadpleegd 7 maart 2023).

⁸⁹ Anna Tummers, *Judith Leyster*, 27.

het schilders-koppel uit 1668.⁹⁰ Kunsthistorica Ellen Broersen vermoedt dan ook dat Leyster in het huis-atelier van haar echtgenoot altijd is blijven schilderen.⁹¹



Afb.1) Judith Leyster, *Zelfportret*, ca. 1630, olieverf op doek, 74.6 × 65.1 cm, National Gallery of Art, Washington D.C., 1949.6.1 (foto: wikimedia commons, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Self-portrait_by_Judith_Leyster.jpg&oldid=728039121, geraadpleegd 9 maart 2023).



Afb.2) Judith Leyster, *Man die een vrouw geld aanbiedt*, ca. 1631, olieverf op paneel, 30,8 x 24,2 cm, Mauritshuis, Den Haag, 564 (foto: Mauritshuis, <https://web.archive.org/web/20230309154217/https://www.mauritshuis.nl/ontdek-collectie/kunstwerken/564-man-die-een-vrouw-geld-aanbiedt/>, geraadpleegd 9 maart 2023).

Leyster heeft veel verschillende genres beoefend, maar werd het meest bekend met haar ‘moderne beelden’: genrefaferelen met figuren in eigentijdse kostuums en een komische ondertoon. Dit stond in schril contrast met de historiestukken die toentertijd in Haarlem gangbaar waren.⁹² Op haar beroemde zelfportret uit omstreeks 1630 (afb.1) lijkt ze dit genre al aan te prijzen: vol zelfvertrouwen kijkt ze de toeschouwer aan vanachter haar ezels waarop een ‘modern beeld’ met een muzikant prijkt. Uit infraroodreflectografie blijkt dat Leyster oorspronkelijk een vrouwenportret aan

⁹⁰ Machteld Blokhuis, “Ley-ster en superster: Judith Leyster,” in *Gouden vrouwen*, red. Judith Noorman (Zwolle: W Books, 2021), 72.

⁹¹ Ellen Broersen, “Judita Leyster, een kloeke schilderes,” in *Judith Leyster: Schilderes in een mannenwereld*, red. James A. Welu en P. Biesboer (Zwolle: Waanders, 1993), 23.

⁹² Pieter Biesboer, “Judith Leyster, schilderes van ‘moderne beelden’,” in *Judith Leyster: Schilderes in een mannenwereld*, red. James A. Welu en P. Biesboer (Zwolle: Waanders, 1993), 23.

het schilderen was. Mogelijk heeft ze dit aangepast om zichzelf te profileren als een meester van dit vernieuwende en populaire genre.⁹³ Volgens voormalig hoogleraar genderstudies Maaïke Meijer is er sprake van rolomdraaiing in Leysters zelfportret: ze schildert een man die voor haar muziek maakt, een man die dienstbaar aan de vrouw is, en niet andersom.⁹⁴

Dit brengt ons bij de vrouwbeelden in Leysters werken, die in hun nuancering breken met contemporaine vrouwbeelden in de schilderkunst van de eerste helft van de zeventiende-eeuw. Het meest sprekende voorbeeld hiervan is *Man die een vrouw geld aanbiedt* uit 1631 (afb.2): in dit nachtelijke tafereel richt een man zich tot een vrouw die bezig is met haar naaiwerk. De vrouw gaat niet in op wat de man haar verzoekt. Door de nachtelijke enscenering en het geld dat de man aanbiedt wordt er aangenomen dat hij de vrouw een vulgair voorstel doet. Het naaiwerk dient als deugdelijke bezigheid ter illustratie voor haar keuze: ze verkiest haar deugzaamheid boven lichtzinnigheid.⁹⁵ De link met Roghman is hier snel gelegd: een vrouw wiens complete aandacht uitgaat naar huishoudelijk werk waardoor zij zich niet laat erotiseren door een (mannelijke) toeschouwer. Hoewel bordeelscené's in de zeventiende-eeuw populair waren, werd de vrouw hier altijd afgebeeld als gewillige deelnemer.⁹⁶ Leysters vrouw is echter zedelijk gekleed en ontdaan van seksuele symbolen zoals een wijnglas of muziekinstrumenten. Hofrichter geeft aan dat Leysters interpretatie van de gangbare bordeelscenes haar invalshoek als vrouw weerspiegelt en geen schilderkunstige precedent kent. Kunsthistoricus Wayne Franits oppert echter dat de man geen seksueel contact beoogd met zijn verzoek, maar met de muntstukken zijn interesse in een huwelijk laat blijken.⁹⁷ Men kan zich afvragen of deze kanttekening het onderwerp van een vrouwelijke afwijzing wezenlijk veranderd. Daarnaast was het gebruikelijk om een vrouw ten huwelijk te vragen met één enkel muntstuk, terwijl er meerdere muntstukken te zien zijn op het werk van Leyster.⁹⁸ Hofrichter noemt *Man die een vrouw geld aanbiedt* een unieke combinatie van huiselijkheid en erotiek waarin de vrouw haar *eigenzeggenschap* doet gelden.⁹⁹ Volgens kunsthistorica Cynthia Kortenhorst-Von Bogendorf Rupprath is het hoofdonderwerp van het werk het morele vraagstuk van de vrouw. Zij merkt op dat de vrouw haar mond geopend heeft, het enige aspect wat verraadt dat de zij de aanwezigheid van de man doorheeft. Dit onderstreept nogmaals haar besluit om niet op de man in te gaan. De kaars ontsluit daarnaast de

⁹³ Tummers, *Judith Leyster*, 15.

⁹⁴ Maaïke Meijer, "Waarom? Daarom! Kunstenaressen in genderperspectief," in *Elck zijn Waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950*, red. Katlijne van der Stighelen en Miriam Westen (Gent-Amsterdam: Ludion, 1999), 24.

⁹⁵ Grieten, "Judith Leyster," 162.

⁹⁶ Frima Fox Hofrichter, "Judith Leyster's Proposition- Between Virtue and Vice," in *Feminism and art History: Questioning the Litany*, red. Norma Broude en Mary D. Garrard (New York: Harper & Row, 1982), 174.

⁹⁷ Cynthia Kortenhorst-Von Bogendorf Rupprath, "Catalogus," in *Judith Leyster: Schilderes in een mannenwereld*, red. James A. Welu en P. Biesboer (Zwolle: Waanders, 1993), 168.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Hofrichter, "Judith Leyster's Proposition," 177.

intenties van de man door de muntstukken te laten glanzen en tevens een onheilspellende schaduw te werpen op de muur.¹⁰⁰

Naaien en spinnen werd van oudsher al in verband gebracht met conventioneel correct vrouwelijk gedrag. Deze associatie stamt uit de Bijbelboek Spreuken (31:10-13, 18-19) “Wie lukt het om een goede vrouw te vinden? Een goede vrouw is veel meer waard dan edelstenen. Haar man vertrouwt helemaal op haar. Dankzij haar zal hij nergens gebrek aan hebben. Ze doet hem goed, en geen kwaad, haar hele leven lang. Ze is bezig met wol en vlas, en spint en weeft met vlijtige handen. (...) Ze zorgt ervoor dat alles goed gaat. Ze werkt zelfs 's nachts. Haar handen zijn altijd bezig. Ze spint wol en weeft.” Naai – en spinwerk werd gezien als een geschikte remedie tegen ledigheid: het hield vrouwen bezig en weerhield hen van dwalen, waarmee indirect hun maagdelijkheid werd gewaarborgd.¹⁰¹ De spinrok werd net als het spinnenwiel en de spoel het symbool voor de deugdzame vrouw.¹⁰² Zo komt het naaigerei voor op het frontispice van *Maeghde-Wapen*, een instructieve tekst voor ongehuwde vrouwen door moralist Jacob Cats (1577-1660).¹⁰³ Cats omschrijft spinnen als een deugdzame bezigheid waarmee vrouwen eer brachten aan henzelf en hun familie.¹⁰⁴ In deze gevallen werd huiselijke deugzaamheid echter ingezet om te corresponderen met de wensen en verwachtingen van de man, en niet om tegen deze wensen in te gaan, zoals gebeurt in *Man die een vrouw geld aanbiedt*.

Ook Simon Schama is het opgevallen dat Leyster als vrouw een van de weinige voorstellingen heeft gemaakt waarin een vrouw een man afwijst. Wanneer hij zichzelf de vraag stelt of er iets als een ‘vrouwelijk standpunt’ te herkennen is in werk gemaakt door zeventiende-eeuwse vrouwen, noemt hij Leyster en Roghman in één adem. Roghmans *Vrouwenwerkzaamheden* ziet Schama als een overtreffend empathische weergave van huisvrouwen, ontdaan van moralistische betekenissen om het rauwe en fysieke werk van de vrouwen te benadrukken. Hoewel Schama aangeeft dat er weldegelijk moralistische iconografie is toegevoegd, voeren deze elementen in tegenstelling tot de gangbare weergaven van huishoudelijk werk niet de boventoon.¹⁰⁵ Waarin de toepassing van huishoudelijk werk echter tussen Leyster en Roghman verschilt, is waarvoor ze symbool staan. In Leysters geval lijkt het naaiwerk op traditionele wijze een illustratie van vrouwelijke zedelijkheid te zijn tegenover de mannelijke onzedelijkheid.¹⁰⁶ Bij Roghman is de rol die het huishoudelijk werk inneemt meer ambigu. Hoewel kunsthistorici als Eddy de Jongh in Roghmans prent *Spinnende Vrouw* alsnog een voortzetting

¹⁰⁰ Kortenhorst-Von Bogendorf Rupprath, “Catalogus,” 171.

¹⁰¹ Ibid., 170.

¹⁰² Jan Baptist Bedaux e.a., “Catalogus,” in *Tot Lering en Vermaak*, red. Jan Baptist Bedaux en Eddy de Jongh (Amsterdam: Rijksmuseum, 1976), 41, 42.

¹⁰³ Kortenhorst-Von Bogendorf Rupprath, “Catalogus,” 170.

¹⁰⁴ Wayne E. Franits, *Paragons of virtue : women and domesticity in seventeenth-century Dutch art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 72.

¹⁰⁵ Simon Schama, “Wives and Wantons: Versions of Womanhood in 17th Century Dutch Art,” *Oxford Art Journal* 3 (1980)1: 5, <https://www.jstor.org/stable/1360173> (geraadpleegd 7 maart 2023).

¹⁰⁶ Kortenhorst-Von Bogendorf Rupprath, “Catalogus,” 171.

van een vrouwelijke beeldconventie zagen, stelt Peacock dat de attributen en de werkzaamheden zelf te veel aan het zicht onttrokken worden om het hoofdonderwerp te vormen.¹⁰⁷ De vrouw die in driekwartsprofiel van de toeschouwer is afgedraaid blokkeert het zicht op het spinnenwiel, wat volgens Peacock ontkracht dat de beeltenis als morele metafoor opgevat moet worden.¹⁰⁸ Peacock oppert daarentegen dat Roghman met haar reeks de maatschappelijke bijdrage die vrouwen leveren in de vorm van hun huishoudelijk werk, wilde benadrukken.¹⁰⁹ Hoewel het gebruik van huishoudelijk werk als symbolische drager tussen Leyster en Roghman verschilt, komt de doelstelling op hetzelfde neer: ze scheppen een positiever en genuanceerder vrouwbeeld in hun werk.

Man die een vrouw geld aanbiedt is niet het enige werk van Leyster waarin een onconventioneel vrouwbeeld wordt opgevoerd. In *Spelletje triktrak* (afb.3) uit circa 1631 zet ze de kijker op het verkeerde been door te spelen met vrouwelijke stereotypes. In genrestukken met kaartspelende gezelschappen zijn de vrouwelijke tegenstanders vaak prostituees. De nachtelijke enscenering in een taverne in combinatie met de seksuele toespeling van de aangeboden pijp, lijken het meisje inderdaad als een prostituee te duiden. De zedige en huiselijke kleding van het lief lachende meisje druist hier echter tegenin.¹¹⁰ Kunsthistorica Nicole Elizabeth Cook vervolgt dat het meisje niet is opgevoerd als symbolische waarschuwing voor immoreel gedrag zoals doorgaans gebruikelijk was, maar als een participierend personage op gelijke voet met haar mannelijke equivalenten. Zij geniet evengoed van de nacht. Cook is niet geheel overtuigd van de duiding van het meisje als prostituee, maar geeft toe dat Leyster bewust met verwachtingen gespeeld lijkt te hebben om een ambigu vrouwelijk personage te creëren. Meisjes riskeerden immers hun reputatie door dit soort plekken ‘s nachts alleen al te bezoeken.¹¹¹ Leyster lijkt dus veel van haar vrouwen minder eendimensionaal weer te geven en beeldt zelfs prostituees genuanceerder af dan menig mannelijke tijdgenoot. Zo verbeeldt de contemporaine Hendrick Pot (1580-1657) een veel conventioneeler vrouwbeeld in zijn *Vrolijke Gezelschap* (circa 1633)(afb.4): de vrouw heft uitdagend haar been op terwijl ze zich tot een man went. Haar kleding is noch huiselijk noch kostbaar. Zij is onomstotelijk een prostituee, maar geen genuanceerde weergave van een gelaagd vrouwelijk personage zoals bij Leyster het geval is.¹¹²

¹⁰⁷ Martha Moffitt Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives: Imaging Women of Consequence in the Dutch Golden Age* (Leiden: Brill, 2020), 356,

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=6402767> (geraadpleegd 7 maart 2023).

¹⁰⁸ *Ibid.*, 361.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 9.

¹¹⁰ Kortenhorst-Von Bogendorf Rupprath, "Catalogus," 174.

¹¹¹ Nicole Elizabeth Cook, "By Candlelight: Uncovering Early Modern Women's Creative Use of Night," in *Woman Artists and Patrons in the Netherlands 1500-1700*, red. Elizabeth Sutton (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019), 63, 64, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=5888971> (geraadpleegd 7 maart 2023).

¹¹² Kortenhorst-Von Bogendorf Rupprath, "Catalogus," 308.



Afb.3) Judith Leyster, *Spelletje triktrak*, ca. 1631, olieverf op paneel, 41 × 31 cm, Worcester Art Museum, Worcester, 1983.58 (foto: wikimediacommons, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Judith_Leyster_A_Game_of_Tric_Trac.jpg&oldid=696703060, geraadpleegd 9 maart 2023).



Afb.4) Hendrik Gerritsz. Pot, *Vrolijk gezelschap*, ca. 1633, olieverf op doek, 104 x 148,5 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1678 (OK) (foto: wikimediacommons, https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Hendrik_Gerritsz._Pot_-_Vrolijk_gezelschap_-_1678_%28OK%29_-_Museum_Boijmans_Van_Beuningen.jpg, geraadpleegd 9 maart 2023).

Kunsthistorica Elizabeth Honig merkt het verschil op in ruimtelijke aanduiding in het werk van mannelijke genrekunstenaars en de enige twee vrouwelijke genrekunstenaars. Het interieur was in zeventiende-eeuwse genrestukken in veel gevallen namelijk een symbolische drager.¹¹³ Volgens de gerenommeerde arts Johan van Beverwijck (1594-1647) vormt het gezin de steunpilaar van de maatschappij en de oorsprong van de Republiek. Hij vraagt zich af hoe een stad zich draaiende kan houden wanneer alle afzonderlijke huishoudens, waaruit een stad opgebouwd is, op zichzelf niet functioneren.¹¹⁴ Het huishouden werd dus opgevoerd als microkosmos voor de staat in zijn geheel, en zo vormde het huishouden een manifestatie van zowel persoonlijke als nationale trots.¹¹⁵ Volgens Honig zou het interieur de vrouw die hierin was weergegeven duiden door aan te tonen in hoeverre zij zich schikt naar de aan haar toebedeelde rol binnen dit huishouden.¹¹⁶ Volgens Honig kon het huis daarnaast als een surrogaat gezien worden voor het vrouwelijk lichaam: een afgesloten, eenzelvige entiteit in bezit van een man.¹¹⁷ Leyster en Roghman laten de ruimten daarentegen ambigu door deze

¹¹³ Elizabeth Alice Honig, "The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting," in *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Considered*, red. Wayne Franits (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 197.

¹¹⁴ John Loughman en John Michael Montias, *Public and Private Spaces: Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses* (Zwolle: Waanders Publishers, 2001), 77.

¹¹⁵ Martha Hollander, *An Entrance for the Eyes: Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art* (Berkeley: University of California Press, 2002), 177.

¹¹⁶ Honig, "The Space of Gender," 197.

¹¹⁷ *Ibid.*, 195.

slechts summier aan te duiden, waardoor hun vrouwen worden uitgelicht.¹¹⁸ Hoewel het verleidelijk is om de weglating van deze restrictieve beeldtraditie te lezen als een emancipatorische poging, kan het bij gebrek aan bronnen waarin kunstenaressen zelf aan het woord zijn alleen bij speculatie blijven.

Van zowel Leyster als Roghman wordt gezegd dat ze voorlopers zijn van belangrijke genrekunstenaren uit de tweede generatie (de jaren 1650-1660) van de genrekunst. Kunstenaar en curator Lawrence Gowing stelt dat Vermeers en Metsu's weergaven van vrouwen wiens werkzaamheden worden onderbroken door een man, terug te voeren zijn op wat Leyster met *Man die een vrouw geld aanbiedt* introduceerde.¹¹⁹ Volgens Hofrichter getuigt het werk van Vermeer inderdaad van een invloed uit de eerste generatie (de jaren 1620-1630) van de genrekunst. Waarom zou Vermeer niet beïnvloedt kunnen zijn door Leyster? Zelfs wanneer het geen directe invloed betreft, ziet Hofrichter in Leyster een niet erkende voorloper van Vermeer.¹²⁰ Volgens Peacock geldt dit ook voor Roghman: in lijn met *Vrouwenwerkzaamheden* beeldt Vermeer zijn introspectieve vrouwen monumentaal af in een spaarzaam interieur, ogenschijnlijk ontdaan van moralistische symbolen. Een voorbeeld hiervan is *De Kantwerkster* (1669-1670) (afb.5), waarop een vrouw te zien is die compleet in beslag wordt genomen door haar taak.¹²¹ De aandacht van het werk gaat uit naar een vrouw in haar eigen wereld zonder dat zij de toeschouwer erkend, wat leidt tot "intensely female paintings", aldus Peacock.¹²² Zij geeft aan dat Roghman nog niet eerder als potentiële inspiratiebron voor Vermeer gezien werd.¹²³ Kunsthistorica Martha Hollander stelt echter terecht dat het werk van beiden kunstenaars op een essentieel punt verschilt: door middel van een opgehangen mantel of een achtergelaten zwaard zinspeelt Vermeer op mannelijke personages die momenteel afwezig zijn. Deze elementen vormen als het ware een surrogaat voor de afwezige man, waardoor de voorstelling alsnog een erotische ondertoon krijgt. Roghman biedt daarentegen geen podium voor mannelijke personages, wat resulteert in een exclusieve vrouwenwereld.¹²⁴

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Hofrichter, "Judith Leyster's Proposition," 179.

¹²⁰ Ibid., 179, 180.

¹²¹ Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives*, 372, 373.

¹²² Ibid., 373.

¹²³ Ibid., 377.

¹²⁴ Hollander, *An Entrance for the Eyes*, 100.



Afb.5) Johannes Vermeer, *De Kantwerkster*, ca. 1669-1671, olieverf op doek, 24 × 21 cm, Louvre, Parijs, MI 1448 (foto: wikimediacommons, [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Johannes_Vermeer_-_The_lacemaker_\(c.1669-1671\).jpg&oldid=699935417](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Johannes_Vermeer_-_The_lacemaker_(c.1669-1671).jpg&oldid=699935417), geraadpleegd 9 maart 2023).

Hoewel Leyster en Roghman in veel verschillen, waaronder de kunstvorm die ze beoefenden, is het interessant dat de enige twee vrouwen die tot genrekunstenaars worden gerekend, een genuanceerder vrouwbeeld ten tonele voerden. Vrouwelijke stereotypes die gebruikelijk waren in de genrekunst lijken Leyster en Roghman in hun werk subtiel te weerleggen. Beide vrouwen hebben een eigen variant van een nieuw positief vrouwbeeld geïntroduceerd in hun kunst. In *Man die een vrouw geld aanbiedt* geeft Leyster haar vrouwelijke personage *eigenzeggenschap* wat haar positie als deugdzame vrouw onderstreept in plaats van deze in gevaar te brengen. Vrouwen die in lichtzinnige genrestukken vooral symbool stonden voor de verleiding tot immoreel gedrag, worden daarnaast door Leyster vermenschlijkt. Roghman speelt op haar beurt met vrouwelijke stereotypes, maar laat de moralistische symbolen niet de boventoon voeren. In plaats van het tonen van de symbolische en moralistische betekenis van hun werkzaamheden zijn Roghmans vrouwen gefocust op de fysieke uitvoering van hun taken. Peacock suggereert daarnaast dat Roghman op subtiel wijze negatieve vrouwelijke stereotypes waaronder de ijdele *Vrouw Wereld* of de heks-achtige *Pannenkoekenbakster* weerlegt in haar reeks.¹²⁵ Deze vrouwelijke stereotypes zullen uitgebreid aan bod komen in de uiteenzetting van *Vrouwenwerkzaamheden* in het derde hoofdstuk van deze scriptie. Op subtiel wijze lijken zowel Leyster als Roghman het genre van genrekunst, een kunstvorm die niet op vrouwelijke makers of vrouwelijke toeschouwers is ingericht, naar hun hand gezet te hebben. Met het opvoeren van genuanceerdere vrouwbeelden kunnen de werken vrouwvriendelijker ervaren worden en geven ze de mogelijkheid tot een positieve vereenzelviging van de vrouwelijke toeschouwer met de vrouwelijke personages.

¹²⁵ Martha Moffitt Peacock, "Geertruydt Roghman and the Female Perspective in 17th-Century Dutch Genre Imagery," *Woman's Art Journal* 14(1993)2: 5,6, <https://doi.org/10.2307/1358443> (geraadpleegd 20 januari 2023).

Hoofdstuk 2: Visuele en thematische voorlopers van Roghman

Een positiever en minder moralistisch beladen vrouwbeeld is kenmerkend voor de tweede generatie van genrekunst (de jaren 1650-1660). Volgens Peacock is dit te danken aan Roghmans positieve en niet-gemoraliseerde vrouwbeeld zoals afgebeeld in *Vrouwenwerkzaamheden*. Ze geeft echter toe dat deze prentreeks binnen de kunstgeschiedenis niet als volledige primeur kan worden beschouwd. Wat dan mogelijke precedentes van dit thema kunnen zijn geweest laat zij echter achterwege. Daar komt bij dat ze het alleen heeft over eerdere voorbeelden uit de zeventiende eeuw, waarbij ze mogelijke voorlopers uit de zestiende eeuw ook buiten beschouwing laat.¹²⁶ Kunsthistoricus Eddy de Jongh geeft aan dat huishoudelijk werk uitgevoerd door huisvrouwen voorafgaand aan *Vrouwenwerkzaamheden* uit ca. 1648-1650 als thematiek in de autonome prentkunst nagenoeg niet voorkwam. Het duurde daarnaast tot laat in de zeventiende eeuw voordat het onderwerp op soortgelijke wijze in prent zou verschijnen, en zelfs dan behoorde het tot de uitzonderingen.¹²⁷ Ook kunsthistoricus Clifford S. Ackley benadrukt hoe ongebruikelijk dergelijke voorstellingen in de prentkunst waren voorafgaand aan Roghman, en vind het opvallend dat een vrouw de eerste is die het vrouwenleven in prent vereeuwigt.¹²⁸ Vergelijkbare taferelen kwamen wel al voor in boekillustraties en in de schilderkunst.¹²⁹ Het afbeelden van het alledaagse leven van zowel mannen als vrouwen in prentvorm raakte vanaf Israhel van Meckenem (ca. 1445 – 1503) echter al wijd verspreid, en in de zestiende eeuw ontwikkelde dit genre zich verder.¹³⁰ Hierdoor rijst de vraag of er inderdaad geen prenten kunnen worden aangewezen die als inspiratiebron voor Roghman hebben gediend.

De ets *Spaanse Courtisane* (afb.6) uit 1545 door Jan Cornelisz Vermeyen (ca. 1500-1559) toont een bijzonder ingetogen weergave van een vrouw bezig met huishoudelijk werk. Hoewel het niet geheel duidelijk is wat voor taak er wordt uitgevoerd, is de vrouw volgens Peter van der Coelen, conservator prentkunst bij Museum Boijmans Van Beuningen, met een kussen op schoot bezig met handwerk.¹³¹ Kunsthistoricus A.E. Popham suggereert dat ze een gewatteerd kussen aan het naaien is.¹³² Vermeyens Spaanse vrouw is monumentaal afgebeeld en geeft de toeschouwer geen blijk van

¹²⁶ Martha Moffitt Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives: Imaging Women of Consequence in the Dutch Golden Age* (Leiden: Brill, 2020), 349,

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=6402767> (geraadpleegd op 24 maart 2023).

¹²⁷ Eddy de Jongh en Ger Luijten, *Spiegel van Alledag: Nederlandse genreprenten 1550-1700* (Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997), 269.

¹²⁸ Clifford S. Ackley, *Printmaking in the age of Rembrandt* (Boston: Museum of Fine Arts, 1980), 166.

¹²⁹ Jongh, de, en Ger Luijten, *Spiegel van Alledag*, 268.

¹³⁰ *Ibid.*, 11.

¹³¹ Peter van der Coelen, "Landsknechten, boeren en bordelen: Nederlandse en Duitse genregrafiek van Sebald Beham tot Jan Vermeyen," in *De ontdekking van het dagelijks leven van Bosch tot Bruegel*, red. Peter van der Coelen en Friso Lammertse (Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 2015), 117.

¹³² A.E. Popham, "Catalogue of Etchings by Jan Cornelisz. Vermeyen," *Oud Holland* 44(1927): 181, <http://www.jstor.org/stable/42722577> (geraadpleegd op 24 maart 2023).

erkenning. Van der Coelen stelt dat deze thematiek heel ongebruikelijk was in de zestiende-eeuwse grafiek: hij ziet de prent als directe voorloper van Vermeers thematiek waarin vrouwen in verstilde interieurs eveneens centraal staan.¹³³ Volgens Peacock moet ook Roghmans grafiek gezien worden als voorloper van Vermeer.¹³⁴ De houding van Vermeyens vrouw doet daarnaast denken aan de rechtervrouw op Roghmans *Twee naaiende vrouwen* (afb.16).

Hoewel er visuele overeenkomsten zijn tussen *Spaanse Courtisane* en Roghmans prentreeks van honderd jaar later, is er in tegenstelling tot *Vrouwenwerkzaamheden* weldegelijk sprake van een erotische ondertoon in Vermeyens prent. De diepe décolleté van de vrouw in combinatie met haar *chopines* – platformschoenen gedragen door courtisanes, hier afgebeeld met een doorboord hart op het voetbed – duidt haar als een vrouw van lichte zede.¹³⁵ Ook de krolse katten op de voorgrond en de gitaar aan haar zijde spelen op deze erotiek in. Kunsthistoricus Hendrik J. Horn stelt dat instrumenten vaak een zinnelijke iconografische betekenis hadden.¹³⁶ Ondanks de overeenkomsten in thematiek verschilt *Vrouwenwerkzaamheden* in haar niet-geërotiseerde invulling. De erotische symbolen daargelaten bewijst Vermeyens prent dat vrouwelijke bezigheden in verstilde interieurs in de autonome prentkunst voorafgaand aan Roghman al werden afgebeeld. Of Roghman Vermeyens prent gezien kan hebben is mogelijk maar onwaarschijnlijk. Hoewel zijn ets *Spaans Bordeel* uit 1545 wijdverspreid was, gold dit niet voor de rest van zijn grafiek: Vermeyens prenten waren reeds in zijn tijd uiterst zeldzaam.¹³⁷

¹³³ Mij vertelt door Van der Coelen tijdens het fysiek onderzoeken van deze prent in de studiezaal van Depot Museum Boijmans Van Beuningen. Coelen, van der, "Landsknechten, boeren en bordelen," 133.

