

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

HOLLANDA ALTIN ÇAĞI'NDA
SANAT VE TİCARET

Michael North

hollanda altın çağı'nda sanat ve ticaret

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi

Michael North



iletişim

Michael North

**HOLLANDA ALTIN ÇAĞI'NDA
SANAT VE TİCARET**

17. yüzyılda Hollanda, ticaretle elde ettiği başarılarla büyük bir ekonomik güce sahip olur. "Altın Çağ" olarak adlandırılan bu dönemde ülke, Avrupa'da okur-yazar oranının ve sanat üretiminin en yüksek olduğu yerdir: Yılda 70 bin resim üretilmektedir ve tablolar başlı başına bir mübadele aracına dönüşmüştür. Sanatın hâlâ büyük ölçüde aristokrasinin himayesinde ve aristokrasi için üretildiği diğer Batı ülkelerinin aksine, Hollanda'da sanat artık yeni serpilten tüccar orta sınıf için üretilir; himaye sisteminin yerini ticari "sanat piyasası", hamilerin yerini ise sanat simsarları alır.

Michael North bu kitabında Hollanda Altın Çağı'nın ekonomik ve toplumsal yapısını ve ticarileşmenin sanat alanı üzerindeki etkilerini araştırıyor. Dönemin özel ve kamusal sanat koleksiyonlarını analiz ederek, sanat eserlerinin Hollanda toplumunda nasıl bir işlev gördüğünü gözler önüne seriyor. Sergileri, eser satışlarını, müzayedeleri ve koleksiyonculuk pratiklerini inceleyerek bu dönem Hollanda sanatının (ve Batı sanat piyasasının) ekonomik ve toplumsal tarihini ortaya koyuyor.

Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret sanat tarihi kadar sanat sosyolojisinin de kılavuzlarından biridir.

Johannes Vermeer, *İnci Kúpeli Kız*, 1665.



Ücretsiz PDF Kitap Arsa

ISBN-13: 978-975-05-1415-9



9 789750 514159

MICHAEL NORTH

Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret

MICHAEL NORTH (1954) Giessen'de tarih ve Slav dilleri eğitimi almış; Hamburg, Kiel, Bielefeld ve Rostock üniversitelerinde ders vermiştir. 1995'ten beri Ernst Moritz Arndt University Greifswald'da profesör ve Modern Tarih Bölümü Başkanı'dır. Yayımlanan diğer kitapları: *Das Geld und seine Geschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Münih 1994), *La storia del denaro* (Asti 1998), *From the North Sea to the Baltic: Essays in Commercial, Monetary and Agrarian History, 1500-1800* (Aldershot 1996), *Geschichte der Niederlande* (Münih 1997, 2003, 2007), *Cultural Exchange between Western Europe and the Baltic Region in the Early Modern Period* [Martin Krieger'le birlikte yayına hazırladı] (Köln-Viyana 2004), *Material Delight and the Joy of Living: Cultural Consumption in Germany in the Age of Enlightenment* (Aldershot 2008), *Artistic and Cultural Exchanges between Europe and Asia, 1400-1900* (Surrey 2010), *Geschichte der Ostsee. Handel und Kulturen* (Münih 2011), *The Expansion of Europe, 1250-1500* (Manchester 2012).

sanathayat
DİZİ EDITÖRÜ Ali Artun

Hollanda'nın siyasi ortamı, prensi ve zorbayı altedip yasa önünde boyun eğmeye zorlamış bir aristokrasi tarafından belirlenmemiştir; keza halkı da, özgürlüklerine kavuşmak için başkaldıran İsveçliler gibi çiftçilerden ve ezilen köylülerden oluşmuyordu. Tam tersine, karada dövüşen yiğit askerler, gözüpek denizciler dışında burada yaşayan herkes kentliydi, kent halkıydı; ticaretle uğraşan, varlıklı ve rahat hayat tarzlarına rağmen gösteriş düşkününü olmayan, sade orta sınıf mensubu *burgher*'lerdi. [...]

Bu duyarlı ve doğuştan **sanata** yakınlık duyan insanlar güç sahibiydi ama aynı zamanda adildi; **hayat**ları doyurucu ve rahattı, ve resimlerinden, bu **hayat**ın zevkine varmak için yararlanmak istediler.

G. W. F. HEGEL

MICHAEL NORTH

Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret

*Das Goldene Zeitalter Kunst und Kommerz
in der niederländischen
Malerei des 17. Jahrhunderts*

Art and Commerce in the Dutch Golden Age

İNGİLİZCEDEN ÇEVİREN
Taciser Ulaş Belge



*Das Goldene Zeitalter Kunst und Kommerz
in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*

© 2000 Böhlau Verlag GmbH & Cie. Köln Weimar

İletişim Yayınları 1949 • sanat **hayat** dizisi 29

ISBN-13: 978-975-05-14 15-9

© 2014 İletişim Yayıncılık A. Ş.

1. BASKI 2014, İstanbul

•

DİZİ EDITÖRÜ Ali Artun

YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen

KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Suat Aysu

UYGULAMA Hüsnü Abbas

DÜZELTİ Asude Ekinci

DİZİN Elçin Gen

BASKI ve CİLT Sena Ofset • SERTİFİKA NO. 12064

Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11

Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları

SERTİFİKA NO. 10721

Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

Johannes ve Jacobus için

İÇİNDEKİLER

Editör Notu.....	9
Giriş.....	11
Hollanda Resmi Üzerine Tarihsel Yorumlar.....	13
Hollanda Ekonomisi.....	37
Hollanda Toplumu.....	67
Sanatçıların Kökeni ve Toplumsal Statüsü.....	93
Himaye ve Sanat Pazarı.....	119
Koleksiyonlar ve Koleksiyoncular.....	149
Sonuç.....	181
Kaynakça.....	189
Dizin.....	201

Bu kitapta “Hollanda” kelimesi *Netherlands*’in karşılığı olarak kullanılmıştır. *Netherlands* kelime anlamıyla “Aşağı/Alt Ülkeler” demektir ve İngilizce’de *Low Countries* şeklinde geçer. Aşağı Ülkeler, tarihsel olarak kabaca bugünkü Hollanda, Belçika ve Lüksemburg’u kapsar. “Hollanda” ise, aslında Aşağı Ülkeler olarak anılan coğrafyadaki eyaletlerden birinin (Holland) adından türetilmiş olmasına rağmen, Türkçe’de ve başka dillerde yaygın olarak *Netherlands* karşılığı kullanılmaktadır.

Bu kitabın konu edindiği 17. yüzyılda Hollanda, kuzeydeki eyaletlerin Habsburg İmparatorluğu’ndan bağımsızlık kazanma mücadelesi ve 1648’de imzalanan Vestfalya Antlaşması sonucunda, Kuzey ve Güney Eyaletleri arasında resmen bölünmüştür. Kuzey Hollanda, “Birleşik Eyaletler” veya “Hollanda Cumhuriyeti” olarak anılır ve bugünkü Hollanda’nın temelini oluşturur; 1714’e kadar büyük kısmı İspanyolların kontrolünde kalan Güney Hollanda ise “İspanyol Hollandası” diye anılır ve günümüzde Belçika ve Lüksemburg toprakları ile Fransa’nın kuzeyindeki bazı bölgelere tekabül etmektedir.

Kitapta “Flaman” kelimesi ise, *Flemish* ve *Fleming* karşılığı kullanılmıştır. 17. yüzyıl bağlamında bu iki kelime, dönemin Hollanda Cumhuriyeti’nin parçası olmayıp önce İspanyolların, ardından Fransızların kontrolünde olan güneydeki Flandre Kontluğu (*Flanders*) topraklarını ve burada yaşayanları ifade eder.

Bazı Türkçe kaynaklarda 17. yüzyıl *Netherlands* toprakları için “Felemenk Cumhuriyeti” denmektedir; fakat Türkçe’de “Felemenk” ve “Flaman” kelimelerini eşanlamlı kullanma eğilimi olduğundan, iki ayrı coğrafyanın karıştırılması için biz burada Hollanda ve Flaman karşılıklarını uygun bulduk. Eyalet adı olan *Holland*, “Holland eyaleti” olarak çevrildi. *Dutch* sıfatı ise, “Hollandalı” olarak çevrildi.

Para değerleri üzerine not:

1 gulden = 20 stuyver

1 Flaman pound’u = 6 gulden

1 duka = 5 gulden

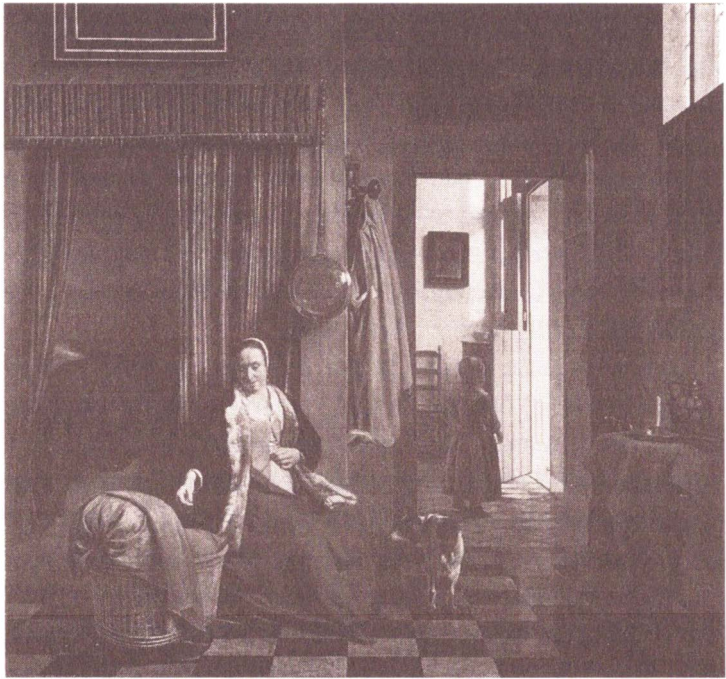
Giriş

17. yüzyılda Hollanda her şeyin “en sözcüğüyle” tanımlandığı bir ülkeydi: yılda 70.000 resim yapılıyor, 110.000 parça kumaş dokunuyordu, gayri safi millî gelir 200 milyon guldendi. Hollandalılar Avrupa’nın en kentleşmiş toplumuydu ve ülke en yüksek okur-yazar oranına sahipti; evinde sanat eseri bulunan kişi sayısı ortalamanın çok üstündeydi, toplumsal altyapı sağlamdı ve farklı dinî inançlara tolerans gösterilirdi. Bunlar, Hollanda’yı 17. yüzyılda öylesine eşsiz kılan özelliklerden yalnızca bazılarıydı.

İspanya’ya karşı yapılan Seksen Yıl Savaşı’nı (1568-1648) izleyen yıllarda, Avrupa’da güç yapısının baştan aşağı değiştiği bir zamanda, Hollanda önde gelen bir dünya gücü ve tüccar millet olarak ortaya çıktı: Nihayet modern dünyanın ekonomik ve politik merkezi, Akdeniz’den Kuzey Denizi ve Atlantik’e taşınmıştı. Ticaret, toplum ve sanatta meydana gelen değişimler işte böyle bir arka planda gelişmiş, Holland eyaletinde başlayıp tüm Hollanda’ya yayılmıştı. Sonradan “Altın Çağ” olarak bilinen bu dönem, o gün bugündür tarihçileri ve sanat tarihçilerini büyülemiştir. Altın Çağ’da

meydana gelen tüm değişimlerin en açık dışavurumu, 17. yüzyıl Hollanda resmidir.

Bu çalışmada, ekonomik, toplumsal ve sanatsal alanlardaki gelişmeler ve aralarında nasıl bir etkileşim olduğu araştırılıyor. Aynı zamanda, Hollanda'nın sanat tarihi, toplumsal ve ekonomik gelişmesi hakkında genel bir bilgi vermeye çalıştım. Bu sentezin yapılabilmesini, son yirmi yıl boyunca yürütölen çok sayıda ayrıntılı araştırma mümkün kıldı ve elde edilen bulgular ilk kez burada geniş bir okur kitlesine sunuluyor.