¹³⁴ Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives*, 372, 373.

¹³⁵ Coelen, van der, "Landsknechten, boeren en bordelen," 133.

¹³⁶ Hendrik J. Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen : Painter of Charles V and His Conquest of Tunis : Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons & Tapestries*, Deel 1 (Doornspijk: Davaco, 1989), 93 n. 338.

¹³⁷ Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, 34. Coelen, van der, "Landsknechten, boeren en bordelen," 117.



Afb.6) Jan Cornelisz. Vermeyen, *Spaanse Courtisane*, 1545, ets, 238 x 166 mm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, BdH 15205 (PK) (foto: Museum Boijmans Van Beuningen, <https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/31635/Spaanse-courtisane%2FJan-Cornelisz.-Vermeyen>, geraadpleegd 27 maart 2023).



Afb.7) Pieter Nolpe naar Pieter Potter, *Stal met koeien: de maand november en het seizoen herfst*, 1623 - 1653, ets en gravure, 400 x 516 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-24.060 (foto: Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.163388>, geraadpleegd 27 maart 2023).

De gravure en ets *Stal met koeien: de maand november en het seizoen herfst* (afb.7) door Pieter Nolpe (1613-1652) bewijst dat ook andere prentgenres een podium voor de thematiek van huisvrouwen bezig met huishoudelijk werk konden bieden. In deze prent is een vrouw uitgebeeld die in een koeienstal de was doet in een tobbe. Overeenkomend met *Vrouwenwerkzaamheden* nemen de gebruiksvoorwerpen op de voorgrond van deze prent een prominente rol in. Het werk wordt door het Rijksmuseum gedateerd op 1623-1653, en door Museum Boijmans Van Beuningen op ca. 1630-1653.¹³⁸ Hoewel het waarschijnlijk is dat de prent vóór *Vrouwenwerkzaamheden* vervaardigd is, is dit dus niet met zekerheid vast te stellen. Net zoals *Spaanse Courtisane* van Vermeyen wijkt de voorstelling van Nolpe op meerdere kenmerken af van *Vrouwenwerkzaamheden*: de prent is onderdeel van een reeks over de seizoenen en is vergezeld door een moraliserend vers. De vrouw en haar werkzaamheden, inclusief de gebruiksvoorwerpen, illustreren in dit geval een maand in het overkoepelende metaforische thema van de reeks. Daarnaast wendt de afgebeelde vrouw haar blik in de richting van de toeschouwer.

Het is waarschijnlijk dat de Roghmans Pieter Nolpe kenden: hij heeft een aantal etsplaten van Roelant Roghman bewerkt waarbij hij Roelants signatuur verwijderde om ze vervolgens als tweede

¹³⁸ 'Stal met koeien: de maand november en het seizoen herfst, Pieter Nolpe, naar Pieter Symonsz. Potter, 1623 - 1653', Rijksmuseum, geraadpleegd 26 april 2023, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.163388>. 'Herfst-November', Museum Boijmans Van Beuningen, geraadpleegd 26 april 2023, <https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/139728/herfst-november>.

staat uit te geven.¹³⁹ Mogelijk was Geertruydt Roghman dan ook bekend met deze prent van haar Amsterdamse concurrent.

Nog sprekender in zijn gelijkenis met *Vrouwenwerkzaamheden* is *De Kantwerkster* (afb.8) van Wenceslaus Hollar (1607-1677). Deze Praagse prentkunstenaar was werkzaam in Duitsland en Engeland en genoot grote populariteit. Volgens Richard Pennington gaf hij de wereld weer zoals hij die zag, zonder moralistische implicaties.¹⁴⁰ Deze ets getuigt hiervan: een vrouw is bezig met kantwerken in een onaangeklede ruimte. Pennington stelt dat de vrouw Nederlandse of Duitse kleding draagt. Onterecht werd er aangenomen dat de vrouw de echtgenote van Hollar verbeeldt.¹⁴¹ De houding van de vrouw komt sterk overeen met Roghmans tweede prent (afb.17), maar in tegenstelling tot Roghmans vanitasvoorstelling ontbreken de moraliserende symbolen in Hollars prent. Overeenkomstig met *Vrouwenwerkzaamheden* heeft Hollars vrouw alleen maar oog voor haar werk en niet voor de toeschouwer. Deze prent, gedateerd 1636, is echter eerder vervaardigd dan Roghmans prentreeks.



Afb.8) Wenceslaus Hollar, *De Kantwerkster*, 1636, ets, 88 × 69 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1920-2656 (foto: Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.32163>, geraadpleegd 27 maart 2023).

¹³⁹ F.W.H. Hollstein en K.G. Boon, red., *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca.1450-1700*, Deel 20, *Constantijn Daniel van Renesse to Geraert van Ryssen* (Amsterdam: Van Gendt & Co, 1978), 82, 87.

¹⁴⁰ Richard Pennington, *A descriptive catalogue of the etched work of Wenceslaus Hollar 1607-1677* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), li.

¹⁴¹ Richard Pennington, *A descriptive catalogue of the etched work of Wenceslaus Hollar 1607-1677* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 95 cat.nr. 595.

De prenten *Spaanse Courtisane, Stal met koeien: de maand november en het seizoen herfst* en *De Kantwerkster* bewijzen dat er, in tegenstelling tot wat De Jongh beweert, weldegelijk visuele precedentes waren voor de uitbeelding van huishoudelijk werk door vrouwen in de prentkunst, ofschoon weergegeven met een andere betekenis dan *Vrouwenwerkzaamheden*. Vermeyens prent zinspeelt immers op erotiek en Nolpe's prent is weergegeven vanuit een moraliserende en metaforische motivatie. Hollars meer neutrale weergave ligt echter in lijn met wat Roghman tien jaar later in prent vereeuwigd heeft, al is hij geen Nederlandse kunstenaar. Met huishoudelijke taken van vrouwen als het onderwerp van een volledige prentreeks, ogenschijnlijk ontdaan van erotiserende en moralistische symbolen, vormde Roghmans *Vrouwenwerkzaamheden* alsnog een primeur binnen de prentkunst door haar eigen unieke invulling van de thematiek.

Zoals zowel Peacock als De Jongh aangeven, bestond het thema van *Vrouwenwerkzaamheden* al in de schilderkunst. Vooral Dirck Hals (1591-1656) en Pieter Codde (1599-1678) hebben in hun schilderkunst vrouwen uitgebeeld op een manier die visueel en thematisch doet denken aan *Vrouwenwerkzaamheden*. Hoewel Hals zich voornamelijk richtte op het genre van 'vrolijke gezelschappen', heeft ook hij een aantal schilderijen vervaardigd waarop een vrouw is uitgebeeld die een huishoudelijke taak verricht.¹⁴² Een voorbeeld hiervan is *Naaiende vrouw met twee kinderen bij het vuur* (afb.9). Dit werk verbeeldt een moeder die tijdens het naaien van een stuk stof met een schuin oog haar kinderen in de gaten houdt. De vrouw is zittend op een stoel weergegeven terwijl zij haar maatschappelijke bijdrage levert als huisvrouw en moeder. De voorstelling kan worden opgevat als een metafoor op de vrouwelijke deugdzaamheid, te meer daar een verwijzing ontbreekt die een misogyne of erotische betekenis zou kunnen aanduiden.

Het pendant van dit werk, gedateerd op 1633, verbeeldt een vrouw die bij kaarslicht haar dochter ontluist. Beide werken zijn voorheen aan Judith Leyster toegeschreven.¹⁴³ Het is niet verbazend dat er in deze werken, met hun tedere en respectabele weergave van het moederschap zonder misogyne bijmaak, een vrouwelijke invalshoek werd gelezen. De werken van Dirck Hals bewijzen hoe verraderlijk een verondersteld 'vrouwelijk perspectief' kan zijn: deze pendants drukken een niet minder positief beeld van de huisvrouw uit dan werken met hetzelfde thema gemaakt door vrouwen. Aangenomen dat een *genderd* perspectief niet biologisch bepaald is maar cultureel is aangeleerd, stelt Peacock dat mannen evengoed in staat waren tot het waarderen of weergeven van een positief vrouwbeeld. Peacock stelt echter dat mannelijke kunstenaars beïnvloed moeten zijn geweest

¹⁴² Hoewel RKD het werk beschrijft als 'toegeschreven aan Hals,' is het werk volgens National Gallery of Ireland, in wiens collectie het zich bevindt, weldegelijk van Dirck Hals. 'A Woman Sewing by Candlelight', National Gallery of Ireland, geraadpleegd 24 maart 2023, <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/8859/a-woman-sewing-by-candlelight?ctx=5900a47c-f677-4470-827c-047411b53a7b&idx=1>.

¹⁴³ 'Toegeschreven aan Dirck Hals, Moeder die een kind verzorgt in een interieur, 1633 gedateerd Paris, private collection Adolphe Schloss', RKD Images, geraadpleegd 24 maart 2023, <https://rkd.nl/explore/images/194191>.

door wat vrouwen die andere vrouwen observeerden hebben weergegeven vanuit hun vrouwelijke perspectief. Volgens Peacock hebben mannelijke kunstenaars voortgeborduurd op het vrouwbeeld dat een vrouwelijke kunstenaar als Roghman met haar reeks introduceerde.¹⁴⁴ Het werk van Hals bewijst echter dat er ook voorafgaand aan *Vrouwenwerkzaamheden* reeds sprake was van een positief huisvrouwbeeld geconstrueerd en afgebeeld door mannelijke kunstenaars.

Kunsthistorica Britta Nehlsen-Marten brengt Hals' interesse in het alledaagse leven van vrouwen en moeders in verband met de veranderde kijk op de rol van vrouwen aan het begin van de zeventiende eeuw. Met het protestants worden van de noordelijke gewesten werd het gezin steeds meer beschouwd als de steunpilaar van de nieuwe protestantse maatschappij. Vrouwen kregen een belangrijke rol toebedeeld binnen deze gezinseenheid. Dit vertaalde zich in de kunst in een toegenomen interesse in de verbeelding van het alledaagse leven van huisvrouwen en moeders met kinderen. Volgens Nehlsen-Marten heeft de toegenomen waardering voor de kindertijd eveneens bijdragen aan de emancipatie van de huisvrouw, aangezien dit de opwaardering van de moederrol tot hoeder van het huishouden inhield. Nehlsen-Marten stelt dat de toegenomen welvaart voor een grote burgercultuur zorgde waarin vrouwen minder genoodzaakt waren om te werken, waardoor zij zich toelegde op hun taak als huisvrouw.¹⁴⁵ Deze overtuiging betreft echter eerder een negentiende-eeuwse reconstructie dan een werkelijkheid: veel vrouwen bleven werkzaam, in de meeste gevallen in het bedrijf van hun echtgenoten of in de handel.¹⁴⁶ Dat dit werk niet officieel geregistreerd werd betekend niet dat het niet plaatsvond.¹⁴⁷ Over de bedrijvigheid van Nederlandse vrouwen heeft menige buitenlandse bezoekers immers zijn verassing of verontwaardiging uitgesproken.¹⁴⁸ In plaats van een realiteit lijken de interieurstukken met huisvrouwen in de genrekunst dus een huiselijk ideaal zoals voorgeschreven in moralistische literatuur te verbeelden. Hierdoor groeide de huisvrouw in Nederlandse kunst alsnog uit tot symbool van de protestantse normen en waarden van de kersverse Republiek.

¹⁴⁴ Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives*, 362.

¹⁴⁵ Britta Nehlsen-Marten, *Dirck Hals 1591-1656: Oeuvre und Entwicklung eines Haarlemer Genremalers* (Weimar: VDG, 2003), 174,175.

¹⁴⁶ Els Kloek, "De vrouw," in *Gestalten van de Gouden Eeuw: Een Hollands Groepsportret*, red. H.M. Beliën, A.Th. van Deursen en G.J. van Setten (Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 1995), 271, 272.

¹⁴⁷ Ariadne Schmidt en Elise van Nederveen Meerkerk, "Reconsidering the 'Firstmale-Breadwinner Economy': Women's Labor Force Participation in the Netherlands, 1600-1900," *Feminist Economics* 18 (2012)4: 73,75, 76, <https://doi.org/10.1080/13545701.2012.734630> (geraadpleegd 7 maart 2023).

¹⁴⁸ Els Kloek, *Vrouw des Huizes: Een cultuurgeschiedenis van de Hollandse huisvrouw* (Amsterdam: Uitgeverij Balans, 2009), 70,71, 82-84.



Afb.9) Dirck Hals, *Naaïende vrouw met twee kinderen bij het vuur* (*A Woman Sewing by Candlelight*), 1633, olieverf op paneel, 28 x 28 cm, National Gallery of Ireland, Dublin, NGL.468 (foto: online collection National Gallery of Ireland, <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/8859/a-woman-sewing-by-candlelight?ctx=5900a47c-f677-4470-827c-047411b53a7b&idx=1>, geraadpleegd 27 maart 2023).



Afb.10) Dirck Hals, *Naaïende jonge vrouw in een interieur*, 1634 (?), olieverf op paneel, 38 x 29 cm, privé collectie S.J. Cohen (foto: RKD Images, <https://rkd.nl/explore/images/193959>, geraadpleegd 27 maart 2023).

Een ander werk van Hals verbeeldt een jonge vrouw die aan haar tafel bezig is met naaiwerk (afb.10). Net zoals de behandelde pendanten is zij afgebeeld in een sober interieur met weinig ruimtelijke aanduiding, overeenkomstig met *Vrouwenwerkzaamheden*. De vrouw op het schilderij doet denken aan de tweede prent uit deze prentreeks waarop een vrouw te zien is die aan een tafel een stuk stof inspecteert (afb.17). Hoewel de datering op dit werk voorheen als 1654 werd gelezen, staat er waarschijnlijk 1634.¹⁴⁹

Hoewel de schilderijen van Hals vooral overeenkomen met *Vrouwenwerkzaamheden* in het respectabele vrouwbeeld dat Hals ten tonele heeft gevoerd, bewijst Pieter Codde's *Vrouw aan een virginaal, op de rug gezien* (afb.11) en *Zittende vrouw met een brief in haar hand* (afb.12) dat Roghmans picturaal vernieuwende weergave van afgewende monumentale vrouwen reeds vóór *Vrouwenwerkzaamheden* werd toegepast.¹⁵⁰ Kunsthistoricus Jochai Rosen dateert Codde's werken

¹⁴⁹ 'Dirck Hals, *Naaïende jonge vrouw in een interieur*, waarschijnlijk 1634 gedateerd, private collection S.J. Cohen', RKD Images, geraadpleegd 24 maart 2023, <https://rkd.nl/explore/images/193959>.

¹⁵⁰ Peacock, *Heroines, Harpies and Housewives*, 358, 362, 363.

respectievelijk op rond 1634-1636 en rond 1635.¹⁵¹ Volgens Rosen speelde Codde in op de populariteit die het genre van ‘vrolijke gezelschappen’ van 1615 tot 1645 genoot, waarin Codde’s lichtzinnige bordelescènes soms maar moeilijk te onderscheiden waren van voorstellingen waarin de respectabele bijeenkomsten van burgers waren uitgebeeld. Daarnaast laat Codde het verschil tussen prostitueés en vrouwen van stand in zijn werk ambigu, wat doet denken aan Leysters gelaagde weergaven van vrouwelijke personages.¹⁵² Dit bewijst nogmaals dat Codde en Hals als man in staat waren met hun voorstellingen uitdrukking te geven aan een genuanceerder vrouwbeeld. Codde had een voorliefde voor het weergeven van rug aanzichten, waarvan *Vrouw aan een virginaal, op de rug gezien* en *Zittende vrouw met een brief in haar hand* goede voorbeelden zijn. Volgens Rosen was deze enigmatische en geïsoleerde wijze van het weergeven van vrouwen zeer ongebruikelijk. Deze werken verschillen qua onderwerp echter wezenlijk van Roghmans reeks door het anekdotische detail van de vastgehouden brief: volgens Rosen gaat het om een liefdesbrief met ongewenst nieuws. Daarnaast kunnen de muziekinstrumenten bij *Vrouw aan een virginaal, op de rug gezien* symbool staan voor lichtzinnigheid, al suggereert Rosen dat de onbespeelde cello een surrogaat vormt voor de afwezige muziekpartner.¹⁵³ De werken zijn hierdoor niet ontdaan van moralistische betekenis zoals *Vrouwenwerkzaamheden* dat wel lijkt te zijn. De twee vrouwen zijn daarnaast niet bezig met huishoudelijk werk. Desalniettemin doen Codde’s vrouwen puur visueel gezien, vanaf de rug aanschouwt en in zichzelf gekeerd in een sober interieur, denken aan Roghmans huisvrouwen van omstreeks tien jaar later.

Een werk dat voorheen werd toegeschreven aan Codde maar inmiddels als anoniem te boek staat, sluit wat betreft het daarin getoonde vrouwbeeld aan op *Vrouwenwerkzaamheden*. Het schilderij beeldt een meisje uit dat met neergeslagen ogen bezig met kantklossen (afb.13).¹⁵⁴ In dit anonieme schilderij is er nog minder sprake van ruimtelijke aanduiding dan in de eerdergenoemde voorbeelden, waardoor deze aan zowel de uitgelichte vrouwen van Roghman als *Man die een vrouw geld aanbiedt* van Judith Leyster (afb.2) doet denken. Overeenkomstig met deze laatste lijkt het naaiwerk ter illustratie te dienen van de rechtschapenheid van de vrouw. Mijns inziens is er in tegenstelling tot Leyster in dit geval geen sprake van een psychologische weergave van een vrouwelijk personage: het meisje lijkt opgevoerd te zijn als personificatie van vrouwelijke deugdzaamheid. Desalniettemin is het sprekend hoe deugdzaam het meisje is afgebeeld en wat voor belangrijke rol haar huishoudelijke taak inneemt in de voorstelling. Hiermee ademt het werk eenzelfde sfeer als *Vrouwenwerkzaamheden*.

¹⁵¹ Jochai Rosen, *Pieter Codde (1599-1678): Catalogue Raisonné* (Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2020) 340, 341-342, <https://search-ebshost-com.proxy.library.uu.nl/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=2464943&site=ehost-live>, geraadpleegd 27 maart 2023.

¹⁵² *Ibid.*, 121, 150.

¹⁵³ *Ibid.*, 145.

¹⁵⁴ ‘Anoniem Noordelijke Nederlanden (hist. regio), tweede kwart 17de eeuw, Jonge kantkloster, tweede kwart 17de eeuw, Private collection’, RKD Images, geraadpleegd 5 april 2023, <https://rkd.nl/explore/images/63270>.

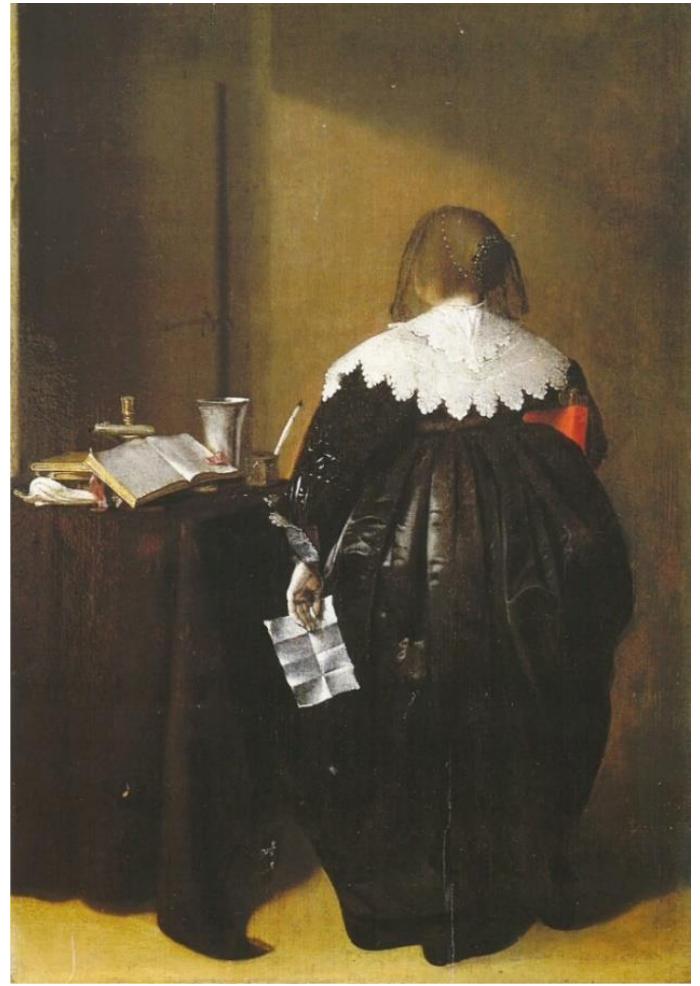
Vanwege een datering van 1625-1650 is er niet met zekerheid te zeggen of het schilderij eerder is vervaardigd dan Roghmans reeks van ca. 1648-1650, maar het is mogelijk.¹⁵⁵

Met het aanhalen van thematische en visuele precedentes in zowel prent- als schilderkunst heb ik getracht *Vrouwenwerkzaamheden* in de context te plaatsen van eigentijdse voorstellingen met een huisvrouw als onderwerp. Hierdoor heb ik aannemelijk kunnen maken dat Roghman heeft ingespeeld op een nieuwe tendens in de maatschappij waar zij deel van uitmaakte: het toegenomen belang dat vanuit de protestantse Republiek gehecht werd aan de rol van huisvrouwen en de interesse van het weergeven van huisvrouwen in de kunst, waaraan Roghman met haar reeks zonder twijfel heeft bijgedragen. Mogelijk werd ze in dit beeldmotief geïnspireerd door wat kunstenaars als Vermeyen, Nolpe en Hollar reeds in prent hadden gebracht. Daarnaast lijkt haar beeldtaal voort te borduren op wat Codde rond 1635 introduceerde als variatie op zijn ‘vrolijke gezelschappen’-genrestukken. Ze gaf hier echter een compleet eigen draai aan door diens onderwerpen aan te passen en te ontdoen van moraliserende en anekdotische details. Dat het door haar weergegeven vrouwbeeld niet uit de lucht gegrepen is maar is geworteld in eerdere beeldtradities die Roghman op eigenzinnige wijze naar haar hand heeft weten te zetten, plaatst haar werk in een bredere context waarmee *Vrouwenwerkzaamheden* beter begrepen kan worden.

¹⁵⁵ Ibid.



Afb.11) Pieter Codde, *Vrouw aan een virginaal, op de rug gezien*, ca. 1634-1636, olieverf op paneel, 40.3 x 31.7 cm, Christie's, 2012-12-04 - 2012-12-05, Londen, lotnr. 23 (foto: RKD Images, <https://rkd.nl/explore/images/61353>, geraadpleegd 27 maart 2023).



Afb.12) Pieter Codde, *Zittende vrouw met een brief in haar op de rug gezien*, ca. 1635, olieverf op paneel, 38.5 x 27.9 cm, Arp Museum Bahnhof Rolandseck als bruikleen van de Rau Foundation, Remagen, inv. no. GR 1.1011 (foto: overgenomen uit Jochai Rosen, *Pieter Codde (1599-1678): Catalogue Raisonné* (Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2020) 150, <https://searchebscohost.com.proxy.library.uu.nl/login.aspx?direct=true&db=,> geraadpleegd 4 april 2023).



Afb.13) Anoniem Noordelijke Nederlanden, voorheen toegeschreven aan Pieter Codde, *Jonge kanklooster*, 1625 - 1650, olieverf op paneel, 20 x 15 cm, voorheen in privé collectie familie Mastenbroek-Serroen, Middelburg (foto: RKD Images, <https://rkd.nl/explore/images/63270>, geraadpleegd 27 maart 2023).

Hoofdstuk 3: Roghmans oeuvre

Thans worden er 23 prenten en twee tekeningen aan Geertruydt Roghman toegeschreven, wat schraal afsteekt tegen de 46 prenten van haar broer die naast diens tekeningen en schilderijen zijn overgeleverd.¹⁵⁶ De portretgravure naar een schilderij van Paulus Moreelse die haar oudoom Roelant Savery (1576-1639) verbeeldt, gedateerd 1647, wordt als haar vroegste werk gezien. Volgens Peacock getuigen de tekortkomingen op het gebied van het perspectief van haar onervarenheid, hoewel de stofuitdrukking overtuigend is weergegeven.¹⁵⁷ De portretgravure wordt vergezeld door een lofzang van haar vaders hand en is opgenomen in Houbrakens' *Schouburgh*. Geertruydt Roghman wordt in dit boek alleen in verband met deze prent benoemd.¹⁵⁸ Een ander werk dat volgens Peacock tot haar vroege oeuvre behoort is de ongedateerde *Kindermoord te Bethlehem* naar een prent van Aegidius Sadeler II (1570-1629) naar Tintoretto (1518-1594).¹⁵⁹ Roghmans keuze om het oorspronkelijke Latijnse bijschrift van Sadelers prent in het Nederlands weer te geven, wekt de indruk dat Roghman de 'gewone mens' als doelgroep op het oog had, aldus Peacock.¹⁶⁰ De reeks *Plaisante lantschappen ofte vermakelijcke gesichten na t' leven* bestaat uit veertien etsen gemaakt naar Roelants tekeningen. De ongedateerde reeks wordt door kunsthistoricus W.Th. Kloek op ca. 1645-1648 geschat.¹⁶¹ Hoewel het titelblad alleen de ontwerper en uitgever vermeldt, bewijst de 'GR'-signatuur op vier van de prenten dat Geertruydt een hand had in de uitvoering. Vijf andere werken dragen echter de signatuur RR, hoewel uit de eenduidigheid van de etsstijl geconcludeerd kan worden dat alle prenten door dezelfde hand zijn uitgevoerd. Aangezien deze trefzekere stijl afwijkt van Roelants grovere uitvoering, neigen de meeste kunsthistorici ernaar om de uitvoering van de volledige serie aan Geertruydt toe te schrijven. Daarnaast zijn de initialen op een latere staat van een van de prenten veranderd van GR naar RR, wat doet vermoeden dat de werken inconsequent zijn gesigneerd of de signaturen mogelijk zelfs later zijn toegevoegd.¹⁶² Hoewel *Vrouwenwerkzaamheden* als enige werk compleet naar eigen inventie gemaakt is, bewijst de imposante ets *'t Huys Zuylen* (afb.15) dat Roghman ook op de reproductieve

¹⁵⁶ F.W.H. Hollstein en K.G. Boon, red., *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca.1450-1700*, Deel 20, *Constantijn Daniel van Renesse to Geraert van Ryssen* (Amsterdam: Van Gendt & Co, 1978), 53-60, 67-93.

¹⁵⁷ Martha Moffitt Peacock, "Geertruydt Roghman and the Female Perspective in 17th-Century Dutch Genre Imagery," *Woman's Art Journal* 14(1993)2: 3, <https://doi.org/10.2307/1358443> (geraadpleegd 20 januari 2023).

¹⁵⁸ Arnold Houbraken, *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, deel 1 (Den Haag: J. Swart, C. Boucquet, M. Gaillard, 1718), 57, https://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0027.php (geraadpleegd 20 januari 2023).

¹⁵⁹ Peacock, "Geertruydt Roghman and the," 3.

¹⁶⁰ Martha Moffitt Peacock, "Roghman, Geertruydt", in *Dictionary of Women Artists Volume 2*, red. Delia Gaze (Abingdon-on-Thames: Routledge, 1997), 1191.

¹⁶¹ W.Th. Kloek, *De kasteeltekeningen van Roelant Roghman II* (Alphen aan den Rijn: Canaletto, 1990), 22.