PIETER DE HOOCH, *Anne*, 1661-1663, Berlin, Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. (Fotoğraf: J. P. Anders).

Hollanda Resmi Üzerine Tarihsel Yorumlar

17. yüzyıl Hollanda resminin alımlanmasının tarihi, konuyu çeşitli yönleriyle inceleyen ilk kişilerden biri olan Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in adıyla ayrılmaz biçimde bağlantılıdır. Hegel, *Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler* başlıklı yapıtında şöyle yazıyordu:

Hollandalılar inanç değiştirip Protestan olmuş, despot İspanya Kilisesi ve Tacını yenilgiye uğratmıştı. Hollanda'nın siyasi ortamı, prensi ve zorbayı altedip yasa önünde boyun eğmeye zorlamış bir aristokrasi tarafından belirlenmemişti; keza halkı da, özgürlüklerine kavuşmak için başkaldıran İsveçliler gibi çiftçiler ve ezilen köylülerden oluşmuyordu. Tam tersine, karada dövüşen yiğit askerler, gözüpek denizciler dışında burada yaşayan herkes kentliydi, kent halkıydı; ticaretle uğraşan, varlıklı ve rahat hayat tarzlarına rağmen gösteriş düşkünü olmayan, sade orta sınıf mensubu *burgher*'lerdi. Ne var ki, emek vererek kazandıkları hakları ve bir eyaletle, kentle, loncayla bağlantıları nedeniyle sahip oldukları özel ayrıcalıkları korumak ve

savunmak adına savaşmaları gerekirse, o zaman önce Tanrı'ya, sonra kendi cesaretlerine, akıllarına duydukları sarsılmaz güvenden güç alarak, başkaldırmaya hazırıldılar; dünyanın yarısı İspanyolların hâkimiyetinde olsa bile onlar, hiçbir tehlikeye atılmaktan korkmazdı. Kanlarını akıtmaya hazırıldılar, cesaretleri ve dayanma güçleri sayesinde, kendi yurttaşlık haklarını ve dinî bağımsızlıklarını kazandılar. [...] Bu duyarlı ve doğuştan sanata yakınlık duyan insanlar güç sahibiydi ama aynı zamanda adildi; hayatları doyurucu ve rahattı, ve resimlerinden, bu hayatın zevkine varmak için yararlanmak istediler. Onlar, durumun elverdiği her an resimlerinde bunların bir kez daha tadını çıkarmak istediler: kentlerinin, evlerinin, mobilyalarının tertipli olmasının, evde hüküm süren huzurun ve bir o kadar da eşlerinin, çocuklarının saygın giyiminin, zenginliklerinin, sivil ve siyasi törenlerinin, denizcilerin cesaretinin, ticaretteki ünlerinin ve dünyaya yelken açan gemilerinin. Hollandalı ressamalar aynı zamanda doğadaki nesnelere içten ve neşeli bir varoluş duygusu katarlar. Resimlerini, kılı kırk yararcasına yapmışlar, en üstün sanatsal kompozisyon özgürlüğü ile rastlantısal ayrıntılara karşı duydukları ince hassasiyeti birleştirmişlerdir. Konular hem özgürce hem sadakatle ele alınmıştır ve yalnızca bir an var olan şeyleri sevdikleri çok açıktır. Taze bir bakışa sahiptirler ve dikkatlerini yoğun bir biçimde, en minik ve en sınırlı nesneler üzerinde toplarlar.¹

Hegel, bir yandan ressamın sanatını doğrudan doğaya bağlıyor ve gerçekliğe ayna tutan resmini tanımlamak için “gerçekçilik” kavramını kullanıyordu. Öte yandan, Hollanda resminin gelişmesini etkileyen toplumsal koşulları sanatsal ve sosyolojik bir bakış açısıyla tespit ederek yorumlamaya girişen ilk kişi de o oldu: Hollanda resminin benzer-

sizliğini açıklayan temel öğelerin (Hollanda tarımı, Hollanda'nın denize karşı verdiği savaş, balıkçılar, denizciler, tüccarlar, baskın bir orta sınıf ve Kalvenci dinin) laik doğası ile aristokrasinin Katolik kültürünü çok keskin bir karşıtlık içinde gösterdi.² Dolayısıyla Hegel, Hollanda resmine iki çok önemli yaklaşımın, gerçekçi ve sosyolojik yaklaşımların babası olarak görülebilir. Gerçekçilik kuramcıları Hollanda resminde doğanın nasıl yansıtıldığını araştırırken, sanat sosyologları belirli bir üslubun yaratılması ve geliştirilmesi için gerekli önkoşulların ne olduğunu tartışmaktaydı.

Hegel, Hollanda resminde gerçekçilik kavramını resmen açıklayan ilk kişi değildi. Kendisinden önce yazan Samuel van Hoogstraeten'e atıfta bulunuyordu; van Hoogstraeten, *Schoole der Schilder-konst* (1678) başlıklı yapıtında şöyle yazmıştı: “bitmiş bir resim doğaya tutulmuş bir ayna gibidir ama orada olmayan şeyleri de canlandıran bir aynadır bu ve bizler de, bu aldatma biçiminde, övgüye değer ve eğlenceli bir şeyler görürüz.”³ Bir resim, doğanın “yanılsamaya dayanan bir temsili”⁴ olmaktan başka şeyler de yapabiliirdi, ama 19. yüzyılda sanat üzerine yazanlar, yalnızca bu özelliği Hollanda resmiyle ilişkilendirdiler.

Hollanda resmi imajı üzerinde, Alman sanat tarihi yazıları kadar, 19. yüzyılda Fransızların hem sanatları hem de edebiyatı kapsayan gerçekçilik tartışması –*bataille réaliste* (gerçekçilik savaşları)– da etkili olmuştur. Muhafazakâr eleştirmen Gustave Merlet, Flaubert'in yapıtlarını “primitif” Hollanda resmiyle karşılaştırmıştı (“sanırsınız ki bir Flaman ya da Hollanda müzesindesiniz”); oysa liberal kültür kuramcısı Théophile Thoré, George Sand'in sanatını çok beğendiğini göstermek için, onun yapıtlarının Hollandalı ressam Meindert Hobbema'ninkilerden daha iyi olduğunu düşündüğünü söylemişti.⁵ Thoré, kültür filozofu Hippolyte Taine ve ressam ve yazar Eugène Fromentin, kendi zamanlarının sa-

natının tarihsel temelini Hollanda okulunun oluşturduğunu düşünüyorlardı. Thoré, Vermeer'i yeniden keşfetti, resminin ana temalarını çözümledi ve böylece Fransız natüralist ve empresyonist okullarının sanatlarında gündelik hayatı temsil etmelerinin yolunu döşedi. Ressamlar:

kendi yurttaşlarının hayatlarını sergilediler [...] hem evlerinin içinde hem kamuya açık alanlarda; kanallarda, kır yollarında, suda ve karada, ağaç altları ve nehir kıyılarında. Ata binenler, avcılar, denizciler, balıkçılar, kentliler ve tüccarlar, çobanlar, kömür yakanlar, çiftçiler, zanaatkârlar, müzisyenler, haydutlar, ailenin merkezinde (çocukları varsa) kucagında çocukla oturan kadınlar, panayırda eğlence-de, meyhanenin keşmekeşinde, tarlalarda çalışırken, aynı zamanda saygın meclislerde veya toplantılarda, hayatın her uğraşı ve eğlencesi içinde onları [resmettiler]. Bir halkın tarihini, bu geleneklerin ve eylemlerin resimli tarihinden daha itinalı, daha saf, daha yüceltici, daha canlı anlatabilecek başka bir şey bulunabilir mi? Bu sanat, Hollanda tarihinde bir dönemi ve dolayısıyla insanlık tarihinin belirli bir dönemini tasvir ediyordu.⁶

Kabul edilmelidir ki, Thoré, Hollanda resmine duyulan ilgiyi yeniden canlandırdığı için kendi zamanının sanatını etkilemiştir. Courbet, 19. yüzyıl ortalarında Fransız gündelik hayat manzaralarını yaparken, 17. yüzyıl örneklerini model aldı. Degas bile, kendi resimlerinin üslubunu, *en route de Hollande* [Hollanda yolunda] bulduğunu itiraf etmiştir.⁷

Fromentin de bu konuda etkili olmuştu. Belki başka herkesten çok onun yazılarına, Hollanda resminde bulunduğu gerçekçilik kavramı damgasını vurmuştu: “Bir Hollandalı ressam neden resim yapardı? Yapmak zorunda değildi ve belirtmeden geçmeyelim, hiçbir zaman ona neden resim yaptığı sorulmadı da. Şaraptan kızarmış burnu, kocaman göz-

leriyle bir köylü bize bakar, ağzında tükürüğünü toplarken, bütün dişlerini göstererek güler: bu iyi resmedilirse, kendi başına değerli bir şeydir.”⁸ Dolayısıyla Fromentin’e göre, Hollandalı ressam çevresini gerçekçi bir biçimde resme dökerdi ve ona bunun için para ödenirdi.

Almanya’da Hegel’in ardılları da, sanat tartışmaları arasında Hollanda gerçekçiliğine gönderme yapar. Örneğin Gustav Friedrich Hotho, önemli bir etki yaratan 1842 tarihli, *Geschichte der deutschen und niederlandischen Malerei* adlı kitabında, “geçici ve kayıtsız” olanı “tükenmez bir çeşitlilik içinde” sergileyen Hollanda resmini, Düsseldorf Okulu ve o okulun “yüce Madonnaları ve solgun melekleri” ile karşılaştırdı.⁹ Öte yandan, bunu izleyen dönemde, sanat tarihçileri Hollanda resminin farklı türlerini daha ayrıntılı bir biçimde inceledikçe, tartışma biraz daha nesnellik kazandı. Kimileri örneğin grup portresi gibi bazı türlerin gerçekçiliğini kanıtlamaya uğraştı,¹⁰ kimileri de konuları yorumlamaya önem vererek, Aby Warburg’un ikonolojik metodunu izledi.¹¹ Warburg, dönemin edebi kaynaklarından yararlandığı yöntemiyle, Boticelli’nin *Bahar* ile *Venüs’ün Doğumu* tablolarını, Rönesans başlarındaki klasik temaların alımlanma biçimiyle ilişkilendirmişti. Aynı doğrultuyu izleyen diğer büyük ikonolog, Erwin Panofsky, Rembrandt’ın *Danae* tablosunu, resimdeki Danae miti geleneğini yeni baştan kurgulayarak yorumladı.¹² Bundan sonra, *genre* resminin 17. yüzyıl gerçekliğini yansıttığına ilişkin egemen görüşü sorgulamak zor olmadı. Hatta sanat tarihçileri, gündelik hayatın gerçekçi bir biçimde verilmesinin arkasında gizli anlamlar arıyorlardı. Hans Kauffmann, (16. yüzyılda baskısı yapılan) birçok *genre* resminde kullanılan Beş Duyu motifinin şifresini çözdü; Herbert Rudolph, Vermeer’in *Tartı Tutan Kadın* tablosunun aslında hayatın geçiciliğini hatırlatan bir *vanitas** resmi

* Hayatın geçiciliği/ölümün kaçınılmazlığı – ç.n.

olduğunu¹³ öne sürdü, ancak bu yorum daha sonra geçerliliğini yitirdi. Sturla Gudlaugsson, *Ikongraphische Studien über die hollandische Maleri und das Theater des 17. Jahrhunderts* başlıklı kitabında, Jan Steen'in *genre* resimlerindeki kostümlere bakarak figürlerin o dönemdeki tiyatro karakterlerini temsil ettiği sonucunu çıkardı.¹⁴

1940 yılına gelindiğinde, ikonolojik önermeler öylesine abartılmıştı ki, Hollandalı tanınmış kültür tarihçisi Johan Huizinga, 17. yüzyıl Hollanda resminde çok önemli konulara yer verildiğini vurgulamış, ama bunları yorumlarken aşırıya gidilmemesi için de aynı derecede güçlü bir uyarıda bulunmuştu:

17. yüzyıl sanatımızda görülen nesnelerin anlamı üzerine birkaç söz daha. Günümüzde, bu döneme ait sanat eserlerine bakan kişi, kendi modern bilincinin dayattığı bir kışkırtmaya direnmeyi bilmelidir; daha fazlasını görme, nesneleri temsil ederken sanatçının kastettiğinden daha farklı bir şey görme isteğini yenmelidir. Bu dönem sanatının anlamına hiçbir zaman tamamen vâkıf olamayacağız. En sıkı incelemeler yapılsa bile, tüm gizli işaretleri ve imaları çözemeyiz. Bir çiçek demeti resminde, her çiçeğin ardında başka bir anlam yatar. Natürmort resimlerde, her nesnenin kendi anlamı olduğu gibi, simgesel bir anlamı da vardır. Aynı durum, resim ve gravürlerimizin en çok rağbet gören konularından olan, ulağı eliyle müzik toplululuğundan mektup alan esnaf için de geçerlidir.¹⁵

İkinci Dünya Savaşı'ndan birkaç yıl sonra, Ingmar Bergström, Hollanda natürmortları hakkında benzer şeyler yazdı.¹⁶ Ne var ki o, bir bakıma, bu konuda zaten ikna edilmiş okurlara hitap ediyordu çünkü artık tarihçiler arasında natürmort resmin simgesel anlamlar içerdiğini kabul etmeyen kalmamıştı.

Bir *genre* resmi tam olarak nedir? Bu tartışmanın en ateşli taraflarından biri, –1960’lardan beri 17. yüzyıl Hollanda resminin incelenmesinde etkili olan– Eddy de Jongh’un Utrecht Okulu’dur. De Jongh ve öğrencileri artık resimde temsil edilen bir “Hollanda gerçekliğinden” değil, simge literatürü kullanılarak şifresi çözülebilecek gizli anlam katmanlarından bahsetmektedirler. Bu yorum ışığında *genre* resminin görevi, güzel, gerçekçi dış görünüşün altında gizlenen ahlaki içeriği sıradan insanların anlamalarına yardım etmektir. Buna uygun olarak, Utrecht Okulu’nun 1976’da Amsterdam Rijksmuseum’da düzenlediği sergiye, *Tot lering en vermaak* (Öğretmek ve Eğlendirmek) adı verildi. De Jongh, tezi ni açıklamak için *realism-schijnrealisme* (gerçekçilik-yüzeyde gerçekçilik) terimini ortaya attı; böylece resimlerde, gerçekçi biçim ile yüzeyde gerçekçi gibi görünen içeriği birbirinden ayırdı: “Pek çok resimde nesneler hem oldukları şeyi hem de başka bir şeyi temsil etmek amacıyla kullanılır. Resmin kendisinden ötede bir şeye işaret ederler. Bu olgu hiçbir zaman resmi bir bütün olarak etkilemez, olsa olsa bazı belirli ayrıntıları etkiler; bununla birlikte, şifrelenmemiş, yalnızca betimledikleri nesneyi temsil eden nesneler de görülür.”¹⁷ Gizli mesajların şifresi, günün ressamlarının vâkıf olduğu 17. yüzyıl simge literatürüne bakılarak çözülebilirdi.

Cesare Ripa’nın (Hollandaca’ya 1644’te çevrilen) *Iconologia*’sından başka, Jacob Cats’in simgeler kitabı örneğinde de görüldüğü gibi, Hollandalılar zengin bir simgecilik geleğine sahipti. Cats’in kitabındaki koşukla yazılmış, resimli epigramların [*sinnepoppen*, hicivli özlü söz] tümü ilk bakışta anlaşılamazdı.¹⁸ Günümüzde gerçekçilik tartışmasındaki kilit soru şudur: 17. yüzyılda bir *genre* resmindeki sahneye bakan bir kişi, resmin içerdiği göndermeleri anlayabiliyor muydu? Örneğin, kadın müşterisine kuş teklif eden bir kuş satıcısı veya av dönüşü sevgilisine kuş getiren bir avcı res-

medilmişse, bu, adamın kadını koynuna almak istediği anlamına gelecekti çünkü *vogel*'den (kuş) türetilmiş *vogelen* fiili, cinsel ilişkiye girmek demektir.¹⁹ Ancak, bir resmin içeriğinin simgeler aracılığıyla deşifre edilmesi gerekiyorsa, bu bize ressamın ve seyircisinin zevkinin incelik düzeyinden çok, tarihçinin bilgi düzeyi hakkında ipucu verecektir ve o zaman, yorum daha az inandırıcı olacaktır.

De Jongh'un kılı kırk yaran çalışmalar yapan takipçilerinin, eleştiri oklarını üzerlerine çekmesi uzun sürmedi. Eleştirmenler (aralarında Lyckle de Vries, Peter Hecht ve Eric Sluijter vardı) bir yandan *realisme-schijnrealisme* terimine saldırıyor, bir yandan da, de Jongh'u resimleri yorumlarken ressama ve seyircisine yeterince dikkat etmemekle suçluyordu. Onlara göre *schijnrealisme* kavramı kötü bir seçimdi çünkü yanlış öncüllerden hareket etmişti: Hollanda resmi gerçekliği zaten kusursuzca, bir ayna gibi yansıtmıyordu.²⁰ En popüler pencere motifi, *doorkijkje*, ve van Goyen'in manzara resimleri bile gerçek hayatın içinde değil, atölyede yapılmıştı. Eric Sluijter gibi eleştirmenler de, ressamın yerleşmiş motifler kullanmasını daha fazla vurguladılar. Sanatçılar, motiflerini, bildik kalıpların resmedildiği ve eğretilmelerin görsel olarak ifade edildiği, belirli resim gelenekleri içinden seçerlerdi ve çağrışım uyandırabilmeleri bu seçime bağlıydı. Resimleri satın alan kişilerin de bu motifleri kendi entelektüel birikimlerine, toplumsal ve dinî kökenlerine göre yorumlaması mümkündü.²¹ Ressam belirli motifler kullanarak, dünyevi güzelliğin geçiciliği gibi kavramları ifade edebilirdi. Seyirci resimdeki o belirli simgeyi deşifre edebilecek bilgiye sahip olmayabilirdi ama ressam, ona bu kavramları anlama imkânı sağlardı.

Sanatsal geleneği yeniden kurgulamak üzere formun ve konunun böyle titizlikle ilişkilendirilmesi, 1980'lerde Hollanda resminin alımlanmasında belirleyici bir rol oynadı,



GABRIEL METSU, *Avcının Armağanı*, 1665, Amsterdam, Rijksmuseum, © Rijksmuseum Stichting.

ama Svetlana Alpers'in *The Art of Describing* başlıklı olağanüstü incelemesi yayınlanınca bu yaklaşım gölgede kaldı.²² Alpers kitabında, simgeci okula karşı çıktı. Resmin bilimle, haritacılıkla, optikle ilişkisini araştırdı ve böylece o dönem için bir görsel kültür geliştirdi. Hollanda ressamlarının görevi, gerçekleri gördükleri gibi ve bu görsel kültüre dayanarak resmetmekti. Bir ressamın hünere, resmi yaparken nasıl bir deneyimden geçtiğini, resmin yüzeyinde seyircinin görebileceği biçimde inşa etmesinde gizliydi. Alpers, resimlerde simgelerin ve edebi göndermelerin varlığını yadsımıyordu, fakat

bunların parlak entelektüel süreçlerle değil, resme bakan izleyici tarafından deşifre edildiğini düşünüyordu.²³

Hegel sonrası dönemde, Hollanda resmini ikonolojik bir yaklaşımla ele almak, sosyolojik yaklaşımdan daha ağır bastı. Sanatı sosyolojik yaklaşımla incelemenin 20. yüzyılda doğmuş bir yöntem olması ve çok uzun süre neredeyse yalnızca İtalyan Rönesansı ile meşgul olması buna yol açmış olabilir. Sosyolojik çerçeveyi kullanarak Rönesans sanatının incelenmesi, Hollanda resminin alımlanmasını etkilediği için, Rönesans resminin nasıl yorumlandığını da ele almak gerekir.

Sanatın sosyolojik bakışla yorumlanmasında üç ayrı yaklaşım vardır: makro-sosyolojik, mikro-sosyolojik ve ekonomik yaklaşım. Makro-sosyologlar, Avrupa toplumunun gelişmesini inceler ve bunu yaparken sanatta bazı fenomenleri (örneğin İtalyan Rönesansı) bu bağlama yerleştirirler. Buna karşılık mikro-sosyolojik yaklaşımın temel öncülü, “geçmişte sanatın ısmarlanması ve yaratılmasını sağlayan, değişen maddi koşullar”dır.²⁴ Bu maddi koşullara, birçok başka şey arasında, ressamın eğitimi, lonca örgütlenmesi, ressamla müşterisi arasındaki ilişki dahildir. Son olarak, ekonomik yaklaşımın ilgi alanı ise, tarihin belirli bir döneminde üretilen sanatla, o dönemin ekonomisi arasındaki bağların araştırılmasını kapsar.

Sanat tarihinin makro-sosyolojik bakışla yorumlanmasının ilk örneği, Alfred von Martin’in 1932’de yayınlanan *Soziologie der Renaissance* adlı kitabıdır.²⁵ Martin’e göre Rönesans bir “orta sınıf devrimi”ydi: akılcı orta sınıf tüccarlar, aristokrasinin ve din adamlarının toplumsal konumunu alışıya getirmiş ve böylece akılcı bir dünya görüşünün öne çıkmasını sağlamışlardı. Bundan kısa bir süre sonra yayınlanan, Frederick Antal’ın *Florentine Painting and its Social Background* adlı kitabı, Rönesans’ın yorumlanmasında daha da et-



GERRIT DOU, *Pencerde Genç Bir Kadınla Oğlan*, 1652, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

kili oldu.²⁶ Antal, Floransa'da 15. yüzyılda resim satın alan üst orta sınıf içinde iki farklı grup bulunduğuna işaret ederken, Floransa ressamaları Gentile da Fabriano ve Massaccio'dan yararlandı. Sınıf atlamak isteyenler, yenilikçi Masaccio'ya eser ısmarlarken, üst orta sınıfın büyük muhafazakâr çoğunluğu Fabriano'nun daha geleneksel resimlerini tercih ediyordu. Bu nedenle, Antal'a göre, "önemli ya da ikinci derecede önemli sanatçıların çoğu, sanatlarını geliştirmekten ziyade, toplumsal sınıfların beklentilerini ve tercihlerini karşılamakla meşguldü."²⁷

Antal'ın izinden gidenlerden Victor-Lucien Tapié ve Arnold Hauser, Fransız Barok sanatını ve genelde sanat tarihini incelerken makro-sosyolojik yaklaşımı kullandılar. Tapié, *Baroque et classicisme*'de Barok sanatı aristokrasi ve tarımla ilişkilendirdi ve Barok üslubu ticari ve burjuvalaşmış bir dünyanın klasizmiyle karşılaştırdı.²⁸ Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi* adlı eseri daha da geniş kapsamlıydı: Taş Devri'nden modern sinemaya kadar uzanıyordu. Hauser, modern sanattaki önemli gelişmelerin aristokrasi ve orta sınıf toplumlarıyla açıklandığına inanıyordu: "Artık sanatta otorite kabul edilen birlik ilkeleri, [Rönesans sanatında] mekân birliği ve orantı birliği standartları [...] emeğin örgütlenmesine, ticaret yöntemlerine, borç sistemlerine, çift girişli defter tutmaya da sızan aynı ruhun ürünüdür."²⁹ Hauser tezi- ni iyice temellendirmek üzere özellikle Hollanda Cumhuriyeti'ne gönderme yaptı: "Sanat tarihinde, gelişmeleri sosyolojik bakışla çözümlemenin bu denli verimli sonuçlar verdiği başka bir dönem daha yoktur; çünkü [burada] Flaman Baroku ve Hollanda Baroku gibi temelde birbirinden ayrı iki akım, coğrafi açıdan birbirine çok yakın yerlerde, neredeyse aynı dönemde, benzer dış koşullar altında ortaya çıkmıştır."³⁰ "Güney'de yabancıların eline geçen yönetim, saray kültürünün kentli orta sınıf kültürüne üstün gelmesine yol

açarken, Kuzey’de, ulusal bağımsızlığın zaferi, burjuva kültürünün korunması anlamına geldi.”³¹ Kentli toplum büyüdükçe, birinci kaygısı çevreyi gündelik hali içinde vermek olan burjuva natüralizmi, daha fazla benimsendi.