¹⁶² Peacock, "Geertruydt Roghman and the," 3, 4.

prentkunst haar stempel wist te drukken. Op de voorbereidende tekening van de hand van haar broer, wiens ontwerp ze in prent bracht, ontbreken de figuren, schuit en dieren op de voorgrond (afb.14). Aangezien Geertruydt Roghman zich, in tegenstelling tot Roelant, specialiseerde in genretafereken, oppert W.Th. Kloek dat zij deze motieven zelf heeft toegevoegd.¹⁶³ Hoewel de ets niet gedateerd is, is deze als enige van haar werken niet door Claes Jansz. Visscher maar diens zoon Nicolaus gepubliceerd, wat betekent dat het werk na diens dood in 1652 gepubliceerd moet zijn.¹⁶⁴ Geertruydts prominente signering is volgens Peacock te verklaren door haar toegenomen naamsbekendheid na de publicatie van *Vrouwenwerkzaamheden*.¹⁶⁵ Mogelijk was *'t Huys Zuylen* Geertruydt Roghmans laatste werk aangezien ze voor het laatst vermeld werd in 1651 en in 1657 reeds was overleden.¹⁶⁶



Afb.14) Roelant Roghman, *Studie voor 't Huys Zuylen*, 1646, zwart krijt met grijze was, 355 x 540 mm, British Museum, Londen, 1836,0811.479 (foto: British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1836-0811-479, geraadpleegd 22 mei 2023).



Afb.15) Geertruydt Roghman, *'t Huys Zuylen*, na 1652, ets en gravure, 414 x 535 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-70.080 (foto: Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.337706>, geraadpleegd 22 mei 2023).

Afb.15) Geertruydt Roghman, *'t Huys Zuylen* (detail), na 1652, ets en gravure, 414 x 535 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-70.080 (foto: Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.337706>, geraadpleegd 22 mei 2023).



¹⁶³ Kloek, *De kasteeltekeningen van*, 1, 17.

¹⁶⁴ Peacock, "Geertruydt Roghman and the," 4.

¹⁶⁵ Peacock, "Roghman, Geertruydt", 1191.

¹⁶⁶ Kloek, *De kasteeltekeningen van*, 4 – noot 22.

Vrouwenwerkzaamheden

Roghmans enige prentwerk naar eigen inventie is de gravurereeks *Vrouwenwerkzaamheden*, gedateerd op ca. 1648-1650.¹⁶⁷ Afgebeeld zijn vijf huishoudelijke werkzaamheden uitgevoerd door vrouwen, door Peacock geduid als het naaien, het inspecteren van stof, het pannenkoeken bakken, het spinnen en het opschuren van metalen keukengerei. De monumentaliteit van de figuren en de aandacht die uitgaat naar de benodigde gebruiksvoorwerpen maken de afgebeelde taken het hoofdonderwerp van de voorstelling.¹⁶⁸ De Jongh en Peacock stellen beiden dat Roghmans keuze in de afgebeelde werkzaamheden samenhangt met populaire beeldconventies in de schilderkunst.¹⁶⁹ Het gebruik van deze populaire beeldthema's ontkracht volgens De Jongh de veronderstelling dat er sprake is van een vrouwelijke invalshoek. De Jongh geeft echter toe dat het ontbreken van erotiserende symboliek uitzonderlijk is, hoewel er volgens hem weldegelijk sprake is van een moralistische betekenislaag.¹⁷⁰ Kunsthistorica Linda A. Stone-Ferrier brengt *Vrouwenwerkzaamheden* in tegenstelling tot De Jongh wel in verband met Roghmans eigen ervaring als vrouw: de waarheidsgetrouwe weergaven van de benodigde gebruiksvoorwerpen verraden Roghmans bekendheid ermee. Daarnaast zijn de vrouwen menselijker afgebeeld en niet formeel symbolistisch.¹⁷¹ Ze oppert daarentegen dat *Vrouwenwerkzaamheden* ondanks de onconventionele behandeling ter illustratie gediend kan hebben voor populaire publicaties over correct vrouwelijk gedrag, waaronder Cats' *Houwelyck*.¹⁷² Hoewel het afbeelden van huishoudelijk werk op het eerste oog alleen maar de rol die vanuit het patriarchaat aan vrouwen is toebedeeld lijkt te bevestigen, maakte Roghman bewust gebruik van populaire beeldthema's om de bijbehorende vrouwelijke stereotypen te weerleggen, aldus Peacock. In plaats van een patriarchaal ideaal te illustreren, zoals Stone-Ferrier oppert, ontdoet Roghman haar vrouwen juist van erotiserende en moraliserende symbolen. Hierdoor wordt de maatschappelijke bijdrage die de huisvrouw levert in de vorm van haar huishoudelijke taken benadrukt. Volgens Peacock zet Roghman haar vrouwen hiermee neer als individuele en bekwame deelnemers in de maatschappij van de Republiek.¹⁷³ Roghman weet daarnaast te voorkomen dat de aandacht van de toeschouwer naar iets anders uitgaat dan de vrouw en haar huishoudelijke taak: de figuren zijn monumentaal weergegeven,

¹⁶⁷ Eddy de Jongh en Ger Luijten, *Spiegel van Alledag: Nederlandse genreprenten 1550-1700* (Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997), 270.

¹⁶⁸ Martha Moffitt Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives: Imaging Women of Consequence in the Dutch Golden Age* (Leiden: Brill, 2020), 351,

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=6402767> (geraadpleegd op 24 maart 2023).

¹⁶⁹ Peacock, "Geertruydt Roghman and the," 4. Jongh, de en Ger Luijten, *Spiegel van Alledag*, 270.

¹⁷⁰ Jongh, de, en Ger Luijten, *Spiegel van Alledag*, 270.

¹⁷¹ Linda A. Stone-Ferrier, *Dutch Prints of Daily Life: Mirrors of Life or Masks of Morals?* (Lawrence (Kansas) : Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1983), 60.

¹⁷² *Ibid.*, 59.

¹⁷³ Martha Moffitt Peacock, "Domesticity in the Public Sphere," in *Saints, Sinners and Sisters: Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe*, red. Jane L. Carroll en Alison G. Stewart (Aldershot : Ashgate, 2003), 48, 52. Peacock, "Geertruydt Roghman and the," 8.

in beslag genomen door hun taak en weggedraaid van de toeschouwer in een kaal interieur.¹⁷⁴ Hiermee maakt Roghman de *objectificatie* van de vrouwen door de toeschouwer onmogelijk.¹⁷⁵ Dit brengt Peacock ertoe om *Vrouwenwerkzaamheden* als een proto-feministisch statement te bestempelen.¹⁷⁶ Latere kunstenaars namen volgens Peacock over wat Roghman als *insider* vanuit haar observatie wist weer te geven.¹⁷⁷ Kunsthistorica Mariët Westermann brengt hier tegenin dat Roghmans reeks het traditionele vrouwelijke karakter van huishoudelijke taken alleen onderstreept in plaats van dit te bevragen.¹⁷⁸ In Roghmans heldere en neutrale weergave blijft huishoudelijk werk onbetwistbaar aan vrouwen toebedeeld, waardoor deze niet als proto-feministisch bestempeld kan worden.¹⁷⁹ Volgens Westermann is het daarentegen duidelijk dat Roghman haar figuren tot toonbeelden van culturele waardes heeft willen verheffen.¹⁸⁰ In dit hoofdstuk zal Peacocks duiding van *Vrouwenwerkzaamheden* als een proto-feministisch statement op de proef gesteld worden door na te gaan in hoeverre dergelijke stereotypes in Roghmans tijd nog heersend waren: wordt Peacocks stelling van een niet-moraliserende weergave namelijk niet al ontkracht door de tweede prent, die onomstotelijk een vanitasvoorstelling betreft?

De eerste prent in de reeks verbeeldt twee vrouwen die bezig zijn met naaiwerk (afb.16). De linker vrouw bukt zich in een aandachtige maar oncomfortabele houding over haar naaiwerk. De vrouw rechts van haar kijkt in driekwartprofiel langs de toeschouwer heen. In 1975 suggereerde kunsthistorici J.J.C. van Hoorn-Groneman en B.L.D. Ihle dat het bij deze vrouw om een zelfportret zou gaan.¹⁸¹ Peacock stelt echter terecht dat er niks individualistisch is aan de vrouwen in *Vrouwenwerkzaamheden*.¹⁸² In het eerste hoofdstuk is reeds gewezen op het verband tussen het naaiwerk en vrouwelijke deugdzaamheid, wat volgens De Jongh het hoofdthema vormt van deze voorstelling. Volgens deze kunsthistoricus is het onmogelijk dat de hervormde Roghman het naai- en spinwerk in haar reeks heeft weergegeven zonder op de hoogte te zijn van de religieuze implicaties.¹⁸³ Kunsthistorica Whitney Chadwick stelt dat naaiende vrouwen in de kunst dienst deden als personificaties van huiselijke waarden. Roghmans *Twee naaiende vrouwen* breekt hiermee door de aandacht op het ambacht te leggen, wat wordt benadrukt door de oncomfortabele houdingen waarin de

¹⁷⁴ Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives*, 358.

¹⁷⁵ Peacock, "Domesticity in the Public Sphere," 56.

¹⁷⁶ Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives*, 360, 361.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 362.

¹⁷⁸ Mariët Westermann, "Catalogus," in *Art & Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, red. Mariët Westerman (Zwolle: Waanders Publishers, 2001), 193.

¹⁷⁹ Mariët Westermann, "'Costly and Curious, Full off Pleasure and Home Contentment,'" *Making Home in Dutch Culture*, in *Art & Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, red. Mariët Westerman (Zwolle: Waanders Publishers, 2001), 49.

¹⁸⁰ Westermann, "Catalogus," 193.

¹⁸¹ J.J.C. van Hoorn-Groneman en B.L.D. Ihle, *Dames gaan voor : de vrouw in de prentkunst 1500-1800* (Rotterdam: Boijmans Van Beuningen, 1975), 29.

¹⁸² Peacock, "Geertruydt Roghman and the," 8.

¹⁸³ Jongh, de, en Ger Luijten, *Spiegel van Alledag*, 270.

bezige vrouwen zijn weergegeven.¹⁸⁴ In plaats van het naaigerei op conventionele wijze aan de toeschouwer te tonen als iconografisch symbool, gebruiken deze vrouwen hun naalden om daadwerkelijk mee te naaien.¹⁸⁵ Volgens Peacock moet Roghman dan ook bewust gespeeld hebben met de betekenis van deze beeldtraditie.¹⁸⁶ De vraag rijst echter in hoeverre Roghman in deze prent een stereotype weerlegt: het beeldmotief van de naaiende vrouw was hoogstens een restrictief, maar gezinszins een negatief stereotype. Is het mogelijk dat Roghman dankbaar gebruik maakte van een reeds bestaand positief stereotype in haar poging om huishoudelijk werk in zijn geheel te verheffen? Hoewel dit zou betekenen dat ze de moralistische betekenis van de beeldtraditie niet actief weerlegt, heeft ze deze ook niet benadrukt. Ze verwijst hoogstens naar de roemrijke historische associatie met naaiwerk om respectabiliteit aan de gehele reeks te verlenen.



Afb.16) Geertruydt Roghman, *Twee Naaiende Vrouwen*, ca. 1648-1650, gravure, 213 x 171 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-4228 (foto: Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.342565>, geraadpleegd 22 mei 2023).



Afb.17) Geertruydt Roghman, *Handwerkende vrouw*, ca. 1648-1650, gravure, 213 x 171 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-4229 (foto: Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.342566>, geraadpleegd 22 mei 2023).

¹⁸⁴ Whitney Chadwick, *Women, Art and Society* (Londen: Thames and Hudson, 1990), 126,127.

¹⁸⁵ Peacock, "Geertruydt Roghman and the," 5.

¹⁸⁶ *Ibid.*

De tweede prent onderscheidt zich van de rest van de prentreeks door de onomstotelijk moraliserende symbolen: een vrouw zittend aan tafel wordt omringt door traditionele vanitassymbolen zoals boeken, een klok en een schedel (afb.17). Deze laatste breekt volgens De Jongh op radicale wijze met het realistische aanzien van de gehele serie, waardoor hij concludeert dat er ook een moralistische lezing toegepast dient te worden op de rest van de prenten.¹⁸⁷ Kunsthistorica Nanette Salomon stipt de sterk Nederlandse vanitastraditie van een jonge vrouw in combinatie met een schedel aan: vaak stonden deze elementen in combinatie met de stijlvolle kleding van de vrouw voor de ijdelheid van aardse bezittingen.¹⁸⁸ Een voorbeeld hiervan is Jan Miense Molenaers (1610-1668) *Vrouw Wereld* uit 1633, een allegorie op de spilzucht en ijdelheid van vrouwen.¹⁸⁹ Ook op dit schilderij heeft de vrouw een schedel aan haar voeten en daarnaast doet haar houding denken aan Roghmans vrouw. Het is dan ook opvallend dat Roghmans vrouw met haar kanten kap rijkelijker uitgedost is dan de rest van de vrouwen. Over de taak die de vrouw uitvoert heerst onenigheid: is ze aan het naaien, een textiele boekomslag aan het maken, een stuk stof aan het plooiën, een brief aan het lezen of zoals Peacock stelt: een stuk stof aan het inspecteren?¹⁹⁰ In moralistische literatuur werd er vaak gewaarschuwd voor dure uitgave door vrouwen aan luxeartikelen.¹⁹¹ De afgebeelde vrouw bevindt zich volgens Peacock dan ook midden in een moreel dilemma: kiest ze voor wereldse geneugten in de vorm van de stof, of geestelijke rijkdom in de vorm van de opengeslagen boeken op de tafel? De schedel en klok indiceren op traditionele wijze de vluchtigheid van het leven, maar zijn volgens Peacock op onconventionele wijze ingezet om een uitgesproken vrouwelijke vanitasvoorstelling te illustreren, gestaafd op een ervaring die voor vrouwen herkenbaar moet zijn geweest. Peacock brengt deze onconventionele herinterpretatie in verband met Roghmans eigen positie als overschrijder van gendernormen: zij ontwierp en ondertekende zelf immers deze zeer ongebruikelijke prentreeks.¹⁹² Mijns inziens is deze interessante theorie echter moeilijk te bewijzen: hoe herkenbaar moet een stuk stof als symbool van grote uitgave zijn geweest voor vrouwen toentertijd? De lap op deze prent is immers niet gedetailleerder weergegeven dan de stof van de jurk en het tafelkleed. De kanten kap is daarentegen wel uitgewerkt waardoor deze wat betreft materiële kwaliteit eerder in het oog springt dan het stuk stof. Peacock geeft daarnaast toe dat er geen andere voorbeelden zijn waarin een stuk stof op soortgelijke wijze als vanitassymbool is ingezet.¹⁹³ Mogelijk is in deze voorstelling de uitgevoerde taak niet zozeer de belangrijkste betekenisgever maar zijn de vanitassymbolen dat. Roghman heeft er

¹⁸⁷ Jongh, de, en Ger Luijten, *Spiegel van Alledag*, 271.

¹⁸⁸ Nanette Salomon, *Shifting priorities: gender and genre in seventeenth-century Dutch painting* (Stanford: Stanford University Press, 2004), 67.

¹⁸⁹ Jan Baptist Bedaux e.a., "Catalogus," in *Tot Lering en Vermaak*, red. Jan Baptist Bedaux en Eddy de Jongh (Amsterdam: Rijksmuseum, 1976), 177.

¹⁹⁰ Voor een overzicht van de auteurs en hun interpretaties, zie: Martha Moffitt Peacock. "Geertruydt Roghman and the Female Perspective in 17th-Century Dutch Genre Imagery," *Woman's Art Journal* 14(1993)2: 9 noot 18. <https://doi.org/10.2307/1358443> (geraadpleegd 2 mei 2023).

¹⁹¹ Peacock, "Geertruydt Roghman and the," 5.

¹⁹² Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives*, 353.

¹⁹³ Peacock, "Geertruydt Roghman and the," 9 noot 20.

immers voor gekozen om op traditionele wijze een vanitas te verbeelden in de vorm van een jonge uitgedoste vrouw gecombineerd met een schedel en andere bekende vanitassymbolen, waardoor ze niet breekt met de beeldtraditie. Peacock stelt naar mijn idee echter terecht dat het onderwerp van deze prent niet de betekenis van de gehele reeks hoeft te dicteren: de prent is niet de eerste noch de laatste in de reeks.¹⁹⁴

De derde prent verbeeldt een vrouw gezien vanaf de rug, voorovergebogen richting openhaard terwijl ze aan het koken is (afb.18). Uit het kookgerei kan herleid worden dat ze pannenkoeken bakt. Peacock brengt deze voorstelling in verband met het vrouwelijke stereotype van de *Pannenkoekenbakster*: een heks-achtig figuur die mensen op Vastenavond verleidt om zich op de valreep van vastentijd nog tegoed te doen aan deze lekkernij.¹⁹⁵ Stone-Ferrier stelt dat de pannenkoek hierdoor in de zestiende eeuw symbool kwam te staan voor de lust en gulzigheid gedurende carnaval.¹⁹⁶ Volgens Peacock staat Roghman soortgelijke karikaturale karakterisering in de weg door haar vrouw vanaf de rug af te beelden, wat de vrouwelijke toeschouwer eveneens de mogelijkheid geeft om zich in haar situatie te verplaatsen.¹⁹⁷ Volgens Peacock herinterpreteert Roghman dit stereotype door haar te ontdoen van moraliserende verwijzingen omwille van het verbeelden van een ervaring die voor vrouwen herkenbaar is.¹⁹⁸ Stone-Ferrier stelt echter dat carnaval in Roghmans tijd reeds een seculier festival was geworden. Daarnaast werden pannenkoeken in de protestantse Republiek gedurende het hele jaar genuttigd. Hierdoor verviel de connectie met carnaval in zijn geheel alsook de negatieve religieuze implicaties.¹⁹⁹ Hoewel de prenten van Jan van de Velde II (1593-1641) en Rembrandt (1606-1669), respectievelijk uit ca. 1626 en 1635, inderdaad karikaturale pannenkoekenbaksters verbeelden, zijn ze ontdaan van religieuze verwijzingen. Daarnaast bewijzen de mannelijke pannenkoekenbakkers (afb.19) van Adriaen Brouwer (1605-1638) dat het stereotype enerzijds geen allegorische implicaties meer had en anderzijds niet meer uitsluitend vrouwelijk hoefde te zijn. Deze gesecculariseerde weergaven van pannenkoekenbakkers groeiden uit tot een populair zeventiende-eeuws thema.²⁰⁰ De pannenkoekenbakster (afb.20) van Jan Miense Molenaer, gedateerd op 1630-139, bewijst daarnaast dat ook vrouwelijke pannenkoekenbakkers geen negatieve bijklank meer hoefden te hebben.²⁰¹ In tegenstelling tot Van de Velde's interpretatie is deze oude vrouw niet karikaturaal weergegeven: uitnodigend kijkt ze de toeschouwer aan terwijl ze de pannenkoek bereidt. Het katholieke stereotype van de *pannenkoekenbakster* was in de kunst dus reeds vóór Roghman al

¹⁹⁴ Ibid., 7.

¹⁹⁵ Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives*, 354.

¹⁹⁶ Stone-Ferrier, *Dutch Prints of Daily Life*, 110.

¹⁹⁷ Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives*, 354.

¹⁹⁸ Peacock, "Geertruydt Roghman and the," 6.

¹⁹⁹ Stone-Ferrier, *Dutch Prints of Daily Life*, 112, 114.

²⁰⁰ Ibid., 112.

²⁰¹ 'Jan Miense Molenaer, De pannenkoekenbakster, jaren 1630, Haarlem, Frans Halsmuseum, inv./cat.nr. 484', RKD Images, geraadpleegd 15 mei 2023, <https://rkd.nl/explore/images/25254>.

weerlegt. Mogelijk speelde Roghman daarentegen in op een populair thema uit haar tijd, weldegelijk voortgekomen uit het beeldmotief van de *pannenkoekenbakster* maar ontdaan van religieuze implicaties, zonder daarmee een uitspraak te willen doen over de voormalige betekenis van dit stereotype.²⁰²

De vierde prent verbeeldt een vrouw die met haar rug naar de toeschouwer aan het spinnen is (afb.21). Het kind naast haar kijkt de toeschouwer ongegeneerd aan. Wegens de reeds aangehaalde Bijbelse associatie met spinnen stond deze taak symbool voor de moreel hoogstaande vrouw. Het veronachtzamen van dit handwerk kon daarentegen juist voor het tegenovergestelde staan: waar een slapende man in de prentkunst symbool stond voor luiheid, was de vrouwelijke equivalent zij die zich van het spinnen afkeerde.²⁰³ Net zoals het naaiwerk op de eerste prent moest Roghman vanuit haar hervormde opvoeding bekend zijn met deze Bijbelse associatie met spinnen. De contemporaine Jacob Cats (1577-1660) blies in zijn verzen de Bijbelse symboliek daarnaast nieuw leven in.²⁰⁴ Zo introduceerde Cats het spreekwoord ‘het spinnen van pure draad’, wat een onberispelijke vrouwelijke reputatie inhield. Vrouwen in de kunst die naar een gesponnen draad wezen deden hiermee beroep op een bewijs van zowel hun kundigheid als integriteit.²⁰⁵ Paradoxaal genoeg kon de spinrok en de spil vanwege de fallische vorm ook een erotische betekenis hebben. Volgens kunsthistorica Alison G. Stewart was het deze tweeledigheid die toeschouwers aansprak.²⁰⁶ In tegenstelling tot deze emblematische voorstellingen is Roghmans prent volgens Stone-Ferrier teruggebracht tot een meer menselijke weergave. Dit brengt Stone-Ferrier ertoe de beeltenis te karakteriseren als een gevoelige en accurate weergave van een vrouwelijk ideaal, weergegeven door iemand die ervaring had met de afgebeelde taak.²⁰⁷ Aangezien het spinnenwiel voor een groot deel aan het oog onttrokken wordt, kan de symbolische betekenis van spinnen volgens Peacock niet het hoofdonderwerp van de prent vormen.²⁰⁸ Dit druist enigszins in tegen haar eerdere bewering dat de uitgevoerde taken en bijbehorende voorwerpen juist het hoofdonderwerp van de prentreeks vormden.²⁰⁹ Hoewel spinnende vrouwen veelvuldig in genrestukken voorkwamen, valt het kunsthistoricus Wayne E. Franits op dat er

²⁰² Stone-Ferrier, *Dutch Prints of Daily Life*, 112.

²⁰³ Jongh, de, en Ger Luijten, *Spiegel van Alledag*, 270. Salomon, *Shifting priorities*, 30.

²⁰⁴ “Besiet de weerde vrou door Solomon beschreven,

Sij wort door enckel lust tot spinnen aangedreven;

Sij maeckt dat haer gesin de spille drayen kan

Ten goede van het huys, ten dienste van den man.” Uit Jacob Cats, *Houwelyck*, 1625, 142-143, geciteerd naar

Jongh, de, en Ger Luijten, *Spiegel van Alledag*, 271.

²⁰⁵ Wayne E. Franits, *Paragons of virtue: women and domesticity in seventeenth-century Dutch art* (Cambridge : Cambridge University Press, 1993), 76.

²⁰⁶ Alison G. Stewart, “Distaffs and Spindles: Sexual Misbehaviour in Sebald Beham’s *Spinning Bee*,” in *Saints, Sinners, and Sisters: Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe*, red. Jane L. Carroll en Alison G. Stewart (Aldershot: Ashgate, 2003), 130.

²⁰⁷ Stone-Ferrier, *Dutch Prints of Daily Life*, 60.

²⁰⁸ Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives*, 356.

²⁰⁹ *Ibid.*, 351.

weinig portretten zijn overgeleverd waar vrouwen spinnend zijn afgebeeld. Dit brengt hem tot de conclusie dat spinnen voor economisch belang met de toegenomen welvaart en textielindustrie van de Republiek niet meer noodzakelijk was, waardoor vrouwen alleen nog sponnen als deugdzaame bezigheid, zoals voorgeschreven door Cats.²¹⁰ Volgens Peacock bleven vrouwen op het platteland daarentegen weldegelijk werkzaam als spinners voor bijverdiensten. Peacock stelt dat *Spinnende vrouw* dan ook het aandeel dat vrouwen leverden in de economie van de Republiek benadrukt, waar Roghmans nuchtere, ongeunstelde en onsentimentele weergave van vrouw en kind op inspeelt.²¹¹ Net als de eerste prent *Twee naaiende vrouwen* is er bij *Spinnende vrouw* naar mijn idee weinig sprake van weerlegging: de hervormde Roghman moet op de hoogte zijn geweest van de roemrijke associatie met spinnen, en net als bij *Twee naaiende vrouwen* kan ze beroep hebben gedaan op deze bijklank om het huishoudelijk werk in zijn geheel te verheffen. De spinnende vrouw als stereotype wordt hoogstens door Roghman vermenschlijkt maar geenszins weerlegt.

De laatste prent verbeeldt een vrouw die metalen vaatwerk aan het opschuren is (afb.22). Op basis van haar onderzoek naar huishoudsters concludeert kunsthistorica Diane Wolfthal dat huishoudelijk werk in de kunst doorgaans als gemakkelijk werd afgebeeld. Roghmans prent is een zeldzaam voorbeeld die inzichtelijk maakt hoe slopend deze huishoudelijke taken daadwerkelijk waren: de vrouw die we vanaf de rug gezien heeft haar mouwen opgerold terwijl ze voorovergebogen het vaatwerk opschuurt. De benodigde gebruiksvoorwerpen liggen naast haar tentoongesteld.²¹² Franits voegt toe dat de opgerolde mouwen van vrouwen een indicatie was van hun vlijt.²¹³ Net als Wolfthal suggereert De Jongh dat deze *Schoonmakende vrouw* naast de *Kokende vrouw* op de derde prent dienstmeiden kunnen zijn.²¹⁴ Volgens kunsthistorica Jenna Wendler zouden echter alle vrouwen in deze prentreeks zowel huisvrouwen als dienstmeiden kunnen zijn. In combinatie met het niet-geïndividualiseerde voorkomen van de vrouwen kon deze ambiguïteit een breder publiek aanspreken, wat essentieel was voor de winstgevendheid van het reproductieve printmedium.²¹⁵

²¹⁰ Franits, *Paragons of virtue*, 72, 73.

²¹¹ Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives*, 356.

²¹² Diane Wolfthal, *Household Servants and Slaves: A Visual History 1300-1700* (New Haven-Londen: Yale University Press, 2022), 187.

²¹³ Volgens Franits werden sommige werkzaamheden binnen de genrekunst meer afgebeeld dan anderen: hoewel Nederlandse vrouwen bekend stonden om hun properheid, werd bezemen haast nooit verbeeld. Wat betreft poetsen bleef het in de genrekunst vaak bij het schuren van vaatwerk. De weergaven van huishoudelijk werk betrof dus geen realiteit maar was onderhevig aan de gangbare smaak. Franits, *Paragons of virtue*, 96, 97.

²¹⁴ Jongh, de, en Ger Luijten, *Spiegel van Alledag*, 271.

²¹⁵ Jenna Wendler, 'Housewives and Maidservants: Netscher's 'Lacemaker': A Working-Class Servant', *Ideals of Femininity in the Dutch Republic: Analyzing Systems of Class, Gender, and Power in Caspar Netscher's Lacemaker (1662)*, Master's Capstone Project, American University, 2022, geraadpleegd 7 juni 2023, <https://omeka.library.american.edu/s/netscherlacemaker>.



Afb.18) Geertruydt Roghman, *Kokende vrouw*, ca. 1648-1650, gravure, 213 x 171 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-4230 (foto: Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.342567>, geraadpleegd 22 mei 2023).



Afb.19) Adriaen Brouwer, *Pannenkoekenbakker*, ca. 1624, olieverf op paneel, 34 x 28,4 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Cat. 681 (foto: Wikimedia, https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Adriaen_Brouwer_-_The_Pancake_Baker.jpg, geraadpleegd 22 mei 2023).



Afb.20) Jan Miense Molenaer, *Pannenkoekenbakster*, ca. 1630-1639, olieverf op doek, 124 x 104.5 cm, Frans Hals Museum, Haarlem, OS-I-244 (foto: Wikionairy, https://fr.m.wiktionary.org/wiki/Fichier:Jan_Miense_Molenaer_-_De_pannenkoekenbakster_FHM01_OS-I-244_W.JPG, geraadpleegd 22 mei 2023).