Böylece 19. yüzyıla ait “gerçekçilik” terimi, Hauser’in yapıtında yeni bir sosyolojik boyut kazandı. Ne var ki ileri sürdüğü tez yeni değildi. İlk kez 1926’da, Sovyet sanat tarihçisi Şelly Rosenthal’in pek duyulmamış bir denemesinde ortaya atılmıştı. Rosenthal, sanatçıların farklı toplumsal kökenlerinden yararlanarak, Flaman ve Hollanda sanatının farklı gelişme yollarını açıklamaya çalışmıştı.³² Sınıf açısından bakılırsa, sanatçının kökeni de, halkın zevki kadar çeşitliydi. Flaman ressamı varlıklı orta sınıfa mensupken, Hollandalı ressamlar genellikle zanaatkâr çevrelerinden geliyordu. Hollanda’nın kuzeyinde ve güneyinde sanatseverlerin zevki arasındaki fark bundan da belirgindi. Montias’ın, “her çağ nasıl görünmek isterse kendini o şekilde temsil eder” şiarına göre, Flandre’deki feodal yapı “kahramanlaştırmayı” gerektirirken, burjuvazinin eğilimi “gerçekçilik ve fiziksellik”³³ yönündeydi. Daha büyük bir işe kalkışıp, “Hollanda Cumhuriyeti’nde sanat ile kapitalizm arasındaki ilişkiyi” açıklamaya çalışan Eric Larsen, gerçekçilik teriminin hayati önemi olduğunu düşünüyordu.³⁴ Larsen, Max Weber’in *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu* adlı yapıtını çıkış noktası olarak Kalvencilik’ten kapitalizme uzanan dosdoğru bir yol çizdi. Yaratıcılığın belirli koşullardan doğduğu tezini kullanarak özgül üslup gelişmelerinin dışsal nedenlerini açıklamaya çalıştı. Örneğin Hollanda ele alındığında, dışsal nedenler, “sermayenin yeni ve geniş bir ticaret erbabı ve/veya küçük kapitalistler tabakasının elinde birikmesi ve bu tabakaların kendi dünyalarının sanatı üzerinde yaptıkları etkiydi”.³⁵ Bu sanat, beklenebileceği gibi, gerçekçiydi ve “yeni zenginleşen bir sınıfın en derin ruhunu ifade ediyordu”.³⁶

Larsen, Hauser ve Rosenthal, Hollanda resmini arz-talep yönünden açıklamaya çalıştılar. Onların modeline göre Hollanda resminde üslup ve konuların gelişmesi, burjuva toplumunun, ya da yaşadıkları dünyanın gerçekçi biçimde temsil edilmesini isteyen bir toplumsal sınıfın talepleriyle belirlenmişti. Ne var ki, ressamın toplumsal kökeninin, sanatsal ürününü ve dolayısıyla sanat tarihini de etkileyeceği düşünülürse, bu gelişme aynı zamanda arz eden tarafın (ressamın) görüş açısından da yorumlanabilir. İşin bu yönü, Hollanda resmini sosyolojik bakışla inceleyen tek Hollandalı âlim olan Leiden’li sosyolog F. van Heek tarafından ele alınmıştır.³⁷

Van Heek, Hollanda manzara resminin özgünlüğünü, 17. yüzyılda Hollandalı sanatçıların kültürel yalıtılmışlığıyla açıkladı. Ona göre ressamlar hem Avrupa Barok sanat akımlarından hem de Barok üslubu tercih eden Hollandalı patrisyenlerden kopuk oldukları için, ayrı bir sanatkâr çevresi içinde, özgün bir resim üslubu oluşmuştu. Hollanda manzara resmi, ancak 17. yüzyılın sonunda Hollanda Cumhuriyeti’nde Fransızların sanat zevki daha fazla yaygınlaşmaya başlayınca ve böylece ressamların geniş çevrelerinden kopuk yaşaması sona erince, özgünlüğünü bir parça kaybetti. Van Heek’in üzerinde düşünülmesi gereken bu varsayımını zayıflatan bir olgu vardı: Üst sınıf mensupları duvarlarına yerel ressamların manzara resimlerini asıyordu. J. L. Price’in, 17. yüzyılda Hollanda sanatı ve toplumu üzerine yazdığı ufuk açıcı kitabında yer alan “Resim: Zanaatkâr Olarak Ressam” bölümü, tam da bu nedenle inandırıcı değildir.³⁸ Price, alt sınıflardan gelen ressamın toplumsal kökenine ve müşterilerin sınırlı eğitimine fazla vurgu yapar, ama bir yandan da Hollanda entelijansiyasının ve yönetici sınıfın İtalyan ve Flaman üsluplarını tercih etmiş olmalarına hayıflanır. Price’in yapıtında, makro-sosyolojik sentezlerde rastlanan tipik bir

zaaf söz konusudur: Kaynaktan kontrol edilince sağlam dayanakları olmadığı anlaşılır.

Bu kusurdan ötürü, Gombrich, Hauser'in kitabını tartışırken, sanat tarihinin mikro-sosyolojik boyutta incelenmesini savundu.³⁹ Bu bakımdan, Peter Burke'ün *Culture and Society in Renaissance Italy 1420-1540* adlı yapıtına bakmak daha iyidir. Burke, benzersiz bir metodoloji kullanarak, makro-sosyolojik düşünme ile mikro-sosyolojik analiz arasında bağ kurmanın ne kadar verimli olabileceğini göstermiştir.⁴⁰ Sanatçıların toplumsal kökenini, eğitimini, toplumsal konumunu, müşterileri ve hamileriyle kurdukları ilişkileri incelerken aynı zamanda zevkin ikonografisini, sanat yapıtlarının işlevini ve sundukları dünyanın resmini çözümlemiştir. Burke, Rönesans'ta burjuvazi ile gerçekçilik arasındaki bağı incelerken, kentli zanaatkâr ve tüccarların "kültüre önemli katkılarda bulunduğunu" söyler: "Zanaatkârlar [önemliydi], çünkü genellikle sanatçılar bu çevreden çıkıyordu, tüccarların önemi ise, (hele de soylulara dönüşme noktasına gelmişlerse), yeni sanatları himayelerine almakta genellikle hızlı davranmalarından ileri geliyordu."⁴¹

Bütünıyla mikro-sosyolojik bir yaklaşım, ilk kez İtalyan Rönesansı için kullanıldı. Martin Wackernagel, daha 1930'larda, Floransalı ressamların⁴² çevresini incelemiş ve böylece atölyeye, müşteriye ve sanat pazarının durumuna bakmıştı. Hollanda sanatı üzerine, bununla karşılaştırılabilir ilk eser, 1952'de yayınlanan, Åke Bengtsson'un *Studies on the Rise of Realistic Painting in Holland, 1610-1625* adlı kitabıdır.⁴³ Bengtsson bu incelemesinde, Haarlem'de sanatı etkileyen ekonomik ve toplumsal etkenlere, bunların Hollanda manzara resmi üzerindeki uyarıcı etkisine odaklandı. Bengtsson önce bir dokumacılık merkezi olarak Haarlem'deki ekonomik gelişmeyi ve orada yaşayanların hayat standardını inceledi. Nüfusu gelire göre bölerek ve resimlere öde-

nen fiyatla geliri karşılaştırarak, yalnızca en üst üç gelir grubunun, yerel, usta ressam-lardan resim satın alabileceği sonucuna vardı. Bengtsson, aynı zamanda ressam-ların toplumsal kökenini de araştırdı: Üçte ikisi ressam geleneği olan ailelerden geliyordu. Ne var ki, Haarlem'de görülen resim üslubu ile oradaki toplumsal ve sanatsal çevreler arasında doğrudan bir bağ kurmayı başaramadı.

Linda Stone-Ferrier de, 1980'de yayınlanan, *Images of Textiles: The Weave of Seventeenth-Century Dutch Art and Society* adlı kitabında Bengtsson'dan öteye geçemedi.⁴⁴ Bir yanda dokuma üretimi ve talebi, öte yanda Hollanda resmi arasındaki bağlantı açık değildi; oysa o çağın resimlerinde Hollandalıların kumaş, halı gibi dokuma ürünleri kullandığı açıkça gösterilirdi. Bunların dışında –Aziz Luka Loncası'nın tarihi üzerine yapılan çalışmalar ve kaynak yayınlar ile ressam-ların kendi atölyelerini örgütleme biçimleri üzerine yazılanları saymazsak– 17. yüzyıl Hollanda sanatının toplumsal tarihine mikro-sosyolojik yaklaşım kullanarak ışık tutan yalnızca iki önemli monografi vardır: *Artists and Artisans of Delft* (1982) ve *Vermeer and his Milieu* (1989), Yale'li bir iktisatçı olan John Michael Montias⁴⁵ tarafından yazılmıştır. Montias, yoğun bir birincil kaynak çalışması niteliğindeki ilk yapıtında Delft'te bulunan sanatçı ve zanaatkâr topluluk-larının toplumsal kökenlerini, kazançlarını ve lonca üyeliğini araştırdı. Aynı zamanda Delft'li *burgher*'lerin koleksiyon-larında, sayısı giderek artan Hollandalı ve yabancı ressam-ların resimlerinin envanterini çıkardı. Yani Montias, Hollanda resminin toplumsal tarihinin incelenmesinde öncü nitelikte bazı çalışmalar yaptı, ancak bütün bunları Hollanda'nın genel tarihiyle bütünleştiremedi.

Montias'ın ikinci kitabı Vermeer ailesi üzerine bir incelemedir. Johannes Vermeer'in büyükbabalarından başlayıp torunlarına kadar uzanacak şekilde ailenin beş kuşağını ince-

lemiştir. Bu kitapta Montias –Hollandalı ortalama bir ailenin yalnızca iki çocuğu olurken– çok çocuk sahibi olmanın (Vermeer'in on beş çocuğundan yalnızca dokuz veya on'u çocukluk döneminden sonra hayatta kalmıştır) başarılı ve ünlü bir ressamı bile yıkıma sürükleyebileceğini gösterir. Reynier Jansz. Vos/Vermeer adıyla bilinen Vermeer'in babası meyhane sahibi ve sanat tüccarıydı; iki çocuk yetiştirmiş ve ailenin servetini artırmıştı, oysa bu kadar çok çocuğun babası olan Johannes Vermeer'in ailesinin toplumsal statüsünü düşürmesi gözden kaçacak gibi değildi.