Afb.21) Geertruydt Roghman, *Spinnende vrouw*, ca. 1648-1650, gravure, 213 x 171 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-4231 (foto: Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.342568>, geraadpleegd 22 mei 2023).

Roghmans veronderstelde doel om vrouwelijke stereotypes te weerleggen komt volgens Peacock het sterkst tot uiting in deze prent: doorgaans werd het opschuren van vaatwerk met ronde openingen namelijk als een seksuele toespeling opgevat. Een voorbeeld hiervan is *Keukenmeid aan het werk* uit 1635 van Herman Saftleven (1609-1685), waarop een keukenmeid tijdens het opschuren van een pan wordt verzocht door een oudere man. Roghmans vrouw heeft daarentegen alleen maar oog voor haar taak en lijkt de aanwezigheid van de toeschouwer niet door te hebben. Roghmans niet-geërotiseerde behandeling zorgt volgens Peacock voor een complete ondermijning van het mannelijk voyeurisme dat zo gangbaar was bij dit beeldmotief.²¹⁶ Mijns inziens heeft deze prent inderdaad een sterk 'uit het leven gegrepen' kwaliteit, maar ik neig er eerder naar deze te zien als een registratie van een situatie waar Roghman als vrouw bekend mee was. Ik ben het daarentegen met Peacock eens dat dit heeft geleid tot een meer respectabele weergave van de vrouw en haar taak dan de behandeling van hetzelfde thema door Saftleven. De prent valt daarnaast op door de sterke ruimtelijke aanduiding in tegenstelling tot de anderen prenten. Ook is deze prent als enige alleen door Roghman gesigneerd als ontwerper en niet als graficus.²¹⁷

Een tweetal ongesigeneerde krijttekeningen worden daarnaast aan Roghman toegeschreven.²¹⁸ Peacock schrijft alleen over één van de twee, die volgens haar een tekenende vrouw verbeeldt (afb.23). Volgens Peacock ontkracht *Vrouwenwerkzaamheden* de heersende opvatting dat huiselijke afbeeldingen geen vrouwelijk zelfbeeld kunnen reflecteren: de alledaagse taken worden vereeuwigd als uiterst belangrijk waardoor ook het vrouwbeeld wordt verheven. *Tekenende vrouw* zou dit volgens Peacock bevestigen: aangezien Roghman met haar reeks het huishoudelijk werk van vrouwen opwaardeert en plechtig en eerbiedwaardig in beeld brengt, dicht zij haar eigen taak als kunstenaars een soortgelijk belang toe. Volgens Peacock is de tekening dan ook een indirecte zelfrepresentatie.

²¹⁶ Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives*, 358.

²¹⁷ Deze prenten zijn allemaal fysiek onderzocht in het Depot Museum Boijmans Van Beuningen samen met conservator prentkunst Peter van der Coelen.

²¹⁸ Een landschapstekening wordt in 2014 door kunsthistorica Yvonne Bleyerveld ook nog aan Roghman toegeschreven. Deze krijttekening met aquarel (British Museum, 1927,0712.10) doet niet aan Roghmans andere werk denken, maar is wegens de inscriptie met 'GR' in 1927 alsnog in de collectie gekomen als een werk van haar. In 1958 suggereerde Phillip Pouncey dat het in feite om Giovanni Francesco Grimaldi (1606 – 1680) gaat. Vandaag de dag staat het werk als anoniem Vlaams of Frans te boek. Het feit dat er bij 'GR' al snel aan Geertruydt Roghman werd gedacht in 1927 bewijst dat haar naam toen alweer wat bekendheid genoot. Een andere krijttekening (British Museum, 1946,0713.1043) is daarnaast voorzichtig toegeschreven geweest aan zowel Jacobus Vrel als Geertruydt Roghman. Hoewel het rug aanzicht en de voorovergebogen houding aan *Vrouwenwerkzaamheden* doet denken, is het volle interieur en het hoge perspectief atypisch. Yvonne Bleyerveld, 'Roghman, Geertruydt', Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland, geraadpleegd 22 mei 2023, <https://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/RoghmanGeertruid>. Nicholas Turner, *Roman Baroque Drawings Roman Baroque drawings: c. 1620 to c.1700*, Deel 1 (Londen: British Museum Press, 1999) no. 413. 'Drawing, 1946,0713.1043', British Museum, geraadpleegd 22 mei 2023, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1946-0713-1043.



Afb.22) Geertruydt Roghman, *Schoonmakende vrouw*, ca. 1648-1650, gravure, 213 × 171 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1939-571 (foto: Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.342572>, geraadpleegd 22 mei 2023).



Afb.23) Toegeschreven aan Geertruydt Roghman, *Tekenende vrouw*, ca. 1640-1657, zwart krijt, 185 × 137 mm, live auction 5877: Old Master and British Drawings and Watercolours, Christie's, december 2014, lot 56, huidige locatie onbekend (foto: Christie's, <https://www.christies.com/lot/attributed-to-geertruydt-roghman-amsterdam-16401657-a-5857764/?intObjectID=5857764&lid=1>, geraadpleegd 22 mei 2023).

Aangezien de formatering lijkt op *Vrouwenwerkzaamheden* suggereert ze dat de tekening een onuitgevoerd ontwerp voor een zesde prent zou kunnen zijn geweest.²¹⁹ Het is echter opvallend dat Roghman net haar eigen werkzaamheid onuitgewerkt zou laten. Daarnaast bezien we de vrouw ietwat van bovenaf, wat verschilt met de rest van de prenten.

De andere tekening, *Spinnende vrouw* (afb.24), wordt door Peacock echter onbehandeld gelaten. Afgebeeld is een spinnende vrouw - hoewel het onderwerp overeenkomt met *Vrouwenwerkzaamheden* is ze in tegenstelling tot deze reeks frontaal afgebeeld en toont ze haar werkzaamheid aan de toeschouwer. Na een analyse van de verso (afb.25) blijkt dat de tekening voorheen toegeschreven is geweest aan Gerard Ter Borch (1617-1681) en Cornelis Pietersz. Bega (1631/32 – 1664). Een kleine studie toont daarnaast een vrouw die iets dat lijkt op een speelkaart ophoudt. In tegenstelling tot Roghmans personages gaat ze een interactie aan met de toeschouwer. Hoewel net als de recto ook deze tekening aan Roghman is toegeschreven door Nasjonal Museet Oslo, komt dit beeldmotief niet overeen met Roghmans werk naar eigen inventie. Mogelijk is de schets op

²¹⁹ Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives*, 55, 359.

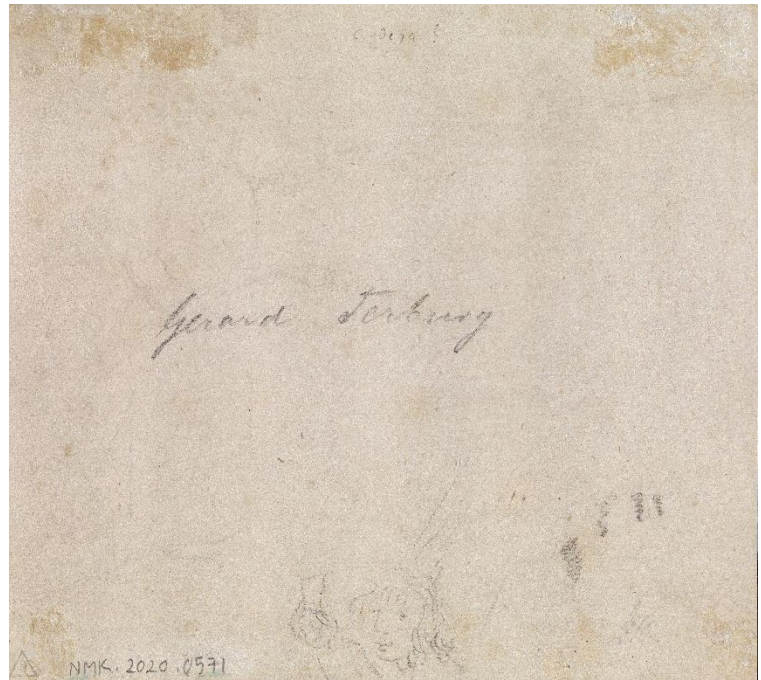
de verso gemaakt door iemand anders uit de familiewerkplaats: een gebruikelijke werkplaatspraktijk was het optimaal gebruik maken van papier, mogelijk door verschillende makers.²²⁰

Hoewel Roghmans weergaven van populaire beeldmotieven weldegelijk verschillen van die van haar tijdgenoten door het gebrek aan erotiserende symboliek, bewijst de vanitasvoorstelling dat de reeks niet volledig ontdaan is van moralistische symboliek. Daarnaast waren sommige stereotypen in Roghmans tijd al niet langer gangbaar, waaronder de *Pannenkoekenbakster*. Enkelen daarvan hadden nooit een negatieve connotatie, zoals de naaiende en spinnende vrouw. Ik ben dan ook niet overtuigd dat Roghman bewust deze stereotypen heeft weerlegd. Mogelijk heeft ze ingespeeld op populaire onderwerpen die ze op onconventionele wijze weergaf. Hier was zij toe in staat omdat ze bekend was met het afgebeelde onderwerp. Ik geloof dus wel dat Roghmans gender haar prentreeks beïnvloed heeft, maar niet dat dit de onderliggende gedachte was achter *Vrouwenwerkzaamheden* omwille van het maken van een statement, zoals Peacock stelt.

²²⁰ Gebaseerd op een analyse samen met Rosie Razzall, conservator tekenkunst bij Museum Boijmans Van Beuningen, is het goed mogelijk dat de recto en verso door een andere hand gemaakt zijn. Aangezien Roghmans vader en broer geen genrestukken met figuren maakte, opper ik dat het een schets van Magdalena Roghman geweest kan zijn. De schets is echter te algemeen om een tekenhandschrift in te herkennen. Razzall oppert daarnaast dat het blad ingekort is op basis van de vreemde afsnijding van de schets op de verso. De toeschrijving aan Ter Borch is volgens Razzall een achttiende- of negentiende-eeuws handschrift, dus niet contemporair. De verso was nog niet eerder gepubliceerd en op aanvraag van Nasjonal Museet Oslo is mij een foto opgestuurd. Inmiddels is deze foto beschikbaar gesteld op hun website. 'Spinning Woman', Nasjonal Museet Oslo, geraadpleegd 22 mei 2023, <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NMK.2020.0571>. 'Figure Study (fragment)', Nasjonal Museet Oslo, geraadpleegd 22 mei 2023, <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NMK.2020.0571VERSO>.



Afb.24) Toegeschreven aan Geertruydt Roghman, *Spinnende vrouw*, ca. 1650, zwart krijt, 138 x 152 mm, Nasjonal Museet, Oslo, NMK.2020.0571 (foto: Andreas Harvik, Nasjonal Museet Oslo, <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NMK.2020.0571>, geraadpleegd 22 mei 2023).



Afb.25) Toegeschreven aan Geertruydt Roghman, *Figuur studie*, ca. 1650, zwart krijt, 138 x 152 mm, Nasjonal Museet, Oslo, NMK.2020.0571VERSO (foto: Andreas Harvik, Nasjonal Museet Oslo, <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NMK.2020.0571VERSO>, geraadpleegd 22 mei 2023).



Afb.25) Toegeschreven aan Geertruydt Roghman, *Figuur studie (detail)*, ca. 1650, zwart krijt, 138 x 152 mm, Nasjonal Museet, Oslo, NMK.2020.0571VERSO (foto: Andreas Harvik, Nasjonal Museet Oslo, <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NMK.2020.0571VERSO>, geraadpleegd 22 mei 2023).

Hoofdstuk 4: Clientèle voor Roghmans *Vrouwenwerkzaamheden*

Peacock geeft aan dat de huiselijke taferelen binnen de zeventiende-eeuwse kunst, waaronder *Vrouwenwerkzaamheden*, bewust ingespeeld kunnen hebben op een vrouwelijke afzetmarkt. Ze gaat echter weinig in op de kunstaankooppraktijken van zeventiende-eeuwse vrouwen in het algemeen.²²¹ Volgens kunsthistorica Elizabeth Honig zullen veel vrouwen namelijk verantwoordelijk zijn geweest voor (goedkopere) kunstaankopen, aangezien de aankleding van het huishouden als vrouwentaak gezien werd.²²² Kunsthistorica Judith Noorman stemt hiermee in en geeft als bewijs *De tien Vermakelijkheden des Huwelyks* (1678) van Hieronymus Sweerts (1629 -1696), waarin verhaald wordt over de taakverdeling binnen het huwelijk waarin de vrouw verantwoordelijk was voor de huisraad, waaronder kostbare schilderijen.²²³ De ets die deze tekst illustreert verbeeldt twee vrouwen die buitensporig veel huisraad hebben aangeschaft, waaronder kunstwerken (afb.26). Een ets in *De tien Delicatessen des Huwelyks* (1678) door Petrus de Vernoegde, een reactie op Sweerts publicatie, verbeeldt twee vrouwen die de aankoop van een historiestuk overwegen (afb.27).²²⁴ Aangezien vrouwen evengoed kunst kochten, is het volgens Honig goed mogelijk dat kunstenaars inspeelden op wat vrouwen wilden zien en wat een gevoel van herkenning oproep.²²⁵

²²¹ Martha Moffitt Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives : Imaging Women of Consequence in the Dutch Golden Age* (Leiden: Brill, 2020) 52, 361,

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=6402767> (geraadpleegd 2 mei 2023).

²²² Elizabeth Alice Honig, "The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting," in *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Considered*, red. Wayne Franits (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 194.

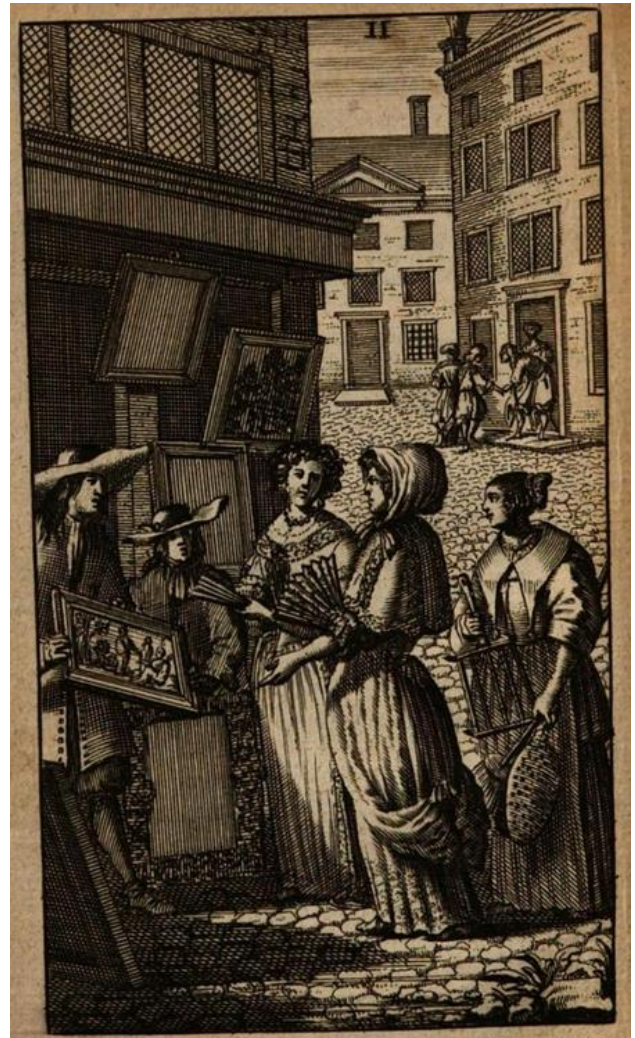
²²³ "Want je bekje (snuitje) praat erover om grote Venetiaanse spiegels, Indisch kraakporselein, fluwelen stoelen, Turkse tapijten, Amsterdams goudleer behang, kostbare schilderijen, zilveren servies, een sakkerdaanhouten kast, een ebbehouten tafel, een apart kabinet en een luierkastje, diverse webben servetten en tafellakens, fijn en grof linnen, kostbare kanten en duizend andere spullen en prullen te kopen, te lang om te verhalen. (...) En dit, zeker, dit alles moet er ten minste wezen, zegt de vrouw, zal er een mens met ere in ons huis mogen komen." Hieronymus Sweerts, *De Tien Vermakelijkheden des Huwelyks* (Amsterdam: Quirido's Uitgeverij, 1988), 29-30.

²²⁴ Zoals uiteengezet in Noormans presentatie over haar project *The Female Impact. Rethinking The Early Modern Art Market* ter gelegenheid van de OSK Sectiedag Vroegmoderne kunst: Vrouwen in de vroegmoderne kunstwereld, 25-5-2023, Ateliergebouw, Hobbemastraat 22, Rijksmuseum Amsterdam. Petrus de Vernoegde, *De tien delicatessen des huwelyks of de wederlegging van de tien vermakelykheden des huwelyks* (Amsterdam: Timotheus den Hoorn, 1678), folio 16 teco, <https://archive.org/details/ned-kbn-all-00000818-002/page/n33/mode/2up> (geraadpleegd 7 juni 2023).

²²⁵ Honig, "The Space of Gender," 194.



Afb.26) Anoniem, illustratie bij 'De tweede Vermakelijkheyd' uit *De tien Vermakelijkheyden des Huwelyks* (oorspronkelijke druk 1678, heruitgegeven Amsterdam: Quirido's Uitgeverij, 1988) van Hieronymus Sweerts (als Hyppolitus de Vrye, 1678, ets, afmetingen onbekend (DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/swee002tien01_01/swee002tien01_01_0004.php, 31, geraadpleegd 6 juni 2023).



Afb.27) Anoniem, illustratie bij 'De tweede Delicatesse' uit *De tien Delicatessen des Huwelyks* (Amsterdam: Timotheus ten Hoorn, 1678) van Petrus de Vernoegde, 1678, ets, afmetingen onbekend, koninklijke bibliotheek, Den Haag (Archive.org: <https://archive.org/details/ned-kbn-all-00000818-002/page/n33/mode/2up>, folio 16 recto, geraadpleegd 6 juni 2023).

Bij een gebrek aan opdrachtgevers voor publiekelijk tentoongestelde kunst lag het zwaartepunt in de Nederlandse zeventiende-eeuwse kunstmarkt op burgerconsumptie. Door de onderlinge concurrentie waren de prijzen voor schilderijen op de vrije markt relatief laag, waardoor veel mensen zich schilderijen konden veroorloven.²²⁶ Zoals Van der Coelen aangeeft gold dit des te meer voor prenten: deze waren altijd al zeer betaalbaar.²²⁷ Waar men voor tien gulden een schilderij van een doorsnee-meester kon kopen, kocht je voor hetzelfde bedrag honderd op mediaan gedrukte prenten.²²⁸ De Engelse John Evelyn (1620-1706) schreef in 1641 immers vol verbazing over de vele prenten die in alle soorten en maten werden aangeboden op een Rotterdamse markt. Volgens Evelyn waren ze zo

²²⁶ Ibid., 193.

²²⁷ Peter van der Coelen, *De Schrift Verbeeld: Oudtestamentische Prenten Uit Renaissance En Barok*, proefschrift (Nijmegen: Nijmegen University Press, 1998), 241.

²²⁸ Jan van der Waals, *De prentschat van Michiel Hinloopen: een reconstructie van de eerste openbare papierkunstverzameling in Nederland* (Den Haag: SDU, 1988), 22.

goedkoop dat ook de minder bedeeden zich prenten konden veroorloven.²²⁹ Dit wordt bevestigd door John Michael Montias' onderzoek naar boedelinventarissen, waaruit blijkt dat prenten inderdaad voorkwamen in alle soorten huishoudens.²³⁰ Kunsthistorica Pien van Raalte suggereert dat Roghman met *Vrouwenwerkzaamheden* inspeelde op een hiaat in het prentaanbod: geschilderde interieurstukken met alledaagse taferelen waren immers al populair, maar werden nauwelijks in prent gebracht. Mogelijk wilde Roghman met haar gravurereeks een goedkoper alternatief voor dit schildergenre bieden.²³¹ Is het mogelijk dat Roghman daarnaast een, in de prentkunst nog niet eerder nadrukkelijk aangeboorde, vrouwelijke clientèle voor ogen had? En kan haar eigen geslacht hierbij in haar voordeel gewerkt hebben?

Volgens kunsthistorica Griselda Pollock is een veronderstelde *Female gaze* niet biologisch aangeboren maar cultureel en historisch bepaald. Vereenzelviging met het afgebeelde onderwerp voert hierin de boventoon, om een gevoel van *Equal and Like* te creëren tussen de vrouwelijke toeschouwer en de afgebeelde vrouw. Dit staat tegenover de *Male gaze*, waarbij er sprake is van een dominerende blik met de behoefte het (vrouwelijke) onderwerp te bezitten.²³² Kunsthistorica Alison McNeil Kettering vult aan dat ontwikkelingspsychologen de behoefte tot identificatie met anderen omwille van het maken van verbindingen buiten henzelf als een sterk vrouwelijke eigenschap hebben geduid. McNeil Kettering oppert dat kunst in de zeventiende-eeuw op soortgelijke wijze ervaren kon worden door vrouwen.²³³ Vanuit beiden zienswijzen was het huishoudelijk tafereel dus aantrekkelijk: waar mannen een verbeelding zagen van een patriarchaal moralistisch ideaal en niet zozeer een realiteit, konden vrouwen sympathiseren met de afgebeelde vrouw en zich inleven in de rol die zij in het afgebeelde huishouden innam. Deze vereenzelviging heeft Roghman met haar reeks vergemakkelijkt: haar vrouwen zijn menselijker en sympathieker afgebeeld waarbij moralisering niet de boventoon voert.²³⁴

²²⁹ Linda A. Stone-Ferrier, *Dutch Prints of Daily Life: Mirrors of Life or Masks of Morals?* (Lawrence (Kansas) : Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1983), 3.

²³⁰ Coelen, van der, *De Schrift Verbeeld*, 246.

²³¹ Pien van Raalte, "Kunst aan de keukentafel: Geertruydt Roghman," in *Gouden vrouwen*, red. Judith Noorman (Zwolle: W Books, 2021), 113.

²³² Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives*, 362.

²³³ McNeil Kettering geeft zelf toe dat een binair onderscheid maken binnen de ervaring van kunst inherent ongenueanceerd is en kan leiden tot stereotypering, vooral omdat beide blikken overlap hebben. Deze theorie is dan ook een sterk vereenvoudigde uitleg van een veronderstelde 'gegenderde blik'. Allison McNeil Kettering, "Ter Borch's Ladies in Satin," in *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Considered*, red. Wayne Franits (Cambridge: Cambridge University Press, 1997)110, 112.

²³⁴ In een gesprek stelde Peter van der Coelen zichzelf de vraag of het onderwerp van *Vrouwenwerkzaamheden* mogelijk door Roghmans uitgever Claes Jansz. Visscher bedacht kan zijn. Visscher had namelijk een duidelijke voorkeur voor reeksen met volksmotieven- mogelijk vulde dit een hiaat op in zijn prentaanbod. Ook Stone-Ferrier heeft het over de encyclopedische behoeften van Nederlanders en ze geeft Roghmans *Spinnende vrouw* als voorbeeld voor de behoefte om huishoudelijk werk in kaart te brengen. Dit neemt niet weg dat Roghmans behandeling van de thematiek zo eigen en origineel is dat zij alsnog haar stempel erop heeft gedrukt, ook wanneer het idee niet van Roghman zelf afkomstig zou blijken te zijn. Stone-Ferrier, *Dutch Prints of Daily Life*, 17.

In hoeverre er in de zeventiende-eeuw onder vrouwen een gedeeld bewustzijn was over een vrouwelijke ervaring lopen de meningen uiteen. Volgens Peacock was er vanuit de collectieve ervaringen van vrouwen weldegelijk sprake van onderlinge herkenning in hoe zij navigeerden in een maatschappij die niet op hen was ingericht. Vrouwen die zich hierin een (onconventionele) plek wisten toe te eigenen inspireerden op hun beurt andere vrouwen om op soortgelijke wijze hun zelfbeschikkingsrecht te doen gelden.²³⁵ Een gevoel van collectieve genderidentiteit lijkt daarnaast de verzamelpraktijken van Aleida Greve (1670-1742) beïnvloed te hebben. Deze Zwolse vrouw van stand werd samen met haar drie familieleden Sophia Holt (1658-1734), Cornelia van Marle (1661-1699) en Cornelia Holt (1671- na 1692) onderwezen in het schilderen. De eerste leermeester van dit ‘schildersclubje’ was waarschijnlijk de eveneens Zwolse Aleijda Wolfsen (1648-1692), die het vak had geleerd van Caspar Netscher (1639-1684).²³⁶ In 1686 schilderden de jonge vrouwen vier ongebruikelijke en gesigeneerde werken op groot formaat.²³⁷ Rond 1678/88 kregen ze les van Wilhelmus Beurs (1656 – na 1692).²³⁸ Het is bijzonder dat Greve, die het huis waarin haar clubje werd onderwezen later aankocht, de vier schilderijen samen bewaarde en in haar testament benadrukte dat deze werken in de regentkamer –de belangrijkste kamer van het huis– te zien moesten blijven zijn.²³⁹ Daarnaast bezat Greve ook werken van de Zwolse Eva van Marle (actief in 1647-ca. 1654).²⁴⁰ In Greve’s collectie bevond zich ook nog een ander werk van haar halfzus Cornelia van Marle: *Het Theesalet* (afb.28). Honig noemt dit werk, waar Greve mogelijk zelf op staat afgebeeld, een uniek voorbeeld van een intieme vrouwelijke samenkomst in de trant van Mary Cassatt (1844-1926) van 200 jaar later. Het getuigt van een vrouwelijke sociale sfeer en gedeelde belevingswereld.²⁴¹ In haar testament stelde Greve dat haar huis na haar dood dienst moest doen als opvanghuis voor verarmde vrouwen, een functie die het tot 1957 heeft vervuld.²⁴² Greve was duidelijk zeer begaan met het lot van haar medevrouwen, waarbij het vrouwelijk geslacht van de kunstenaars leidend lijkt te zijn geweest in haar verzamelpraktijk. Toch mogen we hier volgens Honig geen uitdrukking van een specifiek vrouwelijke ervaring in herkennen: het maatschappelijke milieu en de familiale achtergrond zou meer invloed hebben op de artistieke productie van vrouwen dan hun gender. Honig geeft toe dat er maar weinig vrouwen waren die zich zo bewust waren van hun vrouwelijkheid als Greve, haar geval lijkt

²³⁵ Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives*, 14.

²³⁶ Elizabeth Honig, “Artistieke vrouwen in de Noorderlijke Nederlanden in de Vroegmoderne Tijd,” in Elck zijn Waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950, red. Katlijne van der Stighelen en Miriam Westen (Gent-Amsterdam: Ludion, 1999), 53.

²³⁷ Greve en Cornelia Holt schilderde een zelfportret, Van Marle en Sophia Holt schilderde twee vrouwen uit de klassieke geschiedenis. Het schilderen van historiestukken was echter zeer ongebruikelijk voor vrouwen. Lamberthe de Jong, ““Mijn vermaak en Kroone” Schilderessen in het Vrouwenhuis in Zwolle,” in *Vrouwen en kunst in de Republiek, een overzicht*, red. Els Kloek, Catherine Peters-Sengers, Esther Tobé (Hilversum: Verloren, 1998), 59.

²³⁸ Jong, de, ““Mijn vermaak en Kroone”,” 59.

²³⁹ Jan ten Hove, *Het Vrouwenhuis te Zwolle* (Zwolle: Waanders, 1994), 26.

²⁴⁰ Het is niet bekend hoe de werken van Eva van Marle in de collectie terechtgekomen zijn. Ibid., 65.

²⁴¹ Honig, “Artistieke vrouwen in,” 54.