Son olarak, ele alınması gereken bir başka konu da sanat tarihinin ekonomik çerçevede yorumlanmasıdır. Bu alanda çalışan iktisat tarihçileri daha çok sanatsal gelişme ile ekonomi arasındaki ilişkiyle ilgilenirler. 18. yüzyılın sonuna doğru İngiliz müzik tarihçisi Charles Burney şöyle yazmıştı: “Tüm sanat dallarının başarılı bir ticari hayata eşlik ettiği görülür, tabii eğer doğrudan onun ürünü değilse; sanatın ve ticaretin genelde aynı yolu izlediği gözlenir, yani biraz araştırılırsa, ticaret gibi sanatların da ilk kez İtalya'da, sonra Hansa Birliği kentlerinde,* ondan sonra da Hollanda Cumhuriyeti'nde ortaya çıktığı anlaşılabacaktır.”⁴⁶ O zamandan sonra, tarihçiler ve sanat tarihçileri arasında sessiz bir anlaşma oluştu: *Quattrocento* ve *cinquecento*** döneminde ticaretle uğraşan İtalyan cumhuriyetlerine gönderme yaparak, güzel sanatların en çok, ekonomik büyüme ve genel refahın arttığı koşullarda serpiştiğinde hemfikir oldular. Ama ekonomi tarihçileri, Avrupa'da ortaçağ sonlarını bir ekonomik çöküntü dönemi olarak tanımlayarak Rönesans'la gelen kültürel zenginleşmenin temelini ortadan kaldırınca, çok şaşırdılar. İlk

* 13-17. yüzyıl arasında Kuzey Avrupa'da Baltık'tan Kuzey Denizi'ne uzanan bölgede pazar kentlerindeki ticaret loncalarının çıkarlarını koruyan bir konfederasyon – ç.n.

** Sırasıyla, İtalya'da 15. ve 16. yüzyıl – ç.n.

kez Robert Lopez, 1953 yılında New York Metropolitan Sanat Müzesi'nde verdiği bir konferansta, İtalyan ekonomisinin en zengin döneminin Rönesans değil 13. yüzyıl olduğunu, ama bu refahın sanatta dikkate değer bir başarıya yol açmadığını söyledi.⁴⁷ Bu tespit, Lopez'i şöyle bir teze götürdü: Zor zamanlar, yani ekonomik gerileme dönemleri, büyüme dönemlerine göre kültüre daha fazla yatırım yapılmasını teşvik ediyordu. Ekonomide patlama yaşandığı zaman insanlar kârlı işlere ve sanayi üretimine yatırım yapıyor, oysa yalnızca gerileme dönemlerinde, ticaret, sanayi ve toprağın fazla kâr getirmediği zamanlarda, sanat ve mimari gibi "üretken olmayan" alanlara yatırım yapmaya yöneliyorlardı. "Lopez Tezi" olarak bilinen bu tez, tarihçilerin yalnızca İtalya'ya ve İtalya'nın ortaçağ sonlarındaki ekonomik büyümesine bakışlarında görüş ayrılıklarını tetiklemekle kalmadı, ekonominin durumu ile sanat arasındaki ilişkinin incelendiği alana yeni bir odak noktası da ekledi.

Ortaçağ sonlarındaki ekonomik krizin etkileri her sektörde farklı oldu. İtalya'nın genel ekonomik gelişmesi, Lopez ve onu destekleyenlerin düşündüğü kadar gerilemiş görünmüyor. Arnold Esch "insanların büyük ve üretken olmayan projeleri desteklemesi için parası olmalıdır"⁴⁸ savının doğru olduğuna inanıyordu. Ne var ki Esch, ekonominin sanat üzerinde doğrudan bir etkisi olduğunu kabul etmekten kaçındı: "[Sanatsal gelişme olması için] yüksek bir ekonomik gelişme düzeyine gelmiş olmak elbette bir önkoşuldu",⁴⁹ ama kendi başına yeterli değildi; yoksa Cenova, Milano ve Venedik de sanatsal açıdan Floransa kadar gelişmiş olurdu.

Sanat ile ekonomik durum arasındaki ilişki yalnızca İtalyan Rönesansı yönünden incelenmemiştir. John Murno, "Lopez Tezi"ni hatırında tutarak, 15. yüzyılda Flandre ve Brabant'da ekonomi ile sanatsal gelişme üzerine incelemeler yaptı.⁵⁰ Benzer bir çözümleme de Latin Amerika'da ekonomi

ile mimari arasındaki ilişki üzerine yapıldı.⁵¹ Burada ana örnek olarak kiliseler kullanıldı; ancak, kilise inşasının evreleri olsa olsa yerli olmayan halkın genişlemesiyle ilişkilendirilebilirdi ki, buna beklenmedik bir bulgu denemez. Günümüze kadar, 17. yüzyılda Hollanda'nın ekonomik gelişmesi ile Hollanda resmindeki gelişme arasında paralellik kuran bir çalışma yapılmadı. Wilfried Brulez *Cultuur en getal*'da (1986), ekonomi, toplum ve kültür arasındaki ilişkiden yola çıkarak Hollanda'nın sanata ve kültüre yaptığı yatırımları inceledi; ama sanat ve kültürün ekonomi üzerindeki etkisinin ehemmiyetsiz olduğunu vurguladı. Brulez, "kültürün gelişmesi için yükselen bir ekonomi olması gerekmez, kültürel durgunluk da ekonomik durgunlukla açıklanamaz," diyordu.⁵² Buradan şu anlam çıkıyor: "kültür faaliyetlerine yatırım yapmak, ekonomik durgunluğun açığını dikkate değer bir biçimde kapatamaz ve gelişmekte olan bir ekonomide kültüre yapılan yatırımlar ekonomik yatırımlarla boy ölçüşemez." ⁵³

Brulez'in, kültürel sektöre yatırılan kaynak düzeyinin, ekonominin ihtiyaç duyduğu sanayi yatırımlarıyla karşılaştırılması halinde her zaman az olacağını ısrarla belirtmekte haklı olduğunu düşünebiliriz. Ne var ki, ekonominin durumu ile kültürel ilgi alanları arasındaki ilişki sanatsal üretime talep açısından incelenirse, bunlar bambaşka bir ışık altında görünecektir. Böylece, seçkinleri dışarıda tutarsak, sanat yapıtları için özel talebin meydana gelebilmesi, ancak nüfusun büyük bir oranının temel maddi ihtiyaçlarının tatmin edilmesiyle mümkün olabilir; ve bunun, ekonomik gerilemeden çok ekonomik büyüme dönemlerinde olma ihtimali daha fazladır.

Sanat, toplum ve ekonomi arasındaki ilişki üzerine, burada özetlenen çeşitli 17. yüzyıl Hollanda resmi yorumlarını temel alan birçok varsayım öne sürülebilir. Bunu izleyen bölümlerde, bu varsayımları ampirik yöntemle, mikro-sosyo-

lojik/ekonomik yaklaşımı kullanarak inceledim. Bu yaklaşım, resmin ekonomik ve toplumsal tarihi üzerine yapılmış son araştırmaları, Hollanda'nın genel toplumsal gelişmesiyle birleştiriyor ve belirli örnekler için, ikonografik ve makro-sosyolojik tezlerin doğrulanmasını mümkün kılıyor. Bunu izleyen iki bölümde, 17. yüzyıl Hollanda ekonomisi ve toplumunu kapsamlı bir biçimde gözden geçirdim, çünkü Hollanda resmi üzerine yapılan önceki çalışmalarda bu konuların belirleyici rolü ya ihmal edilmiş ya da yüzeysel biçimde ele alınmıştır. Bir sonraki bölümde, ressamın kökeni, eğitimi ve toplumsal statüsü, o çağın Hollanda toplumsal tarihi ışığında ele alınıyor. Bundan sonra, Hollanda'nın sanat pazarını yeniden kurgulamaya çalışıyorum. Daha sonraki bölümde amacım, resimlerin sahibi olan özel kişileri çözümlererek, Hollandalıların evlerinin duvarlarına hangi resimleri astıklarını keşfetmek. Bu bize, Hollanda evlerindeki sanat zevki ve sanatın evlerdeki işlevi hakkında bilgiler sağlıyor. Son olarak, sanatın ve ticaretin birbirini nasıl etkilediğini, böylece hem Hollanda ticaretinin hem Hollanda sanatının 17. yüzyılda bir Altın Çağ yaşamasının nasıl mümkün olduğunu inceliyorum.

Notlar

- 1 G. W. F. Hegel. *Asthetik*, ed. F. Bassenge (Berlin 1955) s. 803-804.
- 2 P. Demetz, "Defenses of Dutch Painting and the Theory of Realism", *Comparative Literature* 15, sayı 2 (1963) s. 111. Hegel ve Hollanda resminin alımlanması için bkz. J. Bialostocki, "Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Wellschau. Zu den Deutungsproblemen der holländischen Malerei des 17. Jhdt.", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47, (1984), s. 421-438.
- 3 S. van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilder-konst* (Rotterdam 1678) s. 25. *Die Sprache der Bilder*'den çeviri, sergi kataloğu (Braunschweig 1978) s. 11. Orijinal alıntı: "... een volmaekte Schildery is als een spiegel van de Natuer, die de dingen, die met en zijn, doet schijnen te zijn, en op een georlofde vermakelijke en prijslijke wijze bedriegt."

- 4 Bialostocki, "Einfache Nachahmung", s. 422.
- 5 Demetz, "Defenses", s. 97-98.
- 6 W. Bürgers (Thore'nin takma adı), *Kunstkritik*, ed. A. Schmarsow ve B. Klemm (Leipzig 1908) s. 26 (Fransızca'dan  eviri).
- 7 P. Hecht, "The Debate on Symbol and Meaning in Dutch Seventeenth Century Art: An Appeal to Common Sense", *Simiolus* 16 (1986) s. 175.
- 8 E. Fromentin, *Die Alten Meister (Belgien-Holland)* (Potsdam 1919) s. 169 (Fransızca'dan  eviri).
- 9 F. G. Hotho, *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei*, I (Berlin 1842) s. 48, 58, 137; Demetz, "Defenses", s. 103.
- 10 Bkz.  rne in A. Riegl, *Das holländische Gruppenportr t* (Viyana 1931).
- 11 A. Warburg, "Sandro Botticelli's 'Geburt der Venus' und 'Frühling'. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance" (Hamburg-Leipzig 1893), yeniden basım *Gesammelte Schriften*, I (Leipzig-Berlin 1932) s. 1-59, 307-228. Alımlanma konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. K. Renger, "Zur Forschungsgeschichte der Bilddeutung in der holländischen Malerei", *Die Sprache der Bilder*, sergi katalogu, (Braunschweig 1978) s. 34-38.
- 12 E. Panofsky, "Der gefesselte Eros (Zur Genealogie von Rembrandts Danae)", *Oud Holland* 50 (1933) s. 193-217.
- 13 H. Kauffmann, "Die F nfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts", *Festschrift Dagobert Frey* (Breslau 1943) s. 135-157. H. Rudolph, "Vanitas", Die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts", *Festschrift Wilhelm Pinder* (Leipzig 1938) s. 405-433.
- 14 S. Gudlaugsson, *Ikongraphische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts* (Würzburg 1938); *Komedianten bij Jan Steen en zijn tijdgenoten* (Lahey 1945).
- 15 J. Huizinga, *Holländische Kultur im siebzehnten Jahrhundert* (Basel 1961) s. 112-113.
- 16 I. Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century* (Londra: 1956).
- 17 Aktaran R. Raben ve R. Vermeij, "Worteloof en cultuurhistorie. Kunstopvattingen van Peter Hecht en Eddy de Jongh", *Leidschrift* 6, sayı 3 (1990), s. 51. Bkz. E. de Jongh, *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, sergi katalogu (Amsterdam 1976).
- 18 Roemer Visscher, semboller üzerine 1641'de piyasaya çıkan bir kitabın yazarı. Kitabında *sinnepop*'u şöyle tanımlamıştı: "kısa,  zl  bir söz, ilk anda her Tom, Dick, ve Harry anlayamaz, ama çekirdeğin ya da hapın lezzetini tadabilmek için bir parça tefekkür ve derin düşünce gerekecektir." B. Haak'ın kitabında kullanılan bir alıntı, *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century*, Hollandaca'dan  eviren ve editör E. Willems-Treeman (Londra 1984) s. 73.

- 19 E. de Jongh, 'Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstellingen', *Simiolus* 3 (1968/9), 22-74.
- 20 E. J. Sluiter, 'Hoe realistisch is de Noordnederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw? De problemen van een vraagstelling', *Leidschrift* 6, no. 3 (1990), 6-14; id., 'Schilders van "cleyne, subtile ende curieuze dingen". Leidse "fijnschilders" in contemporaine bronnen', in E. J. Sluiter et al. (eds), *Leidse fijnschilders*, sergi katalogu, Leiden 1988, Zwolle-Leiden 1988, 15-55.
- 21 A.g.e., s. 25-27.
- 22 S. Alpert, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, (Chicago-Londra, 1983).
- 23 A.g.e.
- 24 E. H. Gombrich, "The Social History of Art", in id., *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, (Londra-New York 1978), s. 86. (ilk kez A. Hauser'in, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*'un 1951 İngilizce baskısının tanıtım yazısında yayımlandı).
- 25 A. von Martin, *Sociology of the Renaissance* (Londra 1944, New York 1967).
- 26 F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background* (Londra 1947).
- 27 Aktaran A. Esch, "Über den Zusammenhang von Kunst und Wirtschaft in der italienischen Renaissance. Ein Forschungsbericht", *Zeitschrift für Historische Forschung* 8 (1981), s. 187.
- 28 V.-L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris 1957; id., "Baroque et classicisme", *Annales: Economies-Sociétés-Civilisations* 14 (1959), s. 719-31.
- 29 A. Hauser, *The Social History of Art, Cilt II: Renaissance, Mannerism, Baroque*, yazarla birlikte Stanley Godman tarafından çevrilmiş, (Londra, 1962; yeni baskı 1992), s. 11-12.
- 30 A.g.e., s. 193.
- 31 A.g.e., s. 194.
- 32 Š. M Rosenthal, "O nekotorych social'nykh predposylkach gollandskoj i flamskoj živopisi XVII veka. Predvaritelnye materialy k sociologičeskomu izučeniju iskusstva", *Pamjatniki gosudarstvennogo muzeja izjaščykh iskusstv* 5 (1926), s. 91-108.
- 33 J. M. Montias "Socio-Economic Aspects of Netherlandish Art from the Fifteenth to the Seventeenth Century: A Survey", *Art Bulletin* 72 (1990), s. 364.
- 34 E. Larsen (J. Davidson ile), *Calvinist Economy and 17th Century Dutch Art*, (Lawrence, Kansas, 1979), s. 59.
- 35 A.g.e., s. 59.
- 36 A.g.e., s. 61.
- 37 F. van Heek, "Bloie en ondergang van de Hollandse zeventiende eeuwse landschapsschilderkunst (1620-1670). Artistiek isolement - integratie - creativiteit. Een sociologische beschouwing", *Mens en maatschappij*, Sayı 2 (1979), s. 127-143.

- 38 J. L. Price, *Culture and Society in the Dutch Republic during the 17th Century* (Londra 1974) s. 119-69.
- 39 Gombrich, "Social History", s. 86.
- 40 P. Burke. *Culture and Society in Renaissance Italy 1420-1540* (Londra 1972).
- 41 A.g.e., s. 292.
- 42 M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, (Leipzig 1938). Wackernagel 'milieu' yerine, bu bağlamda artık kullanılmayan 'Lebensraum' terimini kullanmıştır. İngilizce çevirisi, *The World of the Florentine Renaissance Artist*, (Princeton 1981).
- 43 A. Benguson, *Studies on the Rise of Realistic Painting in Holland 1610-1625*, (Stockholm 1952).
- 44 L. A. Stone-Ferrier, *Images of Textiles: The Weave of Seventeenth-Century Dutch Art and Society*, (Ann Arbor 1980).
- 45 J. M. Montias, *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton 1982; id., *Vermeer and his Milieu: A Web of Social History*, (Princeton 1988).
- 46 C. Burney, *A General history of Music*, 4 cilt, (Londra 1776-89). II, s. 584; Aktaran Burke, *Renaissance* (Londra 1974) s. 5.
- 47 R. S. Lopez, "Hard Times and Investment in Culture", *The Renaissance: Six Essays içinde*, (New York 1962) s. 29-54.
- 48 Esch, "Zusammenhang", s. 221.
- 49 A.g.e., s. 219.
- 50 J. H. Munro, "Economic Depression and the Arts in the Fifteenth Century Low Countries", *Renaissance and Reformation* 19 (1983), s. 235-250.
- 51 A.C. van Oss ve B. H. Slichervan Bath, "An Experiment in the History of Economy and Culture", *Journal of European Economic History* 7 (1978), s. 407-414.
- 52 W. Brulez, *Cultuur en getal. Aspecten van de relatie economie-maatschappij-cultuur in Europa tussen 1400 en 1800* (Amsterdam, 1986).
- 53 A.g.e., s. 83

Hollanda Ekonomisi

Altın Çağ'da dönemin gözlemcilerini şaşkına çeviren Hollanda ekonomisi, bugün de tarihçileri büyülemeye devam etmektedir. Nasıl olur da, iki milyondan az nüfuslu, böylesine küçük ve neredeyse hiçbir doğal kaynağı olmayan bir ülke, önde gelen bir ekonomik güç ve bir dünya gücü olabiliyordu? Çağın gözlemcileri –ki çoğu Hollanda'nın başarısını kıskanan İngilizlerdi– pek çok neden sıraladılar. 1728'de Daniel Defoe *A Plan of the English Commerce* başlıklı risalesinde şöyle yazmıştı: “Hollandalılar dünyanın nakliyecileridir, ticarete de aracı rolü oynarlar; Avrupa'nın simsarları, komisyoncularıdır; yeniden satmak için satın alırlar, içeri alıp dışarı gönderirler; çok geniş ticaretlerinin en büyük bölümünü, yeniden tüm dünyaya vermek üzere, dünyanın her yerinden malzeme almaları oluşturur.”¹

İngiltere'nin Hollanda elçileri William Temple ve George Downing de ülkenin başarısının ardında yatan nedenleri açıklamaya çalışmıştı. Temple, en sonunda bu başarıyı, ülkenin nüfus yoğunluğunun çok fazla olmasına bağladı: “Tüm bu ticaretin gerçek kaynağı ve dayanağının, küçük bir

alana böylesine büyük insan kalabalıklarının sıkıştırılması ve buna bağlı olarak yaşamak için gerekli her şeyin çok pahalı olması, mal mülk sahibi erkeklerin tümünün cimrilğe teşvik edilmesi olduğunu düşünüyorum; hiçbir şeye sahip olmayanlarsa sanayide çalışmaya mecbur bırakılıyor. Zinde bedenler çalışır, öyle olmayanlar bu eksigi üstün zekâları ve yaratıcılıklarıyla kapatırlar. Bu âdetler zorunluluktan doğmuş ve zaman içinde gelişerek ülkede gelenek halini almıştır.”² Downing ise Hollanda ticaretinin büyümesini ringa balığı ticaretine bağlar: “Ringa balığı ticareti tuz ticaretinin de nedenidir; tuz ve ringa balığı ticareti bir anlamda bu ülkenin tüm Baltık Denizi ticaretini ele geçirmesi anlamına gelir, çünkü çok yer tutan bu malları gemilere yükleyip oradan oraya taşırlar.”³ Ringa balığı, Hollandalıların ve Baltık ticaretinin “altın gıdası”, ülkenin ana ticaret malı (*moeder-commerce*) sayılmakla birlikte, Hollanda ticaretinin yalnızca ringa balığına dayandığını söylemek doğru olmaz. Genel olarak Avrupa bir ekonomik kriz dönemi içindeyken, Hollanda ticaretinin benzersiz bir büyüme göstermesini açıklayabilmek için, ekonominin çeşitli sektörlerine ve bunu şekillendiren iç ve dış etkenlere bakmak gerekir.

Önce William Temple’ın bahsettiği nüfus konusuna bakalım:

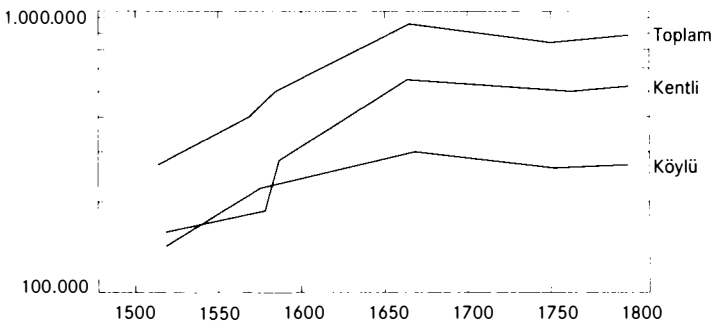
TABLO 1. Hollanda’nın Milyon Olarak Nüfusu, 1500-1795⁴

1500	0,9 - 1
1550	1,2 - 1,3
1600	1,4 - 1,6
1650	1,85 - 1,95
1750	1,85 - 1,95
1795	2,078 (nüfus sayımı)

Hollanda nüfusu 16. yüzyılda ve 17. yüzyılın ilk yarısında sürekli büyüdü; 1650’ye gelindiğinde iki kat artmıştı. İzleyen yüz yıl boyunca nüfus durgunlaştı ve birçok bölgede

aslında azaldı. Holland eyaletini örnek olarak alırsak, kentli nüfus, köylü nüfustan daha çok arttı. 16. yüzyılda eyaletlerdeki nüfusun yarısı kentlerde oturuyordu; 1622'de bu oran yüzde 59'a ulaştı; 1795'te, yüzde 63 oldu.⁵ Nüfus artışının daha yavaş olduğu 17. yüzyıl ortalarında, Holland eyaleti Batı Avrupa'da bulunan eyaletlerin en yoğun nüfuslu ve en kentleşmiş olanıydı. Rotterdam ve Amsterdam gibi liman kentleri daha hızlı büyüyordu: Nüfus 1600 yılında 50.000 kişiden, 1650 yılında 200.000'e çıkmıştı; Haarlem, Delft ve Gouda gibi sanayi şehirleri onlardan daha yavaş büyüyordu. Bu kuralı bozan bir kent vardı: dokuma üretimi yapılan ve 17. yüzyılda nüfusun birdenbire 70.000 kişi arttığı Leiden kenti. Yüzyılın ikinci yarısında da liman kentleri büyümeye devam ederken, sanayi kentlerinde nüfusta belirgin bir azalma vardı, ki bu sanayideki durgunluğa paralel çizgide ilerliyordu. Aynı kaderden mustarip tek liman kenti, ringa balığı merkezi olan Enkhuizen'di.