²⁴² Hove, ten, *Het Vrouwenhuis te Zwolle*, 23.

eerder een uitzondering te zijn. Volgens Honig hoefden vrouwen zich binnen de maatschappij namelijk niet als zodanig te definiëren: ze werkten in een ruimdenkend milieu waarin de artisticeit van vrouwen werd bevestigd volgens normen die vrouwen volledig accepteerden.²⁴³

Naar mijn idee spreekt het voor zich dat de culturele productie van vrouwen niet in eerste instantie beïnvloed werd door hun gender, net zoals dat bij mannen niet het geval was. Daarentegen is het ontkennen van de invloed die een (individuele) vrouwelijke ervaring gehad kan hebben op de artistieke productie, een theorie waar Honig zelf bewijs voor levert in de vorm van Van Marle's *Het theesalet*, mijns inziens onterecht: vrouwen werden in de gedragsvoorschriften van de Republiek afzonderlijk behandeld, met specifieke aan hen gestelde eisen die verschilden van hun mannelijke equivalenten. In zowel moralistische literatuur als kunst werd een bepaald vrouwelijk ideaal opgevoerd die eigentijdse vrouwen op de proef stelde: in welke mate beantwoordde zij aan dit ideaal? Hoewel het reeds is aangetoond dat deze voorschriften lang niet altijd werden nageleefd, moeten vrouwen de druk gevoeld hebben om zich te schikken naar een rol die ook volgens de Calvinistische leer nog ondergeschikt was aan die van de man. De vereenzelviging van vrouwen onderling en de bredere artistieke netwerken die hieruit konden voortvloeien, waarvan Greve en haar collectie een bewijs zijn, wordt door Honigs veronderstelling onterecht ontkracht en daarmee in zijn kunsthistorische en sociaalmaatschappelijke waarde miskend.

Een ander voorbeeld van een vrouw die verzamelt is Maria van Nesse (1588-1650). Uit Noormans recente onderzoek naar Van Nesse's overgeleverde memorieboek blijkt dat deze alleenstaande Alkmaarse vrouw een groot kunstverzamelaar was. In de tweede kwart van de zeventiende-eeuw kocht ze maar liefst 70 schilderijen, 20 beelden en 25 prenten aan.²⁴⁴ De aangeschafte kunst staat tussen de andere huishoudelijke aankopen vermeldt, wat doet vermoeden dat het een vanzelfsprekende uitgave was.²⁴⁵ Net als Greve lijkt Van Nesse een bewustzijn gehad te hebben over haar positie als vrouw, aldus Noorman. Dit baseert ze op een lijfspreuk uit het memorieboek: "Men saijt voer een spreck wort katten ende honden, leuwen ende beren kunnen die menschen beheren, maer der en is op aerden geen so starcken man die een quaet wijf beheren kan."²⁴⁶

²⁴³ Honig, "Artistieke vrouwen in," 54.

²⁴⁴ Uit de omschrijving van de prenten kan niet herleidt worden of ze prenten van Roghman in bezit had. Hoewel Van Nesse soms opdracht gaf om werken aan te schaffen in het nabijgelegen Amsterdam of Haarlem, kocht ze voornamelijk werk van lokale Alkmaarse meesters. Daarnaast waren het voornamelijk religieuze taferelen. Judith Noorman, Robbert Jan van der Maal, *Het unieke memorieboek van Maria van Nesse (1588-1650) : nieuwe perspectieven op huishoudelijke consumptie* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022), 15, 38, 141.

²⁴⁵ Zoals uiteengezet in Noormans presentatie over haar project *The Female Impact. Rethinking The Early Modern Art Market* ter gelegenheid van de OSK Sectiedag Vroegmoderne kunst: Vrouwen in de vroegmoderne kunstwereld, 25-5-2023, Ateliergebouw, Hobbemastraat 22, Rijksmuseum Amsterdam.

²⁴⁶ Noorman en Van der Maal, *Het unieke memorieboek van*, 42.



Afb.28) Cornelia van Marle, *Het theesalet*, 1689, olieverf op doek, 63 x 51 cm, Stichting Het Vrouwenhuis, Zwolle, 564 (foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:A_Tea_Party_van_Marle.jpg&ol did=692978866, geraadpleegd 6 maart 2023).

Noorman stelt daarnaast dat Maria de Knuijt (gest. 1681), echtgenote van Pieter van Ruijven (1624-1674), waarschijnlijk de drijvende kracht is geweest achter de mecenasrol van dit echtpaar ten aanzien van Johannes Vermeer. Enkele overgeleverde testamenten zijn alleen ondertekend door De Knuijt, waarin ze een geldbedrag nalaat aan de kerk, familieleden én Vermeer. Het is daarnaast bekend dat De Knuijt via haar welgestelde familie verantwoordelijk was voor het fortuin van het echtpaar.²⁴⁷

Deze drie verzamelaars bewijzen dat vrouwen zeker een aandeel gehad hebben in de zeventiende-eeuwse kunstmarkt. Waarschijnlijk waren vrouwen voor het grootste deel van kunstaankopen verantwoordelijk, vooral wanneer het goedkopere kunst betrof.²⁴⁸ Het is dan ook niet

²⁴⁷ Zoals uiteengezet in Noormans presentatie over haar project *The Female Impact. Rethinking The Early Modern Art Market* ter gelegenheid van de OSK Sectiedag Vroegmoderne kunst: Vrouwen in de vroegmoderne kunstwereld, 25-5-2023, Ateliergebouw, Hobbemastraat 22, Rijksmuseum Amsterdam. Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives*, 343.

²⁴⁸ Vrouwen waren daarnaast ook actief in de kunstverkoop, waaronder de echtgenotes van kunstenaars. Zo ontpopte Leyster zich tot succesvol zakenvrouw wat betreft de verkoop van het werk van Jan Miense Molenaer. Vrouwen waren ook als kunstverkopers verbonden aan gilden. Een voorbeeld is Christoffeline van Assendelft, zij stond in de Delftse gilde ingeschreven in 1628 als onafhankelijke kunstverkoper. Sommige vrouwen verkochten kunst vanuit het atelier, eigen winkels of op de vrije markt. Een tekening van Leonard Bramer (1596-1674), *Schilderijen te Coop* van het Rijksprentenkabinet te Leiden (inventarisnummer onbekend), verbeeldt mogelijk een vrouw die schilderijen op straat aan het verkopen is. Het beroep van uitdraagster, het verkopen van tweedehands voorwerpen waaronder (goedkopere) kunstwerken, werd daarnaast zo goed als uitsluitend door vrouwen uitgevoerd. Astrid Waltmans, "Kunstverkoopsters in de Nederlanden, circa 1600-1800: verslag van een speurtocht," in *Vrouwen en kunst in de Republiek, een overzicht*, red. Els Kloek, Catherine Peters-Sengers, Esther Tobé (Hilversum: Verloren, 1998), 97, 99, 101, 103.

vergezocht om te denken dat kunstenaars die hun werk verkochten op de vrije markt inspeelden op wat deze vrouwelijke clientèle graag wilde zien. Zoals van Reelte aangeeft zal *Vrouwenwerkzaamheden* in het algemeen in de smaak zijn gevallen aangezien het inspeelde op een populaire eigentijdse thematiek, maar Roghmans eigenzinnige behandeling hiervan zal in het bijzonder aantrekkelijk zijn geweest voor vrouwelijke kunstkopers.²⁴⁹ Mogelijk was Roghman in staat tot deze genuanceerde weergave door haar bekendheid en empathie als vrouw met de weergegeven thematiek. In Greve's geval lijkt zelfs het vrouwelijk geslacht van de maker haar verzamelpraktijken beïnvloedt te hebben, en ook van de Franse kunstenaar en prentmaker Elisabeth Sophie Chéron (1648-1711) is bekend dat haar werk vooral bij vrouwelijke kunstkopers in de smaak viel.²⁵⁰ Mogelijk werkte Roghmans geslacht evengoed in haar voordeel bij *Vrouwenwerkzaamheden*: zij heeft er immers een punt van gemaakt om elke individuele prent prominent te signeren waardoor er geen onenigheid kon bestaan over het geslacht van de maker.

²⁴⁹ Raalte, van, "Kunst aan de keukentafel," 113.

²⁵⁰ Patricia Paghan, *Women picturing Women: From Personal Spaces to Public Ventures* (New York: Frances Lehman Loeb Art Center Vassar College, 2021), 32.

Hoofdstuk 5: Invloed van de eerste staat van *Vrouwenwerkzaamheden* (1648/1650-ca. 1680)

Peacock stelt dat Roghman met *Vrouwenwerkzaamheden* een voortrekker is geweest van soortgelijke niet-moraliserende interieurstukken in de tweede generatie van de genrekunst (de jaren 1650-1660).²⁵¹ Ze gaat er dan ook vanuit dat de eerste staat van *Vrouwenwerkzaamheden*, gepubliceerd vanaf 1648-1650 tot omstreeks 1680 door Claes Jansz. Visscher, diens zoon en kleinzoon, wijdverspreid moet zijn geweest.²⁵² De door Peacock aangewezen ‘navolgers’ van Roghman doen in hun verstilde en niet-moraliserende weergave inderdaad denken aan haar prentreeks. Er is daarentegen echter nauwelijks tot geen sprake van directe visuele ontlening aan *Vrouwenwerkzaamheden*.²⁵³ Kunnen deze interieurstukken een exponent zijn van een algemene interesse in het verbeelden van huisvrouwen, waar Roghman een vroege beoefenaar van was? Is er daarnaast nog bewijs te vinden van de veronderstelde wijde verspreiding van de eerste staat van *Vrouwenwerkzaamheden*?

Volgens Peacock zijn de schilderijen van de enigmatische kunstenaar Jacobus Vrel (werkzaam ca. 1654-1662) direct beïnvloedt door *Vrouwenwerkzaamheden*. In zijn werk stelt Vrel zijn vrouwelijke personages een eigen ruimte ter beschikking waarin zij zich afdraaien van de beschouwer en richten op een werkzaamheid, wat een anekdotische lezing in de weg staat.²⁵⁴ Volgens kunsthistorica Karin Leonhard worden de vrouwelijke figuren van zowel Roghman als Vrel in beslag genomen door hun taak, waarbij hun ongemakkelijke houding hun fysieke inspanning verraadt. Waar Roghmans vrouwen echter nog opgevat kunnen worden als personificaties van vrouwelijke deugden, is een soortgelijke lezing in Vrels geval onmogelijk. Hij is minder schatplichtig aan bestaande beeldmotieven en de bijbehorende iconografie dan Roghman, wiens reeks geworteld is in populaire contemporaine thema’s.²⁵⁵ Volgens kunsthistoricus Bernd Ebert is de gelijkenis tussen Vrels schilderijen en *Vrouwenwerkzaamheden* sprekend, hoewel de activiteiten in Vrels schilderijen niet de

²⁵¹ Martha Moffitt Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives: Imaging Women of Consequence in the Dutch Golden Age* (Leiden: Brill, 2020) 52, 363,

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=6402767> (geraadpleegd 2 mei 2023).

²⁵² Ibid., 350. Martha Moffitt Peacock, “Domesticity in the Public Sphere,” in *Saints, Sinners, and Sisters: Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe*, red. Jane L. Carroll (Aldershot: Ashgate, 2003), 62.

²⁵³ Bij plaatsgebrek kunnen niet alle kunstenaars die door Peacock als navolgers van Roghman worden geduid uitgebreid worden behandeld. Zie voor een uitgebreide uiteenzetting: Martha Moffitt Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives: Imaging Women of Consequence in the Dutch Golden Age* (Leiden: Brill, 2020), 362-379,

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=6402767> (geraadpleegd 2-5-2023).

²⁵⁴ Peacock, “Domesticity in the Public Sphere,” 58.

²⁵⁵ Karin Leonhard, “Rooms without Keys: Jacobus Vrel and Modernity Vrel,” in *Jacobus Vrel: Searching for Clues to an Enigmatic Artist*, red. Bernd Ebert, Cécile Tainturier en Quentin Buvelot (Munich: Hirmer, 2021), 115.

boventoon voeren zoals ze dat wel in *Vrouwenwerkzaamheden* doen.²⁵⁶ Mijns inziens is er sprake van een soortgelijke thematiek maar een andere behandeling: waar Roghman haar vrouwen geïsoleerd weergeeft, geeft Vrel zijn vrouwen in isolement weer. In tegenstelling tot Roghman worden Vrels vrouwen overschaduwd door de interieurs die boven hen uit torenen. Ze worden gereduceerd tot onderdeel van een groter geheel, waarbij juist de contemplatieve stilte en leegte het hoofdonderwerp vormt in plaats van de vlijt van de huisvrouw. Er is daarnaast geen sprake van directe overname van Roghmans motieven. Peacock oppert echter dat Vrels *Vrouw bij een Haard* (afb.29) de compositie van *Kokende vrouw* (afb.30) herhaalt: Vrels vrouw bereidt volgens Peacock eveneens pannenkoeken en de schilder weet net als Roghman een negatieve stereotypering te voorkomen door zijn vrouw vanaf de rug weer te geven.²⁵⁷ Een groot verschil met Roghmans pannenkoekenbakster is haar fysieke inspanning en oncomfortabele pose, iets wat mist in Vrels verstilde weergave. Aangezien Vrels vrouw maar een klein onderdeel vormt van het rijzige interieur waarin ze is afgebeeld, gaat de aandacht veel minder naar haar en haar taak uit dan in Roghmans prent. In hoofdstuk vier is daarnaast reeds aangekaart dat het negatieve stereotype van de *Pannenkoekenbakster* niet langer gangbaar was.²⁵⁸

²⁵⁶ Bernd Ebert, "Narrow Alleyways, Austere Rooms and Contemplative Silence," in *Jacobus Vrel: Searching for Clues to an Enigmatic Artist*, red. Bernd Ebert, Cécile Tainturier en Quentin Buvelot (Munich: Hirmer, 2021), 62, 63.

²⁵⁷ Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives*, 363.

²⁵⁸ Daarnaast is er zo weinig bekend over Vrel en zijn loopbaan dat Roghmans invloed op zijn werk moeilijk te bewijzen is. Ze waren werkzaam rond dezelfde tijd, waarbij Vrels interieurstukken vanaf de jaren '50 werden vervaardigd. Uit dendrochronologisch onderzoek blijkt echter dat Vrels straatscènes waarschijnlijk al vanaf de jaren '30 werden gemaakt. Bernd Ebert en Cécile Tainturier en Quentin Buvelot, "The Mystery of Vrel," in *Jacobus Vrel : Searching for Clues to an Enigmatic Artist*, red. Bernd Ebert, Cécile Tainturier en Quentin Buvelot (Munich: Hirmer, 2021), 13,14,15.



Afb.29) Jacobus Vrel, *Vrouw bij een Haard*, late jaren 1650, olieverf op doek, 36 x 31 cm, Hermitage Museum, Sint Petersburg, ГЭ-987 (foto: Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Jacob_Vrel_-_An_Old_Woman_by_a_Fireplace_-_WGA25389.jpg&oldid=750969216, geraadpleegd 12 juni 2023).



Afb.30) Geertruydt Roghman, *Kokende vrouw*, ca. 1648-1650, gravure, 213 x 171 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-4230 (foto: Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.342567>, geraadpleegd 12 juni 2023).

Volgens Peacock baseerde ook Pieter Janssens Elinga (1623-1682) zijn typische rug aanzichten op Roghmans prentreeks.²⁵⁹ Overeenkomstig met Vrel vormen deze vrouwelijke figuren maar een klein onderdeel van het geheel. Hetzelfde geldt mijns inziens voor Pieter de Hooch (1629-1684), Gerard ter Borch (1617-1681) en Gabriël Metsu (1629-1667): Hoewel ook zij een positiever en minder moraliserend huisvrouwbeeld ten tonele voeren in de trant van Roghman, betekent dit niet dat ze hiervoor direct door Roghman geïnspireerd moeten zijn geweest.²⁶⁰ Deze werken zijn tussen de late jaren '50 en vroege jaren '60 vervaardigd, een tijd waarin soortgelijke huiselijke weergaven intussen al een stuk gangbaarder waren dan in tijden van Roghmans vervaardiging. Daarnaast is er mijns inziens geen sprake van directe visuele ontlening. Overeenkomstig met Vrel vormen de vrouwelijke personages van deze schilders een onderdeel van een groter tafereel met in veel gevallen meerdere figuren.²⁶¹ Deze werken geven naar mijn idee eerder uitdrukking aan een algemeen opgekomen interesse in- en emancipatie van huisvrouwen en hun huishoudelijke taken. Daarentegen oppert kunsthistorica Mariët Westermann dat De Hooch en Nicolaes Maes (1634-1693) beïnvloedt kunnen

²⁵⁹ Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives*, 365.

²⁶⁰ *Ibid.*, 366, 367, 368, 371, 377, 378.

²⁶¹ *Ibid.*, 372, 373.

zijn geweest door *Vrouwenwerkzaamheden* wat betreft hun behandelingen van soortgelijke thema's.²⁶² Maes wordt door Peacock verder niet als navolger van Roghman behandeld.

Peacock geeft toe dat Vermeers schatplichtigheid aan Roghman meer in diens onderwerpen zit dan in compositorische ontleningen.²⁶³ Volgens de kunsthistorica zou Vermeer (1632-1675) namelijk niet in staat kunnen zijn geweest tot zulke verstilde en waardige weergaven van vrouwen zonder Roghmans *Vrouwenwerkzaamheden*.²⁶⁴ Inderdaad geeft Vermeer, in trant van Vrel, zijn vrouwen een bepaalde mate aan privacy: de introspectieve vrouwen geven maar weinig blijk van erkenning aan de toeschouwer en lenen zich nauwelijks tot moralisering. Het is volgens Peacock echter diens vanitasvoorstelling *Vrouw met een weegschaal* (afb.30) die in lijn ligt met Roghmans eigen vanitas (afb.31): beiden vrouwen zijn bezig met reflecteren op hun aardse bezit. Het is een vanitasvoorstelling die net als Roghmans prent gestaafd is op een vrouwelijke ervaring. Peacock ziet daarnaast overeenkomsten in de vermenschlijkte ambiguïteit van de figuren: beiden vrouwen zijn noch deugdzaam noch kwaadaardig.²⁶⁵ De vele kunstenaars die Vermeer voorgingen en zich met soortgelijke thematiek bezighielden benadrukken mijns inziens nogmaals dat Roghmans reeks niet meer het enige voorbeeld was van een positief, niet-moraliserend vrouwbeeld. Aangezien Vermeers werk daarnaast visueel en compositorisch sterk verschilt van *Vrouwenwerkzaamheden* ben ik niet overtuigd van een directe correlatie.²⁶⁶

²⁶² Mariët Westermann, "“Costly and Curious, Full off Pleasure and Home Contentment,” Making Home in Dutch Culture,” in *Art & Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, red. Mariët Westerman (Zwolle: Waanders Publishers, 2001), 49.

²⁶³ Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives*, 365.

²⁶⁴ Peacock, "Domesticity in the Public Sphere," 61.

²⁶⁵ *Ibid.*, 61, 62.

²⁶⁶ In het eerste hoofdstuk van deze scriptie is reeds de vergelijking tussen Roghman, Leyster en Vermeer behandeld.



Afb.30) Johannes Vermeer, *Vrouw met een weegschaal*, ca. 1664, olieverf op doek, 39.7 x 35.5 cm, National Gallery of Art, Washington, 1942.9.97 (foto: Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Vrouw_met_weegschaal_van_Vermeer.jpg&oldid=617608114, geraadpleegd 12 juni 2023).



Afb.31) Geertruydt Roghman, *Handwerkende vrouw*, ca. 1648-1650, gravure, 213 x 171 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-4229 (foto: Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.342566>, geraadpleegd 22 mei 2023).

Ik ben het echter met Peacock eens dat Caspar Netscher (1639-1684) met zijn *Kantwerkster* (afb.32) uit 1662 voortgeborduurd kan hebben op *Vrouwenwerkzaamheden*. Dit door de sterke compositorische overeenkomsten tussen dit werk en Roghmans *Spinnende vrouw* (afb.33), hoewel Netscher zijn figuur heeft gespiegeld. Netschers spaarzame interieur en afgewende houding doen denken aan *Vrouwenwerkzaamheden*. In tegenstelling tot werk van De Hooch of Vermeer zorgt het krappe beeldvlak van de *Kantwerkster* ervoor dat de monumentale vrouw wordt uitgelicht, zoals dat ook kenmerkend is voor Roghmans reeks. Ook kunsthistorica Jenna Wendler suggereert dat Netscher door *Vrouwenwerkzaamheden* geïnspireerd was: net als Roghman belicht Netscher het oncomfortabele en noeste werk van de vrouw, dat normaliter ongezien blijft. Uit het kostbare maar loshangende jak van de kantwerkster herleidt Wendler bovendien dat het om een dienstmeid gaat: het was gebruikelijk om als dienstmeid de afdankertjes van je bazin over te nemen. Wendler stelt dat alle vrouwen van Roghman zowel huisvrouw als dienstmeid zouden kunnen zijn- de prentmaakster zou bewust gebruik hebben gemaakt van deze ambiguïteit om zo een breder publiek aan te kunnen spreken. Netscher ontleende aan *Vrouwenwerkzaamheden* het lege interieur, ambiguïteit wat betreft klassenstatus en de aandacht voor het huishoudelijk werk omwille van het vieren van de arbeid van de dienstmeid, hetgeen vaak over het hoofd werd gezien of bespot.²⁶⁷ Het is echter opvallend dat Netscher

²⁶⁷ Jenna Wendler, 'Housewives and Maidservants: Netscher's 'Lacemaker': A Working-Class Servant', *Ideals of Femininity in the Dutch Republic: Analyzing Systems of Class, Gender, and Power in Caspar Netscher's*

ogenschijnlijk moraliserende symbolen toevoegde in de vorm van de mosselschelpen en de lege schoenen op de grond: volgens Franits kunnen deze enerzijds als seksuele toespeling opgevat worden of anderzijds op de huisgebondenheid van de vrouw zinspelen.²⁶⁸ Door deze toevoeging lijkt Netscher Roghmans onconventionele thematiek dus conventioneeler gemaakt te hebben. Volgens Wendler is dit soort moralisering echter moeilijk te verenigen met het positieve en genuanceerde vrouwbeeld dat wordt getoond.²⁶⁹



Afb.32) Caspar Netscher, *Kantwvskter*, 1662, olieverf op doek, 33 x 27 cm, Wallace Collection, Londen, P237 (foto: Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:%22The_LaceMaker%22_by_Caspar_Netscher.jpg&oldid=731913867, geraadpleegd 12 juni 2023).



Afb.33) Geertruydt Roghman, *Spinnende vrouw*, ca. 1648-1650, gravure, 213 x 171 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-4231 (foto: Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.342568>, geraadpleegd 22 mei 2023).

Lacemaker (1662), Master's Capstone Project, American University, 2022, geraadpleegd 7 juni 2023. <https://omeka.library.american.edu/s/netscherlacemaker>.

²⁶⁸ Wayne E. Franits, *Paragons of virtue: women and domesticity in seventeenth-century Dutch art* (Cambridge : Cambridge University Press, 1993), 76.

²⁶⁹ Jenna Wendler, 'Reconsidering the 'Lacemaker': The Setting', 'Ideals of Femininity in the Dutch Republic: Analyzing Systems of Class, Gender, and Power in Caspar Netscher's Lacemaker (1662)', Master's Capstone Project, American University, 2022, geraadpleegd 7 juni 2023, <https://omeka.library.american.edu/s/netscherlacemaker>.

Volgens kunsthistorica Gerdina Wuestman bezaten kunstenaars gemiddeld meer prenten dan leken. Uit Netschers boedelinventaris uit 1649 blijkt dat ook hij een grote verzameling had aan werken op papier, zowel tekeningen als prenten, die hij gebruikte als studiemateriaal. Het is dus mogelijk dat Netscher een exemplaar van *Vrouwenwerkzaamheden* bezat waar hij zijn *Kantwerkster* op heeft gebaseerd.²⁷⁰

Zijn er naast deze veronderstelde navolgers van Roghman andere bewijzen van de verspreiding van de eerste staat van *Vrouwenwerkzaamheden*, uitgegeven door de Visschers? De aanwezigheid van Roghmans reeks in de fondscatalogus van Nicolaus Visscher (1649-1702) uit omstreeks 1680 lijkt op het eerste oog een blijvende belangstelling voor deze reeks te bevestigen. Roghman wordt met naam en toenaam vermeldt onder haar reeks 'Vrouwjtjes'.²⁷¹ Aangezien deze fondscatalogus ook in het Duits en Frans verschenen is lijkt het prentaanbod een internationale afzet genoten te hebben.²⁷² Volgens Van der Coelen hoeft de aanwezigheid van *Vrouwenwerkzaamheden* in deze fondscatalogus echter niks te zeggen over de populariteit van de prentreeks: aangezien de Visschers de platen in bezit hadden konden zij deze afdrucken op aanvraag.²⁷³ De vermelding in deze fondscatalogus zegt verder dus niks over de mate waarin deze reeks nog verkocht werd.

Als de eerste staat van *Vrouwenwerkzaamheden* inderdaad weid verspreid is geweest, moet deze onderdeel uitgemaakt hebben van belangrijke Nederlandse prentcollecties. De belangrijkste nog intacte prentencollecties uit de zeventiende-eeuwse Republiek waren van Johan Thijs (1621-1653) en Michiel van Hinloopen (1619-1708).²⁷⁴ Omstreeks 950 prenten werden door Thijs verzameld over de periode van 1649 tot 1653. Deze verzameling vormt de oudste bewaard gebleven privécollectie prentkunst in Nederland.²⁷⁵ Een aanzienlijk gedeelte van deze collectie bestaat uit prenten

²⁷⁰ De prenten in deze inventaris zijn echter lang niet altijd gespecificeerd beschreven. Zo staat er " In de bruyne portefeulje in de betstede sijn 327 soo prenten als teyckeninghen van weijnigh waerde, dienende voor discipulen om na te teijckenen." In deze inventaris wordt Roghmans naam verder niet vermeld, maar dat hoeft dus niet te betekenen dat Netscher haar prentreeks niet in bezit had. Abraham Bredius, "Een en ander over Netscher," *Oud Holland - Quarterly for Dutch Art History* 5(1887)1: 273, <https://doi.org/10.1163/187501787X00330> (geraadpleegd 9 juni 2023). Guerdina Eleonora Wuestman, *De Hollandse Schilderschool in Prent: Studies naar reproductiegrafiek in de tweede helft van de zeventiende eeuw*, proefschrift (Universiteit Utrecht, 1998), 55, 56.

²⁷¹ Nicolaus Visscher, *Catalogus van groote en kleene land-kaerten, steden, print-kunst en boecken. Van Nicolaes Visscher van Amsteldam* (Amsterdam: Nicolaus Visscher, circa 1680), 20, <https://digital.bibliothek.uni-halle.de/hd/content/pageview/2932596> (geraadpleegd 12 juni 2023).

²⁷² In het Frans wordt Roghmans prentreeks *Femelles* genoemd, en in het Duits staat deze als *Weibchen* vermeld. Nicolaus Visscher, *Catalogue, de grandes & petites Cartes Geographiques, Villes, Tailles Douces, Et Livres de Cette Nature, De Nicolas Visscher, d' Amsteldam* (Amsterdam: Nicolaus Visscher, circa 1680), 20. Nicolaus Visscher, *Catalogus. Grosse rund Kleiner Landkarten, Städte Druck-Kunst, und Bücher. Bey Nicolaus Fisscher, Von Amsteldam* (Amsterdam: Nicolaus Visscher, circa 1680), 20. Coelen, van der, *De schrift verbeeld*, 205, 205 noot 7.

²⁷³ Zoals naar voren kwam uit een gesprek met Peter van der Coelen tijdens het fysiek onderzoeken van Roghmans oeuvre in de studiezaal van het Depot Boijmans Van Beuningen. Coelen, van der, *De schrift verbeeld*, 204.

²⁷⁴ *Ibid.*, 227.