ŞEKİL 4. Holland Eyaletinin Nüfusu, 1514- 1795 (J. De Vries'den alındı)



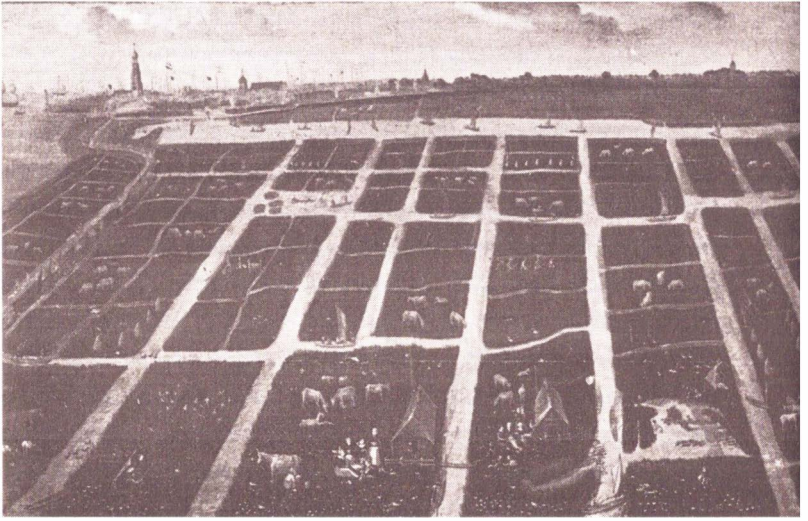
Peki bu nüfus değişimlerine sebep olan neydi? Uzun süre uzmanlar, nüfus değişikliğinin en önemli sebebinin, (İspanya ile yapılan Seksen Yıl Savaşı'nın sonucunda) Hollanda'nın güneyinden gelen göçler olduğunu düşündü. Ne var

ki, van Houtte'nin tahminlerine göre, İspanyol askerleri yüzünden kuzeye kaçanların sayısı 80.000'i geçmemiş gibi görünüyor.⁶ Bu göçler, gerek Leiden dokuma sanayisinde gerek Haarlem Resim Okulu'nda olsun, kuzey eyaletlerinin modernleşmesi açısından önemli bir etkeni – özellikle savaş sırasında Hollanda'ya gelen Almanlar düşünüldünce. Bununla birlikte, güneyden gelen göçmen sayısı nüfusta böylesine büyük bir artışı tek başına açıklamaya yetmiyordu. Bundan çok daha önemli bir olgu, 17. yüzyılın ilk yarısında insanların daha genç yaşta evlenmeleri idi; böylece, daha çok çocuk yapma ihtimalleri artıyor, bu da doğum oranında yükselişe yol açıyordu. Araştırmalar göstermiştir ki, 1626-1627'de Amsterdam'da gelinlerin ortalama yaşı yirmi dördtü, oysa 17. yüzyılın ikinci yarısında yirmi altı buçuk (1676-1677), 18. yüzyılda ise, yirmi yedi yaş ve iki aydı (1726/1727).⁷ İnsanların, 17. yüzyılın ikinci yarısında ve 18. yüzyılda evlenme yaşının yükselmesi, kaçınılmaz olarak doğum oranının azalmasına yol açtı. Böylece özellikle yoğun kentleşme ve bununla ilişkilendirilen yüksek ölüm oranı nedeniyle Hollanda, kırsal alanda yüksek doğum oranına ve kentlere göçün devam etmesine bel bağlamıştı. Jan de Vries, yalnızca Amsterdam'ın yıllık nüfusunu 200.000 sayısında tutmak için her yıl 1700 göçmen alması gerektiğini hesapladı, çünkü ölüm oranı açıkça kentli nüfusun doğum oranını geçiyordu.⁸ Kentlere göç veren kırsal alanda doğum oranı düşerse, bu bir bütün olarak ülke nüfusunun büyümesini olumsuz yönde etkilerdi. Bununla birlikte, genel olarak kentlere fazla göç vermeyen Overijssel gibi uzak kırsal bölgelerdeki nüfus artışı, tüm Hollanda nüfusunun istikrarının korunmasına katkıda bulunuyordu. Toplam ekonomik gelişme aynı zamanda nüfus büyüklüğünü, yani üretime katılan emek gücünün büyüklüğünü ve aynı zamanda tüketicinin alım gücünü etkiliyordu. Hollanda eko-

nomisinin çeşitli sektörlerinin ele alındığı bölümde bu konuya daha ayrıntılı bir biçimde bakılacak.

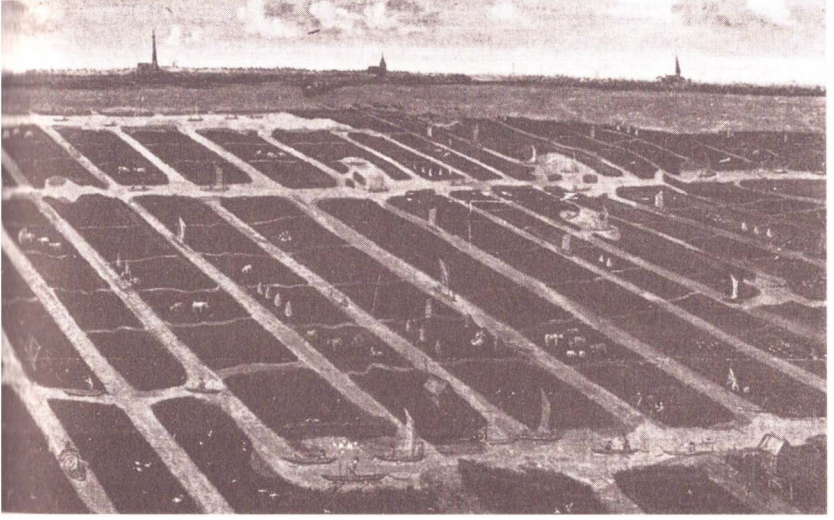
Tarım ve balıkçılık 17. yüzyılda ekonominin ana sektörlerini oluşturuyordu. Hollanda tarımı, modernleştirilmiş ve ticarileştirilmişti: Yeni ürünler ve yeni tarım teknikleri, üretim düzeyini, pazarın taleplerini karşılayacak ölçüde artırdı; her yıl Baltık ülkelerinden büyük miktarlarda ucuz tahıl ithal ediliyordu. Jan de Vries'in tahminlerine göre yaklaşık 60.000 *last* (120.000 ton) ithal tahıl, 600.000 kadar insanı, yani Hollanda nüfusunun üçte birini doyuruyordu.⁹ Kendilerinin yetiştirmesi pahalıya mal olan ve fazla zaman alan tahılı ithal etmek tahıl fiyatlarının düşük kalmasını sağladı ve böylelikle başka gıda maddelerine ve tüketim mallarına olan talebi canlandırdı. Bunun da ötesinde, emek-yoğun tahıl üretiminden vazgeçmek, hem toprağın hem de emek gücünün tarımda daha üretken alanlara yönelmesini sağladı. Köylüler canlı hayvan ve mandıra çiftçiliğine ve aynı zamanda sanayi ürünleri ve hayvan yemi üretimine yoğunlaştı: kendir, kızılkök, yağ şalgamı ve bunun yanı sıra tütün, şerbetçiotu ve şalgam türleri. Bu ürünleri çoğunlukla kentli işletme sahipleri satın alırdı. 16. yüzyılda fiyatı tahılların üzerine çıkan tereyağı ve peynir gibi süt ürünlerine de kentli tüketiciler arasında talep vardı. Yüksek fiyatlar, hayvan çiftçiliği yapan köylüleri daha iyi teknikler geliştirmeye teşvik etti, örneğin ineklerin süt verimini artırmak için hayvanları kapalı yerlerde beslemeye başladılar.

Süt ürünleri ve sanayi ekinlerinin yanı sıra, üçüncü bir sektör daha vardı ki, o da tarımın nasıl modernleştirildiğini gösteriyordu: bahçecilik. 16. yüzyılda, sebze ve meyve yalnızca üst sınıfların bahçelerinde bulunurdu. 17. yüzyıl başlarında, bahçeciliğin bir tarım sektörü olduğunun kabul edilmesiyle birlikte bu durum değişti. Bazı köylerde tamamen sebze ve meyve yetiştiriliyordu.¹⁰ Hoorn ile Enkhui-



Anonim, *Enkhuizen Yakınlarında Denizden Kazanılan Toprak*, 1600, Enkhuizen Belediye Sarayı.

zen arasında bulunan Streek'teki köyler, lahana ve havuç yetiştirmekte uzmanlaşmıştı; Alkmaar'ın kuzeyine düşen Langedijk, soğan, hardal ve kişnişiyle ünlüydü; başka köylerde seralarda meyve, sebze ve ağaç yetiştiriliyordu. Artık sebze meyve tüketimi yalnızca yüksek sınıflara mahsus olmadığı için, ürünler toplandıktan sonra su yoluyla kentlerdeki pazarlara taşınıyordu. Tarım ürünlerine hem tüketicilerden hem de sanayiden gelen talep arttıkça, tarım yapılan topraklar değer kazandı; halk eldeki toprağı daha yoğun biçimde işlemeye ve daha fazla toprağı tarıma açmaya çalıştı. Köylüler mevcut topraklarda üretimi artırmak için, ürünlerini dönüştürmüş olarak ekti; özellikle de, otlanan hayvanların gübresinden yararlanmak yerine, düzenli biçimde toprağı gübre vermeye başladılar. Sabun kazanlarından çıkan kül gibi sanayi atıkları, ilk defa kentlerde toplanıp köylülere "sunî gübre" olarak satılmaya başladı. Artan verim ve yükselen



toprak fiyatları, denizden toprak kazanma ve drenaj uygulamalarının daha fazla benimsenmesine yol açtı.

Hollandalıların denizle mücadelesi efsaneleşmiştir. Çok sayıda gölü ve su yoluyla özellikle Noorderkwartier, toprağın ıslah edilmesine elverişliydi ve burada hayata geçirilen en büyük projelerden biri, 1608'de başlayan, Beemster'a drenaj uygulanmasıydı.¹¹ Amsterdam'ın en varlıklı tüccarları, 7100 hektar toprağı tarıma açmak için 1.492.500 gulden harcadı. Kırk üç rüzgâr değirmeni, drenaj pompalarına güç sağladı; böylece 1612'de denizden kazanılan toprak kiraya verilebilirdi. 123 yatırımcı, kira ödemesi olarak yaklaşık 250.000 gulden aldı, ki bu, %17 oranında faiz gelirine eşitti.

Toprak ıslahı devam etti ve 1590-1665 arasında Holland, Zeeland ve Frizya'nın sulak bölgelerinden yaklaşık 100.000 hektarlık alan elde edildi. Ne var ki, 17. yüzyılın ortalarından sonra toprak ıslahı belirgin bir biçimde azaldı, çünkü

tarım ürünlerinin fiyatı düşmeye başlamış, yüzyılın ikinci yarısında toprağın ıslah edilmesini çok daha düşük kârlı bir iş haline getirmişti. Hollanda tarımı sonunda, 17. yüzyılın son yirmi yılında Avrupa'daki genel tarım krizinden etkilendi. Ancak burada şaşırtıcı olan, Hollanda tarımının satış ve üretimdeki düşüş gibi hayati olgulardan etkilenmesi değildi, krizin Hollanda tarımında hayli geç görünmesiydi. Bir bütün olarak Avrupa'da nüfusun olağandışı biçimde azalması ve buna bağlı olarak 17. yüzyılda tahıl talebinin daralması, tarım ürünlerinde fiyatların düşmesine yol açmıştı.¹² Hollanda köylüleri uzun süre bu krizden etkilenmedi zira onlar süt ve sanayi ürünlerinde, sebze ve meyve yetiştirmekte uzmanlaşmıştı. Ancak 17. yüzyılın ortalarında genel tarım krizi buraya da ulaştı.

Hollanda tarımı, ülkenin genel ekonomik gelişmesi açısından ne kadar önemli bir ölçüttür? Kural olarak, bir ülkede tarımın durumuna karar verilirken, nüfusunun büyüyen ve özellikle çiftçilikle uğraşmayan kesimini besleme kapasitesine bakılır – yani ekonominin tarım dışı sektörlerinin büyümesine yardım mı ediyor, yoksa bu büyümeyi engelliyor mu, ona bakılır. Ne var ki, Hollanda'da tahıl ithal ediliyordu, bu nedenle tarımdaki artış nüfusun yalnızca bazı ihtiyaçlarını karşılıyordu. Sanayiye hammadde sağlamak dışında tarım, ekonomik gelişmeyi dolaylı biçimde etkilemiş gibi görünmektedir, ama bu tarımın daha düşük yoğunlukla yapıldığı anlamına gelmez. Çeşitli tarım sektörlerinde uzmanlaşmanın sonucunda, nüfusun görece küçük bir bölümü tarımda çalışmak zorundaydı; bu oran tüm ülkede yaklaşık yüzde otuz, Holland eyaletinde yalnızca yüzde yirmiydi. Böylece, tarımdaki ilerlemeler sayesinde nüfusun büyük çoğunluğu, büyümekte olan sanayi ve hizmet sektörlerinde çalışabildi. Hollanda sanayisi ve ticareti, üretken bir tarımın sağladığı zemine dayanmasa ve işgücünün örgütlenme biçimi

başka ülkelere göre daha modern olmasa, böyle gelişemezdi. Buna ek olarak, ekonominin tarımda çalışanların taleplerini karşılamak üzere gelişmesi teşvik edildi, çünkü zengin köylüler sanayi ürünlerini, mobilya, saat, ziynet eşyası, sofra takımı ve resim gibi lüks ve ithal ürünleri de talep ediyordu.