²⁷⁵ Jef Schaeps, "Prenten uit de Bibliotheca Thysiana", *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* (1994)9: 247.

gepubliceerd door Claes Jans. Visscher.²⁷⁶ In deze collectie duikt de naam Roelant Roghman op als ontwerper van een etsreeks met zes landschappen rondom Amsterdam, uitgevoerd door een anonieme graficus. Thijs bezat echter geen werk van zijn oudere zus Geertruydt.²⁷⁷

Van Hinloopen bezat ruim 7000 prentbladen die hij in de tweede helft van zeventiende eeuw bijeenbracht.²⁷⁸ De door hem nagelaten collectie werd de eerste openbare prentcollectie in de Republiek, vanaf 1709 tentoongesteld in de kunstkamer van het Amsterdamse stadhuis. Tegen een geringe vergoeding kon men deze prenten inzien. Vooral leden van de 'Algemene vergadering der schilderkunst' en bezoekers van de stadsbibliotheek zullen hier gebruik van gemaakt hebben. In de tweede helft van de achttiende eeuw kwam de collectie in het bezit van de Stadsakademie waar studenten de prenten als studiemateriaal gebruikten.²⁷⁹ Hoewel Van Hinloopen meerdere landschapsprenten van Roelant Roghman in bezit had, ontbreekt het ook in deze collectie aan werk van Geertruydt.²⁸⁰

Er zijn weinig concrete bewijzen te vinden wat betreft de populariteit van *Vrouwenwerkzaamheden*: aan de aanwezigheid ervan in de fondscatalogus uit omstreeks 1680 kunnen geen conclusies verbonden worden en de reeks ontbreekt in belangrijke prentcollecties van de zeventiende eeuw. Ik ontken niet dat Roghman invloed heeft gehad in haar eigen eeuw, maar vind deze invloed zelf moeilijk te traceren. Dit in tegenstelling tot de achttiende eeuw, waarin veel meer sprake is van directe ontlening en daarmee van een aanwijsbare invloed die *Vrouwenwerkzaamheden* in deze tijd gehad heeft. In het volgende hoofdstuk zullen deze voorbeelden worden uitgelicht en in de bredere context van achttiende-eeuwse herwaardering van de genrekunst uit de voorafgaande eeuw worden geplaatst.

²⁷⁶ Ibid., 257. Coelen, van der, *De schrift verbeeld*, 227.

²⁷⁷ Tweede staat, Inv. 38- 43. Schaeps, "Prenten uit de Bibliotheca Thysiana", 300 no. 197.

²⁷⁸ Coelen, van der, *De schrift verbeeld*, 227. Jan van der Waals, *De prentschat van Michiel Hinloopen: een reconstructie van de eerste openbare papierkunstverzameling in Nederland* (Den Haag: SDU, 1988), 13.

²⁷⁹ Waals, van der, *De prentschat van Michiel Hinloopen*, 9.

²⁸⁰ Hij had daarentegen wel veel werk van Magdalena van de Passe in de collectie. Waals, van der, *De prentschat van Michiel Hinloopen*, 80-86, 182, 184.

Hoofdstuk 6: Invloed van de tweede staat van *Vrouwenwerkzaamheden* (1721-1778)

De koperplaten van *Vrouwenwerkzaamheden* kwamen uiteindelijk terecht bij de eveneens Amsterdamse uitgevers Covens en Mortier, een firma die van 1721 tot 1778 heeft bestaan.²⁸¹ De tweede staat van Covens en Mortier verschilt alleen van de eerste staat in het aangepaste onderschrift op de eerste plaat. Hoewel Peacock uitvoerig ingaat op de invloed van de eerste staat van deze prentreeks, blijft de invloed van de tweede staat in de opvolgende eeuw onbehandeld. Dit terwijl er in deze eeuw veel voorbeelden zijn van directe visuele ontleening aan *Vrouwenwerkzaamheden*.²⁸² Bewijzen deze achttiende-eeuwse voorbeelden dat *Vrouwenwerkzaamheden* toentertijd grotere verspreiding en populariteit genoot dan in de eeuw van vervaardiging?

Kunsthistorica Junko Aono geeft aan dat er in het begin van de achttiende eeuw een grote belangstelling was voor de genrekunst uit de periode 1640 tot 1670. Aangezien de meeste meesters uit deze periode toentertijd reeds overleden waren stegen de prijzen van hun werken. Het werd daarom ook lucratief voor achttiende-eeuwse kunstenaars om kopieën te maken naar zeventiende-eeuwse werken, of om hun eigen werk te baseren op het werk van hun voorgangers. In plaats van deze genrestukken volledig over te nemen pasten veel kunstenaars deze aan naar achttiende-eeuwse smaak.²⁸³ De werken van Willem van Mieris (1662-1747), Jan Ekels de Jonge (1759-1793) en Abraham van Strij (1753-1826) zijn goede voorbeelden van dergelijke achttiende-eeuwse emulatie. Volgens Aono was het zwaartepunt binnen de kunstconsumptie vanwege een economische recessie van burgers verschoven naar een kleinere welgestelde groep. Kunstenaars lijken ingespeeld te hebben op de smaak van de belangrijkste onder deze verzamelaars. Zo had Johan Hendrik van Wassenaar Obdam (1683-1745) een voorliefde voor genrekunst met alledaagse taferelen die de lagere klassen verbeelden.²⁸⁴

²⁸¹ Yvonne Bleyerveld, 'Roghman, Geertruydt', Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland, geraadpleegd 13 juni 2023, <https://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/RoghmanGeertruid>.

²⁸² In acht genomen moet worden dat de eerste staat ouder is dan de tweede, waardoor er door de tand des tijds mogelijk minder exemplaren uit de eerste staat zijn overgeleverd.

²⁸³ Ik bedank Josephina de Fouw, conservator achttiende-eeuwse Nederlandse kunst in het Rijksmuseum, voor het onder de aandacht brengen van de bronnen van Aono na mijn verzoek voor bruikbare literatuur voor dit hoofdstuk. Junko Aono, *Confronting the Golden Age: Imitation and Innovation in Dutch Genre Painting 1680-1750* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015), 41, 42, 45.

²⁸⁴ Helaas worden in Obdams boedelinventaris uit 1750 alleen maar schilderijen en tekeningen vermeld. De onderwerpen van de schilderijen, waaronder een naaiende vrouw met kind, spinnende boerin en kraamvrouw, suggereren dat de thematiek van *Vrouwenwerkzaamheden* bij hem in de smaak gevallen zou zijn. Er is echter niet te bewijzen dat hij de reeks in bezit had. Pierre de Hondt, *Catalogue des tableaux du cabinet de Monsieur le Comte de Wassenauer d'Obdam* (Den Haag: Pierre de Hondt, 1750), 11, 23, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3115783.r=catalogue%20des%20tableaux%20du%20cabinet%20de%20monsieur%20le%20comte%20de%20wassenauer%20d%27obdam?rk=21459;2> (geraadpleegd 13 juni 2023). Aono, *Confronting the Golden Age*, 78, 85.

Roghmans *Vrouwenwerkzaamheden* duikt op een verrassende wijze weer op in deze eeuw: in faienceschilderingen op porselein. In mijn onderzoek ben ik vijf voorbeelden (afb.34-38) tegengekomen van decoratieve porseleinen plaques waarop een voorstelling uit *Vrouwenwerkzaamheden* staat gereproduceerd. Allemaal zijn ze gedateerd op de eerste helft van de achttiende eeuw. Aangezien deze voorwerpen in massaproductie werden vervaardigd zullen er ongetwijfeld nog veel meer voorbeelden te vinden zijn. Hoewel deze plaques in de bijbehorende literatuur reeds met Roghman in verband zijn gebracht, is er niet geschreven over Roghmans invloed op de achttiende-eeuwse (toegepaste) kunst in het algemeen. Peacock laat deze plaques in ieder geval volledig onbehandeld. Volgens kunsthistorici Robert R. Aranson en Suzanne M.R. Lambooy ontstond de productie van deze ‘porseleinen schilderijen’ vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw. De voorstellingen van deze plaques werden vooral ontleend aan prenten. In de tweede helft van de achttiende eeuw kwam de productie van deze plaques volledig tot bloei en werden ze vervaardigd in zowel Delft als Amsterdam, Utrecht en Rotterdam. Het is echter opvallend dat zeventiende-eeuwse prenten als onderwerpen van deze plaques het meest gangbaar bleven, waarbij er weinig moeite werd gedaan om de voorstelling naar achttiende-eeuwse stijl aan te passen.²⁸⁵

Een plaque die Roghmans *Twee naaiende vrouwen* verbeeldt (afb.34) wordt door Aronson en Lambooy gedateerd op 1740-1750. De zeventiende-eeuwse kleding die wordt gedragen door de vrouwen is zo goed als onaangepast, op het toegevoegde bloempatroon na. Toch is het nodige toegevoegd aan de originele compositie- de vrouwen zijn geplaatst in een eigentijds interieur met een tegelvloer, deur, haard en raam met gordijnen. Daarnaast ligt er een kat voor de voeten van de vrouwen. Roghmans uitzonderlijke weglating van ruimtelijke aanduiding is hiermee teruggebracht tot een meer conventionele weergave. Volgens Aronson en Lambooy werd dit gedaan om het gevoel van een huishoudelijke eenheid te bevorderen.²⁸⁶ Een andere plaque (afb.35), aangehaald door Kunsthistoricus Jean Nicolier, verschilt maar summier van dit eerder behandelde voorbeeld. Nicolier legt in zijn artikel overigens niet het verband met Geertruydt Roghman.²⁸⁷

Twee naaiende vrouwen wordt ook gereproduceerd op een plaque verkocht door Christie's op 21 januari 2022 (afb.36). In tegenstelling tot de eerdere voorbeelden is deze plaque uitgevoerd in drie kleuren: bruin, blauw en geel. Roghmans vrouwen zijn zonder enige aanpassing aan hun kleding overgenomen. Het interieur is daarentegen identiek aan de eerdere voorbeelden, behalve de kat die op deze plaque ontbreekt.²⁸⁸

²⁸⁵ Robert R. Aranson en Suzanne M.R. Lambooy, *Dutch Delftware: Plaques: A Blueprint of Delft* (Amsterdam: Aronson Antiquairs of Amsterdam, 2009), 4, 5, 7.

²⁸⁶ Ibid., 52.

²⁸⁷ Jean Nicolier, “Delft”, *Connaissance Des Arts* 33(1954): 50.

²⁸⁸ ‘A DUTCH DELFT POLYCHROME 'GENRE' PLAQUE’, Christie's, Live Auction 19907 Important Americana, lot 429, veiling gesloten op 21 januari 2022, geraadpleegd 13 juni 2023, https://www.christies.com/lot/lot-6356771?ldp_breadcrumb=back&intObjectID=6356771&from=salessummary&lid=1.

Afwijkend in vorm is de plaque aangeboden door kunsthandelaar Salomon Stodel (afb.37). Hoewel dezelfde prent wordt gereproduceerd, is deze weergegeven in een liggende in plaats van staande ovale plaque. In het blauw staan de ietwat archaisch uitgevoerde vrouwen in een interieur die opvallend genoeg identiek is aan de eerdere voorbeelden. Hoewel al deze voorbeelden dezelfde prent reproduceren, lijkt er wat betreft het interieur dat pas in de achttiende eeuw aan de voorstelling is toegevoegd frappant genoeg ook een vast stramien aangehouden te worden. Volgens de kunsthandelaar is de plaque vervaardigd in Delft of Rotterdam en deze wordt gedateerd op 1748-1750.²⁸⁹

Hoewel de eerste prent uit Roghmans reeks duidelijk de grootste populariteit genoot, is dit niet de enige van haar prenten met een keramieken vertaling: ook haar vanitasvoorstelling is in faienceschildering uitgevoerd (afb.38). Deze tegel is afkomstig uit Delft of Rotterdam en wordt door Aronson en Lambooy gedateerd op omstreeks 1740-1750. De beslist zeventiende-eeuwse dracht van de vrouw is onaangepast en alle vanitassymbolen zijn overgenomen, hoewel de schedel in deze vertaling aan leesbaarheid heeft moeten inboeten. Net zoals de eerdere voorbeelden is er een duidelijk afgebakend interieur toegevoegd in de vorm van een vloer een raam en zelfs twee ionische zuilen aan weerszijden.²⁹⁰ Deze laatste spelen in op de voorkeur voor meer klassieke taferelen: Aono stelt dat zeventiende-eeuwse genres vaker in klassiekere en meer geïdealiseerde stijl werden uitgevoerd om te voorzien in deze achttiende-eeuwse behoefte.²⁹¹

Nicolier stelt dat de faienceschilder-industrie zich in de eerste helft van de achttiende-eeuw richtte op minder gefortuneerde kopers. Door de grote concurrentie tussen de vele keramiekwerkplaatsen daalden de prijzen maar ook de kwaliteit van de plaques, iets wat duidelijk naar voren komt in de behandelde voorbeelden.²⁹² Om deze reden zal er ook bewust gekozen zijn voor taferelen die herkenbaar en aantrekkelijk waren voor een zo groot mogelijke afzetmarkt, zoals Roghmans *Vrouwenwerkzaamheden*. Ook wat betreft de aankoop van decoratieve plaques is het aannemelijk dat de grootste clientèle werd gevormd door vrouwen die dezen aankochten als huisraad. Roghmans thematiek zal ook in deze eeuw nog een gevoel van herkenning onder vrouwen hebben opgeroepen.

²⁸⁹ Solomon Stodel, 'Plaque: Delft or Rotterdam, Circa 1748 – 1750', Solomon Stodel, geraadpleegd 13 juni 2023, <https://www.salomonstodel.com/objects/plaque/>.

²⁹⁰ Aronson en Lambooy, *Dutch Delftware: Plaques*, 52.

²⁹¹ Aono, *Confronting the Golden Age*, 37.

²⁹² Nicolier, "Delft," 53.



Afb.34) Delft, *Blauw en Wit Ovaalvormige Plaque*, ca. 1740-1750, faienceschildering op porselein, 37.6 cm, Aronson Antiquairs of Amsterdam, Amsterdam, D8226 (foto: Aronson Delftware, <https://www.aronson.com/object/d8226-blue-white-shaped-oval-plaque/>, geraadpleegd 7 juni 2023).



Afb.35) Delft, *Hollandse interieurscene met decor in blauwe tinten*, eerste helft achttiende-eeuw, faienceschildering op porselein, afmetingen onbekend, locatie onbekend (scan uit: Jean Nicolier, "Delft", *Connaissance Des Arts* 33(1954): 50).



Afb.36) *Een Nederlandse Delfts Blauwe Polychrome 'Genre' Plaque*, eerste kwart achttiende eeuw, faienceschildering op polychromie, 38.4 x 33.5 cm, Christie's, Live Auction 19907 Important Americana 21 Jan 2022, Lot. 429 (foto: Christie's, https://www.christies.com/lot/lot-6356771?ldp_breadcrumb=back&intObjectID=6356771&from=salessummary&lid=1, geraadpleegd 7 juni 2023).



Afb.37) Delft of Rotterdam, *Plaquette*, ca. 1748-1750, faienceschildering op porselein, 35 x 37 cm, Salomon Stodel, Amsterdam (foto: Salomon Stodel, <https://www.salomonstodel.com/objects/plaquette/>, geraadpleegd 7 juni 2023).

Deze voorbeelden bewijzen dat de belangstelling voor Roghmans reeks in de eerste helft van de achttiende eeuw bleef voortleven. In tegenstelling tot de zeventiende-eeuwse meesters die voorzichtig met Roghman in verband gebracht kunnen worden, zijn deze plaques onomstotelijke voorbeelden van visuele ontlening. Ook in een ander medium dan keramiek duikt *Vrouwenwerkzaamheden* weer op: twee tekeningen naar *Twee naaiende vrouwen* (afb.39) en *Schoonmakende vrouw* (afb.40), door de huis- en rijtuigschilder Bruin van Hilten (1765-1828), bewijzen dat interesse in deze reeks ook in de tweede helft van de achttiende-eeuw bleef voortbestaan.²⁹³ De inkttekeningen zijn gedateerd op 1786, toen de firma Covens en Mortier reeds was opgeheven. Dit wil natuurlijk niet zeggen dat Van Hilten de prenten niet al eerder aangeschaft kan hebben.

In 1915 gaf H.C.H. Moquette het tweedelige *De vrouw* uit, waarin *Schoonmakende vrouw* als illustratie wordt gebruikt. In het onderschrift heeft ze het echter over ‘Vrouwelijke bezigheden in de achttiende eeuw’. Mogelijk houdt deze verwarring verband met de achttiende-eeuwse navolging van deze reeks of een bredere verspreiding van de tweede staat.²⁹⁴

²⁹³ Hans Krol, ‘BRUIN VAN HILTEN / BINNENWEG 10 BENNEBROEK: Bruin van Hilten: gemeentebestuurder en kerkmeester’, Librarians, geraadpleegd 13 juni 2023, <https://ilibrarians.wordpress.com/2014/04/19/bruin-van-hilten-binnenweg-10-bennebroek/>. ‘Twee naaiende vrouwen’, Noord-Hollands Archief, Beeldbank, inventarisnummer 51701, geraadpleegd 13 juni 2023, <https://hdl.handle.net/21.12102/68D442C42F5549D1A898BC735AE9A1A6>. ‘Schoonmakende vrouw in keuken’, Noord-Hollands Archief, Beeldbank, inventarisnummer 51700, geraadpleegd 13 juni 2023, <https://hdl.handle.net/21.12102/A4128FC8018843E68B8644746F19DCC2>.

²⁹⁴ Yvonne Bleyerveld, ‘Roghman, Geertruydt’. Website Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland.



Afb.39) Bruin van Hilten, *Twee naaiende vrouwen*, 1786, pen en penseel in zwart en grijze inkt, 29,6 x 20,5 cm, Noord-Hollands Archief, 1100 - Beeldcollectie van de gemeente Haarlem, Haarlem, Inv. 51701 (foto: Noord-Hollands Archief Beeldbank, <https://hdl.handle.net/21.12102/68D442C42F5549D1A898BC735AE9A1A6>, geraadpleegd 7 juni 2023).



Afb.40) Bruin van Hilten, *Schoonmakende vrouw in keuken*, 1786, pen en penseel in zwart of grijze inkt, 29,6 x 20,5, Noord-Hollands Archief, 1100 - Beeldcollectie van de gemeente Haarlem, Haarlem, Inv. 51700 (foto: Noord-Hollands Archief Beeldbank, <https://hdl.handle.net/21.12102/A4128FC8018843E68B8644746F19DCC2>, geraadpleegd 7 juni 2023).



Afb.38) Delft of Rotterdam, *Blauw met Witte Rechthoekige Plaque van 'Een Jonge Vrouw Plooiend'*, circa 1740-1750, faienceschildering op porselein, 25.3 x 22 cm, Aronson Antiquairs of Amsterdam, Amsterdam, D1351, momenteel in een Amerikaanse Privécollectie (foto: Aronson Delftware, <https://www.aronson.com/object/d1351-blue-and-white-rectangular-plaque-of-a-young-woman-ruffling/>, geraadpleegd 7 juni 2023).

Internationale invloed van *Vrouwenwerkzaamheden*

In de achttiende eeuw was er niet alleen in Nederland sprake van een hernieuwde interesse in genrekunst. Zo waren Nederlandse zeventiende-eeuwse genrestukken ook ontzettend populair bij Franse verzamelaars en kunstenaars. Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) liet zich voor zijn eigen werken waarin dienstmeiden vaak centraal stonden bijvoorbeeld inspireren door Nederlandse genrestukken. Ook tijdgenoten van Chardin brachten zijn werk in verband met Hollandse zeventiende-eeuwse meesters.²⁹⁵

Uit de aanwezigheid van Roghmans vanitasvoorstelling in het *Pembroke album* blijkt dat *Vrouwenwerkzaamheden* ook in Engeland in de smaak viel en dus in bepaalde mate internationale verspreiding heeft genoten. Het album bestaat uit 328 prenten, verzameld door Thomas Herbert, Earl of Pembroke (ca. 1656-1733). De samenstelling wordt door Museum Boijmans Van Beuningen op ca. 1683-1733 geschat, waarbij men neigt naar begin achttiende eeuw.²⁹⁶

Is het mogelijk dat *Vrouwenwerkzaamheden* naast Engeland ook in Italië invloed gehad heeft en *Schoonmakende vrouw* (afb.40) als inspiratie gediend heeft voor het bekendste werk van de Italiaanse schilder Giuseppe Maria Crespi (1665-1747), *La Sguattera* (afb.41)?

In Italië was de genrekunst na Caravaggio (1571-1610) en diens navolgers in de loop van de zeventiende eeuw uit de gratie geraakt. Hoewel de navolgers van de Nederlander Pieter van Laer (1599-1642), de *Bombaccianti*, nog wel volksvoorstellingen maakten, stond hun werk laag in aanzien.²⁹⁷ De academische insteek van Italiaanse schilderkunst strookte niet met de alledaagse onderwerpen waarvoor genrekunst een podium bood.²⁹⁸ Hiervan getuigt kunstenaar Abraham Bruegel (1631- 1697) wanneer hij in 1665 aangeeft dat het werk van Rembrandt (1606-1669) maar weinig gewaardeerd werd in Italië.²⁹⁹

²⁹⁵ Colin B. Bailey, "Surveying Genre in Eighteenth-Century French Painting", *The Age of Watteau. Chardin and Fragonard: Masterpieces of French Genre Painting*, red. Colin B. Bailey (New Haven en Londen: Yale University Press, 2003), 18, 19.

²⁹⁶ Peter van der Coelen heeft me op de hoogte gesteld van Roghmans aanwezigheid in dit album. Ik heb de mogelijkheid gehad om het album in te zien in de studiezaal van het Depot Boijmans Van Beuningen. Aangezien alleen aan de eerste prent te zien is welke staat het is op basis van het onderschrift, is het niet bekend of de prent in dit album een zeventiende-eeuws of achttiende-eeuws exemplaar is. 'Hidden Treasures: Print Album', Museum Boijmans Van Beuningen, geraadpleegd 14 juni 2023, <https://www.boijmans.nl/en/hidden-treasures-3>.

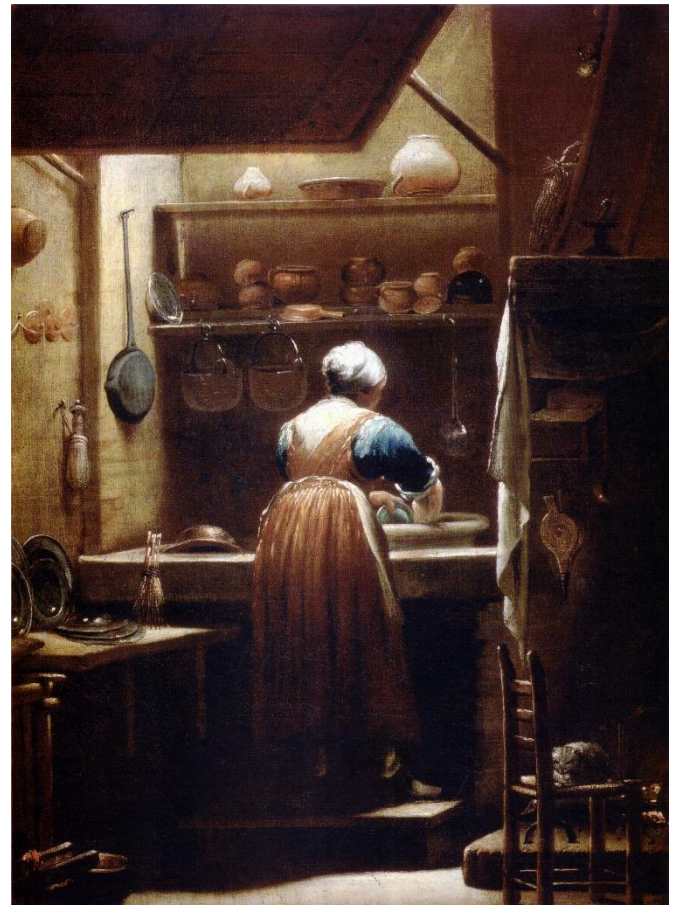
²⁹⁷ John T. Spike, "Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy," in *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy*, red. John T. Spike (Florence: Officine Grafiche Fratelli Stianti spa, 1986), 13.

²⁹⁸ *Ibid.*, 14.

²⁹⁹ *Ibid.*, 13.



Afb.40) Geertruydt Roghman, *Schoonmakende vrouw*, ca. 1648-1650, gravure, 213 x 171 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1939-571 (foto: Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.342572>, geraadpleegd 10 maart 2023).



Afb.41) Giuseppe Maria Crespi, *La Sguattera*, ca. 1725, olieverf op doek, 57 x 43 cm, Uffizi, Florence, Contini Bonacossi n. 20 (foto: [wikimedia commons,https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Giuseppe_Maria_Crespi_-_La_sguattera_.jpg&oldid=647218320](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Giuseppe_Maria_Crespi_-_La_sguattera_.jpg&oldid=647218320), geraadpleegd 10 maart 2023).

In dit milieu werd Crespi geboren te Bologna. Hij zou uitgroeien tot een van de belangrijkste Italiaanse genrekunstenaars, wiens werk voor een deel op Nederlandse leest was geschoeid. Hoewel uitheemse kunst in Bologna, waar zowel kunst van buiten Italië als kunst uit andere Italiaanse regio's onder verstaan moet worden, sterk in de minderheid was in Bolognese kunstcollecties, bevonden er zich weldegelijk Nederlandse genrestukken in Bologna. Volgens kunsthistorica Giovanna Perini kan dit Crespi's vroege interesse in het genre verklaren, nog voordat hij naar Florence ging in 1708, waar zich nog veel meer Nederlandse genrestukken bevonden die ter inspiratie gediend kunnen hebben.³⁰⁰ Rond 1690 begon Crespi met het schilderen van de armere laag van de samenleving op haast heroïsche wijze.³⁰¹ Later zal dit plaats maken voor een meer sobere beeldtaal. Kunsthistoricus Giardino Viroli stelt dat hoewel de tafereelen met volksfiguren al populair waren, Crespi's vertaalslag van na 1710 brak met deze traditie: in plaats van een geïdealiseerde weergaven ademt een werk als *Lavandia* (afb.42) een melancholische sfeer, waarbij er niks lichtzinnigs meer is aan de hardwerkende vrouw in haar

³⁰⁰ Giovanna Perini, "Genre Painting in Eighteenth-Century North Italian Art Collections and Art Literature," in *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy*, red. John T. Spike (Florence: Officine Grafiche Fratelli Stianti spa, 1986), 90, 93.

³⁰¹ Mira Pajes Merriman, "Comedy, Reality, and the Development of Genre Painting in Italy," in *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy*, red. John T. Spike (Florence: Officine Grafiche Fratelli Stianti spa, 1986), 42.

oncomfortabele pose.³⁰² Zijn meesterwerk *La Sguattera* is hier ook een voorbeeld van: de weergave is introspectief en viert niet zozeer meer het volkse leven, maar observeert deze eerder.³⁰³

Crespi was daarnaast ook prentmaker en werkte vaak samen met zijn vriend en collega Lodovico Mattioli (1662-1747), die veel van zijn ontwerpen in prent uitvoerde.³⁰⁴ Hoewel het wegens inconsequente signering soms moeilijk te bepalen is wie de uitvoerende rol had, zijn er veel prenten bekend die volledig aan Crespi toegeschreven worden. Een voorbeeld hiervan is zijn reeks uit omstreeks 1700-1740 van vijf soorten straathandelaars (afb.43). Zijn volksfiguren staan in deze reeks uitgelicht zonder ruimtelijke aanduiding.³⁰⁵ Crespi had dus een soortgelijke interesse als Roghman in het alledaagse leven van arbeiders van bescheiden komaf en beeldde hen af in zowel zijn schilderijen als prenten.

Dat Crespi geïnspireerd was door de Nederlandse schilderkunst is een gegeven. Crespi's zoon Luigi (1708-1779) schrijft dat zijn vader Rembrandt bewonderde, niet zozeer om zijn graveer of etsstijl als meer om zijn schilderstijl.³⁰⁶ Volgens kunsthistorica Elisa Zucchini zag Ferdinando de Medici (1663-1713) een verwantschap in het kunstenaarschap van Crespi en Rembrandt, wiens beider werken hij in zijn collectie had. Volgens Zucchini hadden beide kunstenaars een voorliefde voor het verbeelden van volkstaferelen op humoristische wijze, met een voorkeur voor donkere voorstellingen.³⁰⁷ Zij oppert dat Crespi Rembrandts werk onder ogen gekregen heeft in Florence.³⁰⁸

Ook kunsthistorici Francesco Arcangeli en Cesare Gnudi brengen Crespi's werk van na 1710 in verband met de verstilde taferelen van Hollandse meesters. Vooral *La Sguattera* lijkt vanwege diens naturalisme in lijn te liggen met de zeventiende-eeuwse Nederlandse meesters.³⁰⁹ Dit schilderij is intiem en kalm en hoewel Crespi in zijn genrestukken graag grapjes of anekdotische elementen verwerkte, is dit een waardige weergave van een werkende vrouw op de rug gezien, puur vanuit

³⁰² Giardino Viroli, "Lavandia," in *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, red. Andrea Emiliani en August B. Rave (Bologna: Nuova Alfa Editoriale), 80.

³⁰³ Caterina Caneva, "I dipinti," in *Gli Uffizi: Studi e Ricerche. 11* (Florence: Alpi Lito, 1993), 86. Marco Riccòmini, *Giuseppe Maria Crespi: i disegni e delle stampe* (Turijn: Allemandi, 2014), 20, 72.

³⁰⁴ John T. Spike, "Giuseppi Maria Crespi Disegnatore," in *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, red. Andrea Emiliani en August B. Rave (Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1990), CLVIII. Riccòmini, *Giuseppe Maria Crespi*, 72.

³⁰⁵ Riccòmini, *Giuseppe Maria Crespi*, 210.

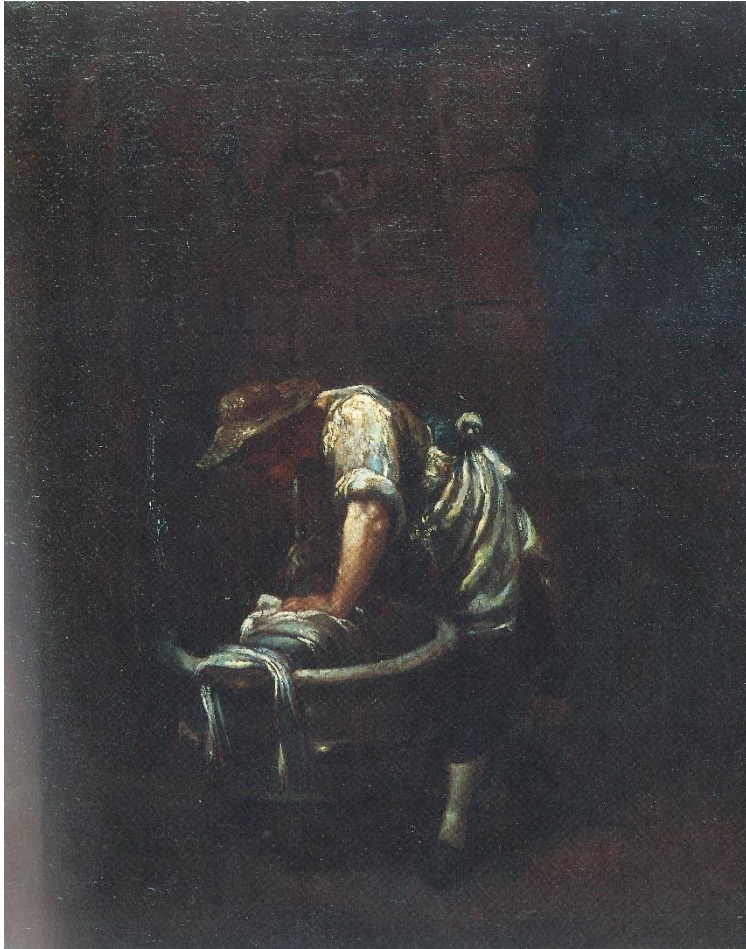
³⁰⁶ *Ibid.*, 32, 200.

³⁰⁷ Elisa Zucchini, *Giuseppe Maria Crespi E Il Gran Principe Ferdinando De' Medici* (Florence: Firenze University Press, 2021), 49, 50.

³⁰⁸ *Ibid.*, 48.

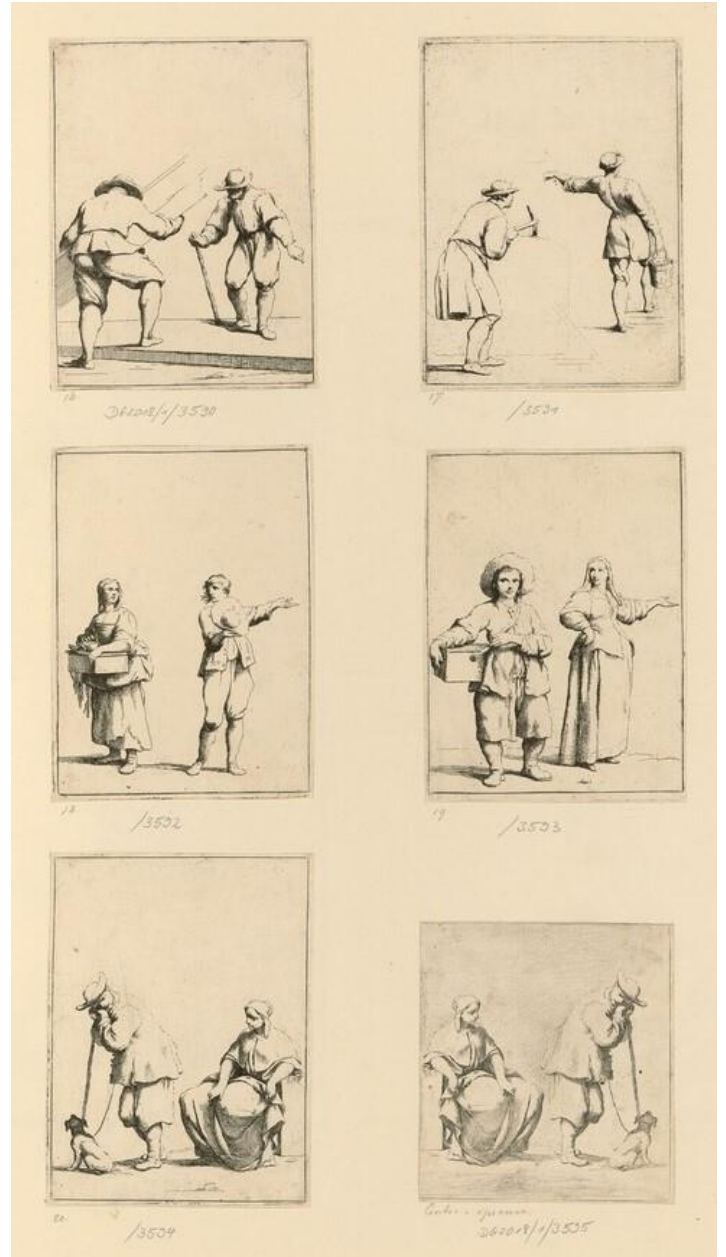
³⁰⁹ Francesco Arcangeli en Cesare Gnudi, *Mostra Celebrativa de Giuseppe M. Crespi* (Bologna: Società Tipografica dei Compositori, 1948), 36, 37.

observatie.³¹⁰ Ondanks de onenigheden die bestaan over de datering van het werk, schatten kunsthistorici Arcangeli, Merriman en Caneva het schilderij op omstreeks 1725.³¹¹



Afb.42) Giuseppe Maria Crespi, *Lavandia*, na 1710, olieverf op doek, 37 x 30 cm, privécollectie, (scan uit: Giardino Viroli, "Lavandia," in Giuseppe Maria Crespi 1665-1747, red. Andrea Emiliani en August B. Rave (Bologna: Nuova Alfa Editoriale), 80).

Afb.43) Giuseppe Maria Crespi, *Vijf straathandelaren*, 1700-1740, gravure, 65,7 x 49,4 (boek), Albertina, Wenen, It/III/23/93 (foto: Albertina, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[It/III/23/93\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[It/III/23/93]&showtype=record), geraadpleegd 10 maart 2023).



Mijns inziens vertoont het werk opvallende overeenkomsten met Roghmans vijfde prent uit *Vrouwenwerkzaamheden*: de schoonmakende vrouw (afb.40). In beide gevallen is een voorovergebogen vrouw bezig met het opschuren of afwassen van vaatwerk. Ze zijn monumentaal weergegeven in een keuken en hun gezichten zijn niet te zien. Crespi beeldde vrouwen wel vaker van

³¹⁰ Eugenio Riccòmini, "La Sguattera," in *L'Arte del settecento Emiliano: La Pittura L'Accademia Clementina*, red. Andrea Emiliani e.a. (Bologna: Edizioni Alfa, 1979), 27 no. 35.

³¹¹ Ibid., John T. Spike, "Catalogue," in *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy*, red. John T. Spike (Florence: Officine Grafiche Fratelli Stianti spa, 1986), 160. Caneva, "I dipinti," 86

de rug gezien af, wat vrij ongebruikelijk was. Merriman stelt dat Crespi zijn vrouwen hiermee niet weergaf als karikaturen en noemt *La Sguattera* een voorbeeld hiervan.³¹² Crespi was duidelijk vóór Roghmans tweede staat van *Vrouwenwerkzaamheden* al geïnteresseerd in soortgelijke thematiek. Zou het kunnen dat een dergelijke prentreeks die zo sterk inspeelt op zijn eigen interessegebied hem tot de vervaardiging van zijn meesterwerk heeft aanzet? En is het überhaupt mogelijk dat Roghmans prentreeks de Italiaanse Crespi onder ogen gekomen is?

Er wordt aangenomen dat Roelant Roghman zelf rond 1650 afgereisd is naar Italië, waar hij Venetië bezocht heeft.³¹³ Mogelijk heeft Roelant tijdens deze reis Italiaanse connecties opgedaan waar de prentmakerfamilie Roghman later nog van wist te profiteren. Roelant was daarnaast bevriend met Rembrandt, een kunstenaar wiens werk voor Crespi een bron van inspiratie was.³¹⁴ Rembrandt onderhield zelf contacten met leden van de Bentvueghels: een broederschap van Nederlandse kunstenaars die in Italië werkzaam waren. Omstreeks 1647 maakte Rembrandt een portretets van Jan van Asselijn (1610-1652), een voormalig lid van dit schilders-broederschap, die als *Bombacciant* werkzaam was.³¹⁵

Crespi heeft zelf gewerkt naar voorbeelden van Nederlandse prenten: volgens Merriman moet zijn *Vrouw met twee ruziënde jongens* (afb.44) gemaakt zijn naar voorbeeld van een ets (afb.45) van de Nederlandse Romeyn de Hooghe (1645-1708), gepubliceerd in het boek *Voorhof der Zielen* uit 1688. Dit zou betekenen dat Crespi bekend was met het maken van een schilderij op basis van een (oudere) prent. Hoewel Crespi's interpretatie op de nodige vlakken verschilt, heeft hij volgens Merriman het Hollandse tafereel op Italiaanse wijze aangepast door het in een arcadische omgeving te plaatsen.³¹⁶ Mijns inziens kan dit ook het geval zijn bij *La Sguattera*: hoewel de afgewende schoonmakende vrouw van Roghman overgenomen is, is ze in Italiaanse dracht in een Bolognese keuken afgebeeld.

Naast het schilderen op basis van Nederlandse prenten, bracht Crespi ook Nederlandse schilderijen in prent, zoals het werk van Anthony Van Dyck (1599-1641).³¹⁷ Ook Crespi's zonen annex leerlingen, Maurizio en Luigi, hebben prenten gemaakt naar gravures van Van Dyck.³¹⁸ In Crespi's werkplaats moet het werken op basis van (Nederlandse) prenten dus een bekend fenomeen zijn geweest.

Hoewel *La Sguattera* qua onderwerp aansluit op Crespi's interessegebied, onderscheidt deze zich van zijn oeuvre door de grote observerende kwaliteit en helderheid. Het is lichter en fijner

³¹² Merriman, "Comedy, Reality, and the," 48, 49.

³¹³ H. P. R., "Roeland Roghman's Etched Views," *Bulletin of the Museum of Fine Arts* 42 (1944)249: 50.

³¹⁴ Riccòmini, *Giuseppe Maria Crespi*, 32, 200.

³¹⁵ Rijksmuseum, Amsterdam, inv. RP-P-1961-1152.

³¹⁶ Merriman, "Comedy, Reality, and the," 47.

³¹⁷ Riccòmini, *Giuseppe Maria Crespi*, 238.

³¹⁸ *Ibid.*, 13, 154, 158.

geschilderd dan andere schilderijen met soortgelijke onderwerpen van Crespi uit deze periode. Daarin doet het des te meer denken aan zeventiende-eeuwse Hollandse genrestukken, of mijns inziens, de heldere en observerende weergave van het alledaagse vrouwenleven door Roghman. De datering van 1725 plaatst de vervaardiging van dit werk vier jaar na de publicatie van de tweede staat van *Vrouwenwerkzaamheden* door Covens en Mortier.³¹⁹



Afb.44) Giuseppe Maria Crespi, *Vrouw met twee ruziende jongens*, geen datering, olieverf op doek, afmetingen onbekend, privécollectie, (scan van zwart/wit foto uit: Mira Pajes Merriman, "Comedy, Reality, and the Development of Genre Painting in Italy," in Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy, red. John T. Spike (Florence: Officine Grafiche Fratelli Stianti spa, 1986), 46).



Afb.45) Romeyn de Hooghe, ets uit *Voorhof der Ziele* door Frans van Hoogstraten, 1668, afmeting onbekend, collectie van meneer en mevrouw Arthur Vershbow, Boston (scan uit: Mira Pajes Merriman, "Comedy, Reality, and the Development of Genre Painting in Italy," in Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy, red. John T. Spike (Florence: Officine Grafiche Fratelli Stianti spa, 1986), 47).

Waar het determineren van de veronderstelde invloed die Peacock toedicht aan *Vrouwenwerkzaamheden* in de eeuw van vervaardiging bemoeilijkt wordt door een gebrek aan eenduidigheid, zijn er in de achttiende eeuw onomstotelijke voorbeelden te vinden van visuele ontlening. Om deze reden opper ik dat Roghmans invloed mogelijk niet in eigen eeuw een hoogtepunt ondervond, maar in de eeuw daarna. Het lijkt mij in ieder geval waarschijnlijk dat de tweede staat meer wijd verspreid is geweest dan de eerste, waarvan de aanwezigheid van Roghmans

³¹⁹ Aangezien er geen concreet bewijs is dat Crespi bekend was met Roghmans reeks, kan ik mijn theorie absoluut niet sluitend maken. Daarvoor zal diepgaander en nauwgezet onderzoek nodig zijn, waarvoor in de huidige scriptie helaas geen plaats is.

vanitasvoorstelling in het Engelse *Pembroke album* een bewijs kan zijn. Voorzichtig heb ik geprobeerd om ook Italiaanse kunst in verband te brengen met *Vrouwenwerkzaamheden*. Hoewel er verder onderzoek nodig zal zijn om deze these sluitend te maken is het mijn inziens goed mogelijk dat Crespi zijn *La Sguattera* op Roghmans prent baseerde. Verder valt de hernieuwde interesse in *Vrouwenwerkzaamheden* in de achttiende eeuw goed te verklaren met de herwaardering in deze eeuw van vroegere genrestukken, vooral uit de periode van *Vrouwenwerkzaamheden*, en de opkomst van faienceschildering op basis van genreprenten, bedoeld voor een breed publiek, waar deze prentreeks zich ideaal voor leent.

Conclusie

Na een vergelijking van het vrouwbeeld dat naar voren komt in de kunst van de enige twee zeventiende-eeuwse vrouwelijke genrekunstenaars, Judith Leyster (1609-1660) en Geertruydt Roghman, valt een soortgelijke genuanceerde weergave van vrouwen op. In plaats van hun vrouwen makkelijk duidelijk te maken is er sprake van een psychologisch gelaagde weergave. Zo is Leyster met *Man die een vrouw geld aanbiedt* (afb.2) uit 1631 de eerste die in de genrekunst een vrouw een vulgair verzoek van een man laat afwijzen.³²⁰ Roghman laat haar vrouwen eveneens niet erotiseren door ze van de toeschouwer afgewend weer te geven terwijl ze in beslag genomen worden door hun taak. Daarnaast valt een gebrek aan ruimtelijke aanduiding bij deze vrouwen op, normaal gesproken een belangrijke drager van symbolen in de genrekunst.³²¹ Met het opvoeren van genuanceerdere vrouwbeelden kunnen de werken vrouwvriendelijker ervaren worden en geven ze de mogelijkheid tot een positieve vereenzelviging van de vrouwelijke toeschouwer met de vrouwelijke personages.

Met de thematische en visuele precedenten in zowel prent- als schilderkunst heb ik Peacocks en de Jonghs theorie tegen het licht gehouden waar het gaat om de uniciteit van *Vrouwenwerkzaamheden*.³²² Met voorbeelden heb ik aangetoond dat de sympathieke weergaven van huisvrouwen, weliswaar in zeer geringe mate, ook voorafgaand aan vrouwenwerkzaamheden al in de prentkunst voorkwamen. *De kantwerkster* van Wenceslaus Hollar (1607-1677) is hiervan een goed voorbeeld (afb.8). Ook in de schilderkunst was deze thematiek al gangbaar. Volgens Peacock waren Roghmans weergaven van vrouwen- monumentaal en van de kijker afgedraaid- zeer vernieuwend.³²³ Het werk van Pieter Codde (1599-1678) bewijst echter dat soortgelijke weergaven in de schilderkunst al voorkwamen. Het is goed mogelijk dat Roghman voortborduurde op wat Codde rond 1635 introduceerde als variatie op zijn ‘vrolijke gezelschappen’-genrestukken. Het is dus aannemelijk dat Roghman heeft ingespeeld op een nieuwe tendens in de maatschappij waar zij deel van uitmaakte: het toegenomen belang dat vanuit de protestantse Republiek gehecht werd aan de rol van huisvrouwen en de interesse in het weergeven van huisvrouwen in de kunst.³²⁴ Zij drukte echter haar stempel op deze

³²⁰ Cynthia Kortenhorst-Von Bogendorf Rupprath, “Catalogus,” in *Judith Leyster: Schilderes in een mannenwereld*, red. James A. Welu en P. Biesboer (Zwolle: Waanders, 1993), 168.

³²¹ Elizabeth Alice Honig, “The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting,” in *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Considered*, red. Wayne Franits (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 197.

³²² Martha Moffitt Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives: Imaging Women of Consequence in the Dutch Golden Age* (Leiden: Brill, 2020), 349, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=6402767> (geraadpleegd 24 maart 2023). Eddy de Jongh en Ger Luijten, *Spiegel van Alledag: Nederlandse genreprenten 1550-1700* (Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997), 269.

³²³ Peacock, *Heroines, Harpies and Housewives*, 358, 362, 363.

³²⁴ Britta Nehlsen-Marten, *Dirck Hals 1591-1656: Oeuvre und Entwicklung eines Haarlemer Genremalers* (Weimar: VDG, 2003), 174, 175.

thematiek door deze geheel te ontdoen van erotiserende en gedeeltelijk te ontdoen van moraliserende symbolen. Daarnaast maakte ze een complete serie met het huishoudelijk werk van de huisvrouw als onderwerp, waarin ze naar mijn weten de eerste was. Dat het door haar weergegeven vrouwbeeld niet uit de lucht gegrepen is maar is geworteld in eerdere beeldtradities die Roghman op eigenzinnige wijze naar haar hand heeft weten te zetten, plaatst haar werk in een bredere context waarmee *Vrouwenwerkzaamheden* beter begrepen kan worden.

Peacock stelt dat Roghman met *Vrouwenwerkzaamheden* inspeelde op heersende beperkende vrouwelijke stereotypes die ze in haar reeks weerlegde. Dit brengt Peacock ertoe om de prentreeks als proto-feministisch te bestempelen.³²⁵ Hoewel het inderdaad aan erotiserende symboliek ontbreekt in *Vrouwenwerkzaamheden*, bewijst de vanitasvoorstelling (afb.17) dat de reeks niet volledig ontdaan is van moralisering. Uit een analyse blijkt dat sommige stereotypen die Peacock met *Vrouwenwerkzaamheden* in verband brengt in Roghmans tijd al niet langer gangbaar waren, waaronder de *Pannenkoekenbakster*.³²⁶ Men kan zich afvragen in hoeverre deze dan wel nog herkenbaar waren voor een eigentijds publiek. Enkelen van deze stereotypes hadden in zijn geheel nooit een negatieve connotatie, zoals de naaiende en spinnende vrouw. In de gehele prentreeks zijn de stereotypes en de bijbehorende iconografische elementen daarnaast niet prominent genoeg weergegeven om het hoofdonderwerp van de prentreeks te vormen. Dit brengt mij tot de stelling dat Roghman niet bewust deze stereotypes weerlegd omwille van het maken van een statement. Naar mijn idee heeft Roghman daarentegen ingespeeld op populaire onderwerpen die wel al in de schilderkunst voorkwamen maar minder in de prentkunst. Door de lage prijs van dit medium kan ze een goedkoper alternatief voor deze schilderijen geboden hebben en daarmee een lacune in het toenmalige prentaanbod hebben opgevuld. Deze gangbare thematiek heeft ze op onconventionele wijze weergegeven, wat ik weldegelijk met haar gender in verband wil brengen: zij was hier toe in staat omdat ze bekend was met het afgebeelde onderwerp en sympathiseerde met de vrouwen en hun taken. Ze heeft op eerbiedwaardige en realistische wijze deze werkzaamheden verbeeld waarbij de symboliek die samenhang met deze populaire beeldmotieven niet de boventoon voerde.

Wat betreft een beoogde clientèle voor *Vrouwenwerkzaamheden* heb ik geopperd dat Roghman inspeelde op een afzetmarkt die nog niet eerder was aangeboord in de prentkunst: vrouwelijke kunstkopers. Uit recenter onderzoek blijkt dat vrouwen verantwoordelijk zijn geweest voor een groot deel van de (goedkopere) kunstaankopen.³²⁷ Maria de Knuijt (gest. 1681), Maria van Nesse (1588-1650) en Aleida Greve (1670-1742) bewijzen daarnaast dat vrouwen ook als verzamelaars een aandeel gehad hebben in de zeventiende-eeuwse kunstmarkt.

³²⁵ Peacock, *Heroines, Harpies, and Housewives*, 360, 361.

³²⁶ Linda A. Stone-Ferrier, *Dutch Prints of Daily Life: Mirrors of Life or Masks of Morals?* (Lawrence (Kansas) : Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1983), 112, 114.

³²⁷ Honig, "The Space of Gender," 194.

Vrouwenwerkzaamheden zal in het algemeen in de smaak zijn gevallen aangezien het inspeelde op een populaire eigentijdse thematiek. Roghmans eigenzinnige behandeling hiervan zal in het bijzonder aantrekkelijk zijn geweest voor vrouwelijke kunstkopers.³²⁸

Het determineren van de invloed van de eerste staat van *Vrouwenwerkzaamheden* (1648/1650-ca. 1680) is ingewikkeld aangezien de visuele ontlening die Peacock aanwijst bij latere kunstenaars niet altijd even eenduidig is. De latere voorbeelden van huiselijke thematiek met vrouwen lijken eerder voort te komen uit een algemene belangstelling onder kunstenaars, en zijn mijns inziens niet volledig beïnvloed door *Vrouwenwerkzaamheden*. Alleen in het geval van Caspar Netschers (1639-1684) *Kantwerkster* (afb.32) ben ik overtuigd van diens directe navolging van Roghmans prentreeks.³²⁹ Hoewel de aanwezigheid van de prentreeks in de fondscatalogus van Nicolaus Visscher (1649-1702) uit 1680 een aanhoudende belangstelling doet vermoeden, zegt dit niks over de mate waarin de reeks nog verkocht werd.³³⁰ Het is opvallend dat *Vrouwenwerkzaamheden* daarnaast ontbreekt in de belangrijkste nog intacte prentcollecties van de zeventiende eeuw, van Johan Thijs (1621-1653) en Michiel van Hinloopen (1619-1708), terwijl deze collecties wel werk van haar broer Roelant bevatten.³³¹ Ik ontken niet dat Roghman invloed heeft gehad in haar eigen eeuw, maar heb deze invloed in mijn onderzoek moeilijk kunnen traceren. Ik moedig verder diepgaand onderzoek wat betreft Roghmans invloed in eigen eeuw dan ook aan. Bij plaatsgebrek in deze scriptie en tijdsgebrek wat betreft het onderzoekstraject heb ik bijvoorbeeld geen herkomstonderzoek kunnen doen wat betreft de exemplaren van de eerste staat van *Vrouwenwerkzaamheden* die verschillende musea in bezit hebben. Het achterhalen van deze herkomst zou ons meer kunnen vertellen over de verspreiding van deze reeks in de zeventiende eeuw.

In de achttiende eeuw zijn er daarentegen onomstotelijke voorbeelden te vinden van visuele ontlening aan *Vrouwenwerkzaamheden*. Naar mijn idee bewijst dit dat Roghmans invloed mogelijk niet in de eeuw van vervaardiging een hoogtepunt ondervond, maar in de eeuw daarna. Het lijkt mij in ieder geval waarschijnlijk dat de tweede staat meer wijdverspreid is geweest dan de eerste, waarvan de aanwezigheid van Roghmans vanitasvoorstelling in het Engelse *Pembroke album* een bewijs kan

³²⁸ Pien van Raalte, "Kunst aan de keukentafel: Geertruydt Roghman," in *Gouden vrouwen*, red. Judith Noorman (Zwolle: W Books, 2021), 113.

³²⁹ Jenna Wendler, 'Housewives and Maidservants: Netscher's 'Lacemaker': A Working-Class Servant', *Ideals of Femininity in the Dutch Republic: Analyzing Systems of Class, Gender, and Power in Caspar Netscher's Lacemaker (1662)*, Master's Capstone Project, American University, 2022, geraadpleegd 7 juni 2023. <https://omeka.library.american.edu/s/netscherlacemaker>.

³³⁰ Peter van der Coelen, *De schrift verbeeld: Oudtestamentische prenten uit de Renaissance en Barok*, proefschrift (Nijmegen: Nijmegen University Press, 1998), 204.

³³¹ Jef Schaeps, "Prenten uit de Bibliotheca Thysiana," *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* (1994)9: 300, no. 197. Jan van der Waals, *De prentschat van Michiel Hinloopen: een reconstructie van de eerste openbare papierkunstverzameling in Nederland* (Den Haag: SDU, 1988), 80-86, 182, 184,

zijn.³³² De hernieuwde achttiende-eeuwse interesse in *Vrouwenwerkzaamheden* valt goed te verklaren aan de hand van de toenmalige herwaardering van vroegere genrestukken, vooral uit de periode waarin ook *Vrouwenwerkzaamheden* is vervaardigd.³³³ Daarnaast leende deze tijdloze prentreeks met populaire volksmotieven zich perfect voor de faienceschildering op basis van genreprenten voor een breed publiek: deze toegepaste kunstvorm ondervond een bloei in de achttiende eeuw.³³⁴ Net zoals in de zeventiende eeuw zullen vrouwen in de achttiende eeuw grotendeels verantwoordelijk zijn geweest voor de aanschaf van huisraad, waaronder deze keramieken plaques. De oprechte en ongekunstelde weergave van huishoudelijk werk in *Vrouwenwerkzaamheden* zal ook in deze eeuw bij vrouwen een gevoel van herkenning hebben opgewekt.

Roghmans invloed en populariteit in de achttiende eeuw was nog niet eerder onderzocht en ik hoop met mijn verkennende onderzoek een springplank te vormen voor verdere verdieping. Zo heb ik voorzichtig geprobeerd om ook Italiaanse kunst in verband te brengen met *Vrouwenwerkzaamheden*. Naar mijn idee is het mogelijk dat Giuseppe Maria Crespi (1665-1747) zijn *La Sguattera* (afb.41) op Roghmans *Schoonmakende vrouw* (afb.40) heeft gebaseerd. Om deze theorie sluitend te maken zal echter verdiepend onderzoek nodig zijn. Zo heb ik me wegens tijdgebrek niet kunnen buigen over mogelijke overgeleverde boedelinventarissen van de familie Crespi om na te gaan of zij Roghmans reeks in bezit gehad kunnen hebben. Dit zou een goed startpunt kunnen zijn voor vervolgonderzoek naar Roghmans mogelijke invloed in Italië.

³³² 'Hidden Treasures: Print Album', Museum Boijmans Van Beuningen, geraadpleegd 14 juni 2023, <https://www.boijmans.nl/en/hidden-treasures-3>.

³³³ Junko Aono, *Confronting the Golden Age: Imitation and Innovation in Dutch Genre Painting 1680-1750* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015), 41, 42, 45.

³³⁴ Robert R. Aranson, Suzanne M.R. Lambooy, *Dutch Delftware: Plaques: A Blueprint of Delft* (Amsterdam: Aranson Antiquairs of Amsterdam, 2009), 4, 5, 7.

Bronnenlijst

Websites:

- ‘Anoniem Noordelijke Nederlanden (hist. regio), tweede kwart 17de eeuw, Jonge kantkloster, tweede kwart 17de eeuw, Private collection’. RKD Images. Geraadpleegd 5 april 2023.
<https://rkd.nl/explore/images/63270>.
- ‘A DUTCH DELFT POLYCHROME 'GENRE' PLAQUE’. Christie’s. Live Auction 19907 Important Americana, lot 429, veiling gesloten op 21 januari 2022. Geraadpleegd 13 juni 2023,
https://www.christies.com/lot/lot-6356771?ldp_breadcrumb=back&intObjectID=6356771&from=salessummary&lid=1.
- ‘A Woman Sewing by Candlelight’. National Gallery of Ireland. Geraadpleegd 24 maart 2023.
<http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/8859/a-woman-sewing-by-candlelight?ctx=5900a47c-f677-4470-827c-047411b53a7b&idx=1>.
- Bailey, Colin B. “Surveying Genre in Eighteenth-Century French Painting”. *The Age of Watteau. Chardin and Fragonard: Masterpieces of French Genre Painting*, redactie Colin B. Bailey, 3-39. New Haven-Londen: Yale University Press, 2003.
- Bleyerveld, Yvonne. ‘Roghman, Geertruydt’. Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland. Geraadpleegd 22 mei 2023. <https://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/RoghmanGeertruid>.
- ‘Dirck Hals, Naaiende jonge vrouw in een interieur, waarschijnlijk 1634 gedateerd, private collection S.J. Cohen’. RKD Images. Geraadpleegd 24 maart 2023. <https://rkd.nl/explore/images/193959>.
- ‘Drawing, 1946,0713.1043’. British Museum. Geraadpleegd 22 mei 2023.
https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1946-0713-1043.
- ‘Figure Study (fragment)’. Nasjonal Museet Oslo. Geraadpleegd 22 mei 2023.
<https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NMK.2020.0571VERSO>.
- ‘Herfst-November’. Museum Boijmans Van Beuningen. Geraadpleegd 26 april 2023.
<https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/139728/herfst-november>.
- ‘Hidden Treasures: Print Album’. Museum Boijmans Van Beuningen. Geraadpleegd 14 juni 2023.
<https://www.boijmans.nl/en/hidden-treasures-3>.
- ‘Jan Miense Molenaer, De pannenkoekenbakster, jaren 1630, Haarlem, Frans Halsmuseum, inv./cat.nr. 484’. RKD Images. Geraadpleegd 15 mei 2023. <https://rkd.nl/explore/images/25254>.
- Krol, Hans. ‘BRUIN VAN HILTEN / BINNENWEG 10 BENNEBROEK: Bruin van Hilten: gemeentebestuurder en kerkmeester’. Librarians. Geraadpleegd 13 juni 2023.
<https://ilibrarians.wordpress.com/2014/04/19/bruin-van-hilten-binnenweg-10-bennebroek/>.
- ‘Schoonmakende vrouw in keuken’. Noord-Hollands Archief, beeldbank. inventarisnummer 51700. geraadpleegd 13 juni 2023.
<https://hdl.handle.net/21.12102/A4128FC8018843E68B8644746F19DCC2>.
- ‘Spinning Woman’. Nasjonal Museet Oslo. Geraadpleegd 22 mei 2023.
<https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NMK.2020.0571>.
- ‘Stal met koeien: de maand november en het seizoen herfst, Pieter Nolpe, naar Pieter Symonsz. Potter, 1623 – 1653’. Rijksmuseum. Geraadpleegd 26 april 2023.
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.163388>.

Stodel, Solomon. 'Plaque: Delft of Rotterdam, Circa 1748 – 1750'. Solomon Stodel. Geraadpleegd 13 juni 2023, <https://www.salomonstodel.com/objects/plaque/>.

'Toegescreven aan Dirck Hals, Moeder die een kind verzorgt in een interieur, 1633 gedateerd Paris, private collection Adolphe Schloss'. RKD Images. geraadpleegd 24 maart 2023. <https://rkd.nl/explore/images/194191>.

'Twee naaiende vrouwen'. Noord-Hollands Archief, Beeldbank. Inventarisnummer 51701. Geraadpleegd 13 juni 2023. <https://hdl.handle.net/21.12102/68D442C42F5549D1A898BC735AE9A1A6>.

Wendler, Jenna. 'Housewives and Maidservants: Netscher's 'Lacemaker': A Working-Class Servant'. *Ideals of Femininity in the Dutch Republic: Analyzing Systems of Class, Gender, and Power in Caspar Netscher's Lacemaker (1662)*. Master's Capstone Project, American University, 2022. Geraadpleegd 7 juni 2023. <https://omeka.library.american.edu/s/netscherlacemaker>.

Wendler, Jenna. 'Reconsidering the 'Lacemaker': The Setting'. *Ideals of Femininity in the Dutch Republic: Analyzing Systems of Class, Gender, and Power in Caspar Netscher's Lacemaker (1662)*. Master's Capstone Project, American University, 2022. Geraadpleegd 7 juni 2023. <https://omeka.library.american.edu/s/netscherlacemaker>.

Bibliografie:

Ackley, Clifford S. *Printmaking in the age of Rembrandt*. Boston: Museum of Fine Arts, 1980.

Arcangeli, Francesco en Cesare Gnudi, *Mostra Celebrativa de Giuseppe M. Crespi*. Bologna: Società Tipografica dei Compositori, 1948.

Aronson, Robert D. en Suzanne M.R. Lambooy. *Dutch Delftware Plaques: A Blueprint of Delft*. Amsterdam: Aronson Antiquairs of Amsterdam, 2008.

Aono, Junko. *Confronting the Golden Age: Imitation and Innovation in Dutch Genre Painting 1680-1750*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.

Bartsch, Adam. *Le Peintre Graveur*, deel 4. Wenen: J.V. Degen, 1804. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9605689n/f24.item.r=Roghman> (geraadpleegd 20 januari 2023).

Bedaux, Jan Baptist e.a. "Catalogus." In *Tot Lering en Vermaak*, redactie Jan Baptist Bedaux en Eddy de Jongh, 33-291. Amsterdam: Rijksmuseum, 1976.

Biesboer, Pieter. "Judith Leyster, schilderes van 'moderne beelden'." In *Judith Leyster: Schilderes in een mannenwereld*, redactie James A. Welu en P. Biesboer, 75-92. Zwolle: Waanders, 1993.

Blok, P.J. en P.C. Molhuysen. *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*, deel 6. Leiden: A.W. Sijthoff, 1924.

Blokhuis, Machteld. "Ley-ster en superster: Judith Leyster." In *Gouden vrouwen*, redactie Judith Noorman, 69-72. Zwolle: W Books, 2021.

Bredius, Abraham. "Een en ander over Netscher." *Oud Holland - Quarterly for Dutch Art History* 5(1887)1: 263-274, <https://doi.org/10.1163/187501787X00330> (geraadpleegd 9 juni 2023).

Broersen, Ellen. "Judith Leyster, een kloeke schilderes." In *Judith Leyster: Schilderes in een mannenwereld*, redactie James A. Welu en P. Biesboer, 15-37. Zwolle: Waanders, 1993.

Brodsky, Judith K. "Some Notes on Women Printmakers." *Art Journal* 35(1976)4: 374-377.

- Caneva, Caterina. "I dipinti." In *Gli Uffizi: Studi e Ricerche*. 11, 63-103. Florence: Alpi Lito, 1993.
- Chadwick, Whitney. *Women, Art and Society*. Londen: Thames and Hudson, 1990.
- Chadwick, Esther. "Women printmakers make a good impression in New York." *Apollo* mei (2015). <https://www.apollo-magazine.com/women-printmakers-make-a-good-impression-in-new-york/> (geraadpleegd 20 januari 2023).
- Cook, Nicole Elizabeth. "By Candlelight: Uncovering Early Modern Women's Creative Use of Night." In *Woman Artists and Patrons in the Netherlands 1500-1700*, redactie Elizabeth Sutton, 55-84. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=5888971> (geraadpleegd 7 maart 2023).
- Coelen, Peter van der. *De schrift verbeeld: Oudtestamentische prenten uit de Renaissance en Barok*. Proefschrift. Nijmegen: Nijmegen University Press, 1998.
- Coelen, Peter van der. "Landsknechten, boeren en bordelen: Nederlandse en Duitse genregrafiek van Sebald Beham tot Jan Vermeyen." In *De ontdekking van het dagelijks leven van Bosch tot Bruegel*, redactie Peter van der Coelen en Friso Lammertse, 117-139. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 2015.
- Dabbs, Julia K. "The Visual Arts." in *Routledge history of Women in Early Modern Europe*, redactie Amanda L. Capern, 335-356. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2019. <https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.4324/9780429355783> (geraadpleegd 15 maart 2023).
- Ebert, Bernd. "Narrow Alleyways, Austere Rooms and Contemplative Silence." In *Jacobus Vrel: Searching for Clues to an Enigmatic Artist*, redactie Bernd Ebert, Cécile Tainturier en Quentin Buvelot, 49-73. Munich: Hirmer, 2021.
- Ebert, Bernd en Cécile Tainturier en Quentin Buvelot. "The Mystery of Vrel." In *Jacobus Vrel: Searching for Clues to an Enigmatic Artist*, redactie Bernd Ebert, Cécile Tainturier en Quentin Buvelot, 13-21. Munich: Hirmer, 2021.
- Ffolliott, Sheila. "Early Modern Women Artists." In *The Ashgate Research Companion to Women and Gender in Early Modern Europe*, redactie Jane Couchman en Allyson M. Poska, 423-444. Londen: Taylor & Francis, 2016.
- Frederick, Amy Reed. "Reclaiming Reproductive Printmaking." In *Woman Artists and Patrons in the Netherlands 1500-1700*, redactie Elizabeth Sutton, 143-156. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.
- Franits, Wayne E. *Paragons of virtue: women and domesticity in seventeenth-century Dutch art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Grieten, Jan. "Judith Leyster." In *Elck zijn Waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950*, redactie Katlijne van der Stighelen en Miriam Westen, 158-162. Gent-Amsterdam: Ludion, 1999.
- Harris, Ann Sutherland en Linda Nochlin, *Women Artists: 1550-1950*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1977. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 21 december 1976 – 1 maart 1977.
- Hofrichter, Frima Fox. "Judith Leyster's Proposition- Between Virtue and Vice." In *Feminism and art History: Questioning the Litany*, redactie Norma Broude en Mary D. Garrard, 172-181. New York: Harper & Row, 1982.

Hollander, Martha. *An Entrance for the Eyes: Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*. Berkeley: University of California Press, 2002.

Hollstein, F.W.H en K.G. Boon, red. *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca.1450-1700*. Deel 20, *Constantijn Daniel van Renesse to Geraert van Ryssen*. Amsterdam: Van Gendt & Co, 1978.

Hondt, Pierre de. *Catalogue des tableaux du cabinet de Monsieur le Comte de Wassenaer d'Obdam*. Den Haag: Pierre de Hondt, 1750.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3115783.r=catalogue%20des%20tableaux%20du%20cabinet%20de%20monsieur%20le%20comte%20de%20wassenaar%20d%27obdam?rk=21459;2> (geraadpleegd 13 juni 2023).

Honig, Elizabeth Alice. “‘Artistieke’ vrouwen in de Noorderlijke Nederlanden in de Vroegmoderne Tijd.” In *Elck zijn Waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950*, redactie Katlijne van der Stighelen en Miriam Westen, 43-57. Gent-Amsterdam: Ludion, 1999.

Honig, Elizabeth Alice. “The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting.” In *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Considered*, redactie Wayne Franits, 187-201. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Horn, Hendrik J. *Arnold Houbraken's Great Theatre of Netherlandish Painters and Paintresses*, deel 1. Doornspijk: Davaco Publishers, 2000.

Horn, Hendrik J. *Jan Cornelisz Vermeyen : Painter of Charles V and His Conquest of Tunis : Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons & Tapestries*. Deel 1. Doornspijk: Davaco, 1989.

Hoorn-Groneman, J.J.C. van en B.L.D. Ihle, *Dames gaan voor: de vrouw in de prentkunst 1500-1800*. Rotterdam: Boijmans Van Beuningen, 1975. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 19 december 1975 - 29 februari 1976.

Houbraken, Arnold. *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, deel 1. Den Haag: J. Swart, C. Boucquet, M. Gaillard, 1718.

https://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0027.php (geraadpleegd 20 januari 2023).

Hove, Jan ten. *Het Vrouwenhuis te Zwolle*. Zwolle: Waanders, 1997.

H. P. R., “Roeland Roghman's Etched Views.” *Bulletin of the Museum of Fine Arts* 42(1944)249: 50-53.

Hummelen, W.M.H. *Inrichting en gebruik van het toneel in de Amsterdamse Schouwburg van 1637*. Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1967.

Jong, Lamberthe de. “‘Mijn vermaak en Kroone' Schilderessen in het Vrouwenhuis in Zwolle.” In *Vrouwen en kunst in de Republiek, een overzicht*, redactie Els Kloek, Catherine Peters-Sengers, Esther Tobé, 55-77. Hilversum: Verloren, 1998.

Jongh, Eddy de. “Inleiding.” In *Tot Lering en Vermaak*, redactie Jan Baptist Bedaux en Eddy de Jongh, 14-28. Amsterdam: Rijksmuseum, 1976.

Jongh, Eddy de en Ger Luijten. *Spiegel van Alledag: Nederlandse genreprenten 1550-1700*. Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997.

Kearney, John. “Agnes Block, a Collector of Plants and Curiosities in the Dutch Golden Age, and her Friendships with Maria Sybilla Merian, Natural History Illustrator.” In *Women Patrons and Collectors*, redactie Susan Bracken, Andrea M. Gáldy en Adriana Turpin, 67-82. Newcastle-upon-

- Tyne: Cambridge Scholars Pub, 2012. <https://web-p-ebsohost-com.proxy.library.uu.nl/ehost/detail/detail?vid=0&sid=60536da5-34c4-4232-bc55-e0bf43579920%40redis&bdata=JnNpdGU9ZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=532382&db=nlebk> (geraadpleegd 7 maart 2023).
- Kloek, Els. “De Vrouw.” In *Gestalten van de Gouden Eeuw: Een Hollands Groepsportret*, redactie H.M. Beliën, A. Th. Van Deurssen en G.J. van Setten, 241-279. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 1995.
- Kloek, Els. “De zaak Judith Leyster: uitzonderlijk of representatief?” In *Judith Leyster: Schilderes in een mannenwereld*, redactie James A. Welu en P. Biesboer, 55-68. Zwolle: Waanders, 1993.
- Kloek, Els. *Vrouw des Huizes: Een cultuurgeschiedenis van de Hollandse huisvrouw*. Amsterdam: Uitgeverij Balans, 2009.
- Kloek, W. Th. *De kasteeltekeningen van Roelant Roghman II*. Alphen aan den Rijn: Canaletto, 1990.
- Kramm, Christiaan. *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, gravures en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd*. Amsterdam: gebroeders Diederich, 1857.
https://www.dbnl.org/tekst/kram011leve01_01/kram011leve01_01_0004.php (geraadpleegd 20 januari 2023).
- Kortenhorst-Von Bogendorf Rupprath, Cynthia. “Catalogus.” In *Judith Leyster: Schilderes in een mannenwereld*, redactie James A. Welu en P. Biesboer, 123-373. Zwolle: Waanders, 1993.
- Lessmann, Sabina. “Passe, Magdalena van de.” In *Dictionary of Women Artists Volume 2*, redactie Delia Gaze, 1076-1078. Abingdon-on-Thames: Routledge, 1997.
- Leonhard, Karin. “Rooms without Keys: Jacobus Vrel and Modernity Vrel.” In *Jacobus Vrel: Searching for Clues to an Enigmatic Artist*, redactie Bernd Ebert, Cécile Tainturier en Quentin Buvelot, 113-125. Munich: Hirmer, 2021.
- Loughman, John en John Michael Montias. *Public and Private Spaces: Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*. Zwolle: Waanders Publishers, 2001.
- Lugt, Frits. *Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam*. Amsterdam: P.N. van Kampen & Zoon, 1915. <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=MMKB24:073470000> (geraadpleegd 20 januari 2023).
- Markey, Lia. “The Female Printmaker and the Culture of the Reproductive Print Workshop.” In *Paper Museums: The Reproductive Prints in Europe, 1500-1800*, redactie Rebecca Zorach en Elizabeth Rodini, 51-72. Chicago: David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, 2005.
- McNeil Kettering, Allison. “Ter Borch's Ladies in Satin.” In *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Considered*, redactie Wayne Franits, 98-115. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Merriman, Mira Pajes. “Comedy, Reality, and the Development of Genre Painting in Italy.” in *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy*, redactie John T. Spike, 39-76. Florence: Officine Grafiche Fratelli Stianti spa, 1986.
- Meijer, Maaïke. “‘Waarom? Daarom!’ Kunstenaresen in genderperspectief.” In *Elck zijn Waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950*, redactie Katlijne van der Stighelen en Miriam Westen, 17-25. Gent-Amsterdam: Ludion, 1999.
- Moquette, H.C.H. *De vrouw*, deel 1. Amsterdam: H. Meulenhoff, 1915.

- Muller, Frederik. *Catalogue d'une collection unique de dessins, gravures et eaux-fortes composés ou exécutés par des femmes: en vente chez Frederik Muller & Co.* Amsterdam: Frederik Muller & Co, 1884. <https://archive.org/details/cataloguedunecol00fred> (geraadpleegd 20 januari 2023).
- Nehlsen-Marten, Britta. *Dirck Hals 1591-1656: Oeuvre und Entwicklung eines Haarlemer Genremalers.* Weimar: VDG, 2003.
- Nicolier, Jean. "Delft," *Connaissance Des Arts* 33(1954): 48- 57.
- Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists." *ARTnews* 1(1971). <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/> (geraadpleegd 20 januari 2023).
- Noorman, Judith en Robbert Jan van der Maal. *Het unieke memorieboek van Maria van Nesse (1588-1650): nieuwe perspectieven op huishoudelijke consumptie.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022).
- Paghan, Patricia. *Women picturing Women: From Personal Spaces to Public Ventures.* New York: Frances Lehman Loeb Art Center Vassar College, 2021.
- Peacock, Martha Moffitt. "Domesticity in the Public Sphere." In *Saint, Sinners, and Sisters: Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe*, redactie Jane L. Carroll en Alison G. Stewart, 44-68. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2003.
- Peacock, Martha Moffitt. "Geertruydt Roghman and the Female Perspective in 17th-Century Dutch Genre Imagery." *Woman's Art Journal* 14(1993)2: 3-10. <https://doi.org/10.2307/1358443> (geraadpleegd mei 2023).
- Peacock, Martha Moffitt. *Heroines, Harpies, and Housewives : Imaging Women of Consequence in the Dutch Golden Age.* Leiden: Brill, 2020. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=6402767> (geraadpleegd 13 januari 2023).
- Peacock, Martha Moffitt. "Mirrors of Skill and Renown: Women and Self-Fashioning in Early Modern Dutch Art." *Mediaevistik* 28 (2015)1: 325-352. <https://www.jstor.org/stable/44163592> (geraadpleegd 7 maart 2023).
- Peacock, Martha Moffitt. "Roghman, Geertruydt." In *Dictionary of Women Artists Volume 2*, redactie Delia Gaze, 1190-1192. Abingdon-on-Thames: Routledge, 1997.
- Pennington, Richard. *A descriptive catalogue of the etched work of Wenceslaus Hollar 1607-1677.* Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Perini, Giovanna. "Genre Painting in Eighteenth-Century North Italian Art Collections and Art Literature." In *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy*, redactie John T. Spike, 77-108. Florence: Officine Grafiche Fratelli Stianti spa, 1986.
- Popham, A.E. "Catalogue of Etchings by Jan Cornelisz. Vermeyen." *Oud Holland* 44(1927): 174-182. <http://www.jstor.org/stable/42722577> (geraadpleegd op 24 maart 2023).
- Raalte, Pien van. "Kunst aan de keukentafel: Geertruydt Roghman." In *Gouden Vrouwen van de 17^{de} eeuw: van kunstenaars tot verzamelaars*, redactie Judith Noorman, 110-113. Zwolle: W Books, 2021.
- Ramirez, Janina. *Femina: Een nieuwe geschiedenis van de Middeleeuwen, via de vrouwen die daaruit zijn geschrapt.* Amsterdam: Prometheus, 2022.

- Riccòmini, Eugenio. "La Sguattera." In *L'Arte del settecento Emiliano: La Pittura L'Accademia Clementina*, redactie Andrea Emiliani e.a., 27 no.35. Bologna: Edizioni Alfa, 1979.
- Riccòmini, Marco. *Giuseppe Maria Crespi: i disegni e delle stampe*. Turijn: Allemandi, 2014.
- Rosen, Jochai. *Pieter Codde (1599-1678): Catalogue Raisonné*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2020.
<https://searchebscohostcom.proxy.library.uu.nl/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=2464943&site=ehost-live> (geraadpleegd 27 maart 2023).
- Salomon, Nanette. *Shifting priorities: gender and genre in seventeenth-century Dutch painting*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- Schama, Simon. "Wives and Wantons: Versions of Womanhood in 17th Century Dutch Art." *Oxford Art Journal* 3 (1980)1: 5-13. <https://www.jstor.org/stable/1360173> (geraadpleegd 7 maart 2023).
- Schaeps, Jef. "Prenten uit de Bibliotheca Thysiana." *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* (1994)9: 247-310.
- Schmidt, Ariadne en Elise van Nederveen Meerkerk. "Reconsidering the 'Firstmale-Breadwinner Economy': Women's Labor Force Participation in the Netherlands, 1600-1900." *Feminist Economics* 18 (2012)4: 69-96. <https://doi.org/10.1080/13545701.2012.734630> (geraadpleegd 7 maart 2023).
- Sinisgalli, Rocco. *Leon Battista Alberti: On Painting: A New Translation and Critical Edition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511782190.004>, (geraadpleegd 31 maart 2023).
- Stewart, Alison G. "Distaffs and Spindles: Sexual Misbehaviour in Sebald Beham's *Spinning Bee*." In *Saints, Sinners, and Sisters: Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe*, redactie Jane L. Carroll en Alison G. Stewart, 127-154. Aldershot: Ashgate, 2003.
- Stone-Ferrier, Linda A. *Dutch Prints of Daily Life: Mirrors of Life or Masks of Morals?*. Lawrence (Kansas): Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1983.
- Spike, John T. "Catalogue." In *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy*, redactie John T. Spike, 110-220. Florence: Officine Grafiche Fratelli Stianti spa, 1986.
- Spike, John T. "Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy." In *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy*, redactie John T. Spike, 13-38. Florence: Officine Grafiche Fratelli Stianti spa, 1986.
- Spike, John T. "Giuseppi Maria Crespi Disegnatore." In *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, redactie Andrea Emiliani en August B. Rave, CLVII-CLXIII. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1990.
- Sweerts, Hieronymus. *De Tien Vermakelijkheden des Huwelyks*. Amsterdam: Quirido's Uitgeverij, 1988.
- Tiemes, Will. "Magdalena Roghman." in *1001 vrouwen uit de Nederlandse geschiedenis*, redactie Els Kloek, 451-452. Nijmegen: Vantilt, 2013.
- Tummers, Anna. *Judith Leyster : De Eerste Vrouw Die Meesterschilder Werd*. Haarlem: Frans Hals Museum, 2009.
- Turner, Nicholas. *Roman Baroque Drawings Roman Baroque drawings: c. 1620 to c.1700*, Deel 1. Londen: British Museum Press, 1999.
- Veldman, Ilja. *Studies in Prints and Printmaking*. Deel 3, *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670): A Century of Print Production*. Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2001.

Vernoegde, Petrus de. *De tien delicatessen des huwelyks of de wederlegging van de tien vermakelykheden des huwelijks*. Amsterdam: Timotheus den Hoorn, 1678.
<https://archive.org/details/ned-kbn-all-00000818-002/page/n33/mode/2up> (geraadpleegd 7 juni 2023).

Viroli, Giardano. "Lavandia." In *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, redactie Andrea Emiliani en August B. Rave, 80-81. Bologna: Nuova Alfa Editoriale.

Visscher, Nicolaus. *Catalogus van groote en kleene land-kaerten, steden, print-kunst en boecken. Van Nicolaes Visscher van Amsteldam*. Amsterdam: Nicolaus Visscher, circa 1680.
<https://digital.bibliothek.uni-halle.de/hd/content/pageview/2932596> (geraadpleegd 12 juni 2023).

Visscher, Nicolaus. *Catalogue, de grandes & petites Cartes Geographiques, Villes, Tailles Douces, Et Livres de Cette Nature, De Nicolas Visscher, d' Amsteldam*. Amsterdam: Nicolaus Visscher, circa 1680.

Visscher, Nicolaus. *Catalogus. Grosse rund Kleiner Landkarten, Städte Druck-Kunst, und Bücher. Bey Nicolaus Fisscher, Von Amsteldam*. Amsterdam: Nicolaus Visscher, circa 1680.

Waals, Jan van der. *De prentschat van Michiel Hinloopen: een reconstructie van de eerste openbare papierkunstverzameling in Nederland*. Den Haag: SDU, 1988.

Waltmans, Astrid. "Kunstverkoopsters in de Nederlanden, circa 1600-1800: verslag van een speurtocht." In *Vrouwen en kunst in de Republiek, een overzicht*, redactie Els Kloek, Catherine Peters-Sengers, Esther Tobé, 97-105. Hilversum: Verloren, 1998.

Weigel, Rudolph. *Suppléments au peintre-graveur de Adam Bartsch*, deel 1. Leipzig: Rudolph Weigel, 1843.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Suppl%C3%A9ments_au_Peintre-graveur_de_Adam_Bartsch_%28IA_supplementsaupei00weig%29.pdf (geraadpleegd 20 januari 2023).

Westermann, Mariët. "Catalogus." In *Art & Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, redactie Mariët Westerman, 153-219. Zwolle: Waanders Publishers, 2001.

Westermann, Mariët. "'Costly and Curious, Full off Pleasure and Home Contentment,' Making Home in Dutch Culture." In *Art & Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, redactie Mariët Westerman, 15-81. Zwolle: Waanders Publishers, 2001.

Wolfthal, Diane. *Household Servants and Slaves: A Visual History 1300-1700*. New Haven-Londen: Yale University Press, 2022.

Wuestman, Guerdina Eleonora. *De Hollandse Schilderschool in Prent: Studies naar reproductiegrafiek in de tweede helft van de zeventiende eeuw*. Proefschrift. Universiteit Utrecht, 1998.

Zucchini, Elisa. *Giuseppe Maria Crespi E Il Gran Principe Ferdinando De' Medici*. Florence: Firenze University Press, 2021.