Hollandalıların, o çağda yaşayanların övgüsünü kazanan ringa avcılığı, denizin nimetlerinden yararlandığı için ekonominin ana sektörüne dahildir. Ne var ki bu, aynı zamanda bir işlenmiş ürün endüstrisi olduğu için, ikincil sektörün de bir parçası olarak görülebilirdi. Hollandalar ringa balığını denizde yakalar, bundan sonra belirli işlemlerden geçirir, ithal tuza yatırıp konervesini yapar, yine ithal ağaçtan yapıma fiçılara yerleştirir ve son ürünü ihraç ederlerdi.¹³ İyi yıllarda Hollanda balıkçıları, Avrupa'da yakalanan toplam ringa balığının yaklaşık yarısına denk düşen, 200 milyon ringa balığı yakalardı. Hollanda'nın ringa balığı sattığı en büyük pazar, neredeyse bir ringa balığı tekeli gibi elinde tuttuğu Baltık bölgesiydi. Diğer pazarlar, Almanya'nın Kuzey Denizi kıyısı, Köln, Ren vadisi ve kendi yerel balıkçıları olmasına rağmen, Normandiya idi.

Hollandalı balıkçılar neden Avrupa'nın diğer balıkçı ülkelerinden daha başarılıydı? En önemli etken, Hollanda balıkçılarının, balığı yakalamakta ve işlemekte üstün teknoloji uygulamaları ve bu sayede kaliteden taviz vermeden tuttukları balığı daha ucuza satabilmeleriydi. Hollandalılar, ringa avladıkları teknede konserve yapabildikleri için, işlemleri yapmak üzere balığı karaya taşımalarına gerek kalmazdı.¹⁴ Bu onların, özellikle ringa yakalamak üzere tasarlanmış *busen* adı verilen gemilerine, Avrupalı rakiplerinden daha geniş alanlarda avlanma imkânı sağlıyordu. Hollanda balıkçılığı artık kıyı balıkçılığıyla sınırlı değildi; İskoçya, İzlanda ve Zetland yakınlarındaki bereketli derin su balıkçılığı alanlarının hasadını topluyorlardı. Aynı zamanda ringa avı filoları-

nı korsanlara ve düşman gemilerine karşı korumak gerektiği için, onlara zırhlı savaş gemileri eşlik ediyordu. Ringa avı, işlemden geçirilmesi ve satışı, bir kartel rolü oynayan, kotaları ve pazarda satış fiyatını belirleyen Balık Hali Yönetim Kurulu, *College van Commissarissen van de Groote Visscherij* tarafından denetleniyordu; Kurul'un yegâne amacı Avrupa balık pazarına egemen olmaktı.¹⁵ 17. yüzyılın ikinci yarısında, yabancı rakiplerin ringa avlama ve işlemede teknolojik eksikliklerini kapatmak için devlet sübvansiyonundan yararlanması, Hollanda'nın satışlarını riske soktu. Rakiplerin üretim maliyeti düşerken, kısmen İngiltere-Hollanda Savaşları nedeniyle 100 *bussen*'in batması sonucu Hollanda ürünleri pahalalandı.¹⁶ Hollandalılar ringa üretimini kısıtlayarak fiyatını yapay biçimde yüksek tutmaya çalıştıysa da, sonuçta bu yalnızca pazar paylarının düşmesine yol açtı.

Hollandalılar aynı zamanda yoğun biçimde balina avcılığı yapıyordu. Balina kemiklerinden, tarak, toka, düğme, korse balenleri yapılıyordu ama balina avcılığının asıl amacı balina yağı elde etmektir. Balinadan alınan yağın eritilip arıtılmasıyla elde edilen balina yağına, en çok kandil, lamba yağı olarak talep vardı; ayrıca, sabun kaynatılırken hammadde olarak kullanılırdı. 17. yüzyıl boyunca artan balina yağı ihtiyacı, balina avcılığında dikkate değer bir artışa yol açtı. 17. yüzyılın ilk on yılında, Spitzbergen sahilinde ve Jan Mayen Adası'nda her yıl yalnızca yirmi balina avcısı çalışıyordu; yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, Grönland Denizi'nde balina avcıları yılda 100-200 arası bir sayıya ulaşmıştı.¹⁷ Balina avcılığı Hollanda ve Almanya'nın Kuzey Denizi sahillerinde oturanlara iş imkânı sağlayan bir sanayiydi. Günümüzde Föhr ve Amrum adalarındaki mezar taşları, Hollandalılar için çalışan Kuzey Frizyalı balina kaptanlarına aittir.

Ekonominin ikincil sektörü, Hollanda'nın o günlerde sahip olduğu çok sayıda zanaat ve sanayi ile şekillenmişti. 17.

yüzyılda nüfusun büyük çoğunluğu sanayide, yani ikincil sektörde çalışıyordu; örneğin Holland eyaletinde bu oran çalışan nüfusun yüzde 40'ını oluşturunuyordu.¹⁸ İçlerinde en önemlisi olan dokuma sanayisi, 17. yüzyılın sonlarında Holland eyaletine gelen Brabant'lı ve Flaman mülteciler tarafından kurulmuştu. Mülteciler, Leiden ve Haarlem'e ileri bir dokumacılık sanayisi getirerek, Hollanda dokuma ürünlerinin dünya pazarına hâkim olmasını garantilediler.¹⁹ Hollanda tekstil sanayisi özellikle boyama ve aprelemede çok başarılıydı ve bu iki işlem çok kâr getiriyordu. Örneğin, Haarlem'deki kumaş üreticileri Flandre, Fransa ve Almanya'dan gelen keteni ağartmanın yanı sıra, İngiltere'den gelen boyasız, yarı apreli kumaşları boyayıp apreleyerek yüzde 47 oranında kâr sağlayabiliyorlardı.²⁰ Bu durum İngiliz imalatçıların o kadar gücüne gidiyordu ki, 1614'te Kent Meclisi Yönetim Kurulu Üyesi Cockayne liderliğinde bir grup Londra'lı tüccar, Kral'ı, beyaz dokuma ihracatını yasaklamak zorunda bıraktı.²¹ Hollandalılar buna mamul mal ihracatını yasaklayarak cevap verdi; bu kez İngiliz Kralı, misilleme olarak yünlü dokumaların ihracatını yasakladı. Ne var ki bütün bunların sonucunda İngiltere ihracatı üçte bir oranında azalınca, 1617'de yasağın kaldırılması zorunlu oldu. Boyar bitkilerin hiçbiri İngiltere'de yetişmediği için, kumaşları İngiltere'de boyamak çok daha pahalıya mal oluyordu.

Dokumacılıkta önemli bir yenilik, Leiden'de daha hafif bir kumaş olan *nieuwe draperies*'in (yeni kumaş) dokunmasıydı. 17. yüzyılın ilk yarısında hafif bükme yün, çuha, says,* pazen vb. çok büyük miktarlarda üretiliyordu: yılda 100.000 boy [lengths].²² Ne var ki yüzyılın ikinci yarısında Leidenli imalatçıların hafif kumaşlarına olan talep azaldı. Özellikle hafif bükme yünlüler, *nieuwe draperies*'in pazar payını ciddi şekilde azalttı, "çünkü İngiltere'den gelen kumaş, hem daha

* Elyafı beyaz ham yün – ç.n.

iyi hammaddeden yapılıyordu, hem de kırsal kesimin işgücünü kullanmak mümkün olduğundan, daha ucuzdu.²³ Kırsal alanlarda yalnızca kısmen yerleşmiş olan Hollanda dokumacılık sanayisi, ancak devetüyü ve yünlü gibi pahalı *oude draperie* (eski kumaşlar ya da tok kumaşlar) mamulleri üreterek yeniden kendini gösterebildi ve bunun sonucunda 1730'larda *oude draperie*'de artış oldu. Bu yüksek kaliteli üretimin yapılabilmesi, Hollandalılar'ın hem gerekli hammaddeyi (devetüyü hammadesini Osmanlı'dan, yünlülerini İspanya'dan) kolayca alabildiklerini, hem de kumaş boyamak için çivitotunu ve koşnil böceğini kullanmayı bildiklerini gösteriyor. Leiden'deki imalatçılar, ucuz, kitle üretimi kumaş pazarını İngilizlere kaptırdıktan sonra yüksek kaliteli kumaşlara olan talebi karşılamaya odaklandılar. Pazardaki bu değişimin nedeni yalnızca işgücündeki yüksek ücretler ve üretim maliyeti değildi, Avrupa ülkelerinin Hollanda mallarına koyduğu ithalat yasağı da Hollanda'nın pozisyonunu zayıflatmıştı. Hollandalılar bu dezavantajın üstesinden gelmek için, kitle üretimi kumaşlar yerine ince işlemekten geçmiş nitelikli kumaşlara ve lüks mallara yöneldi. Bu, Amsterdam, Haarlem ve Utrecht'te ipek imalatının artmaya başladığı döneme rastlıyordu ve sanayideki durgunluk Hollanda'yı etkisi altına aldığı anda bile ipek imalatı gelişmeye devam edecekti.

17. yüzyılda Hollanda'da bir başka önemli ulusal ve uluslararası sanayi, gemi yapımıydı. Gemi inşaatçıları, çok sayıda gemi türü geliştirerek 16. yüzyılın sonunda Hollanda'yı gemi inşaatında Avrupa'nın en önde gelen ülkesi konumuna getirdiler ve bu durum daha sonraki yüz elli yıl boyunca devam etti. En başarılı gemi tasarımlarından biri olan *fluyt*, halk arasında yaygın bir efsaneye göre ilk defa 1590'da Hoorn'da inşa edilmişti.²⁴ Hollanda gemi inşaatçıları ve gemiciliği, *fluyt* sayesinde büyük başarılarla ulaştı, çünkü stan-

dart bir tasarımdan daha yüksek sayıda inşa edilebiliyordu ve çok çeşitli ticaret türlerine elverişliydi. Gemi yapımı sürecini standartlaştırmak yapım maliyetini düşürmüştü. Gemi-lerin işletme giderleri de düşüktü; palanga gibi teknik araç gereçlerin geminin içine yerleştirilmesi, mürettebat sayısını düşürmüştü. Amsterdam'ın kuzeyine düşen Waterland Zaanstreek'te muazzam bir gemi sanayisi oluştu ve gemi yapımında hem işbölümünün hem de mekaniğin gelişip mükemmelleşmesini sağladı.

Yüzyılın sonlarına doğru, gemi direği ve palanga gibi bazı gemi parçalarını imal etmek için taşeron olarak çalışan altı yüz kereste atölyesi ve imalathane vardı.²⁵ Aynı zamanda tersanelerin yanı başında, yelken, halat ve pusula yapımcılarından oluşan bir yan hizmetler ordusu belirmişti ve bunlar artık zanaatkarların tek başına yaptıkları işler olmaktan çıkmış, büyük sermayeli birer aile işletmesine dönüşmüştü. Kentlerde gemi yapan bağımsız marangoz ustalarının aksine, bu işletmeler kitlesel üretime yoğunlaşıyordu. Fakat ne yazık ki, yeni tasarımlar yapmayı, yeni tür gemiler inşa etmeyi önemsemediler; bu durum, tersanelerdeki sipariş defterleri dolu olsa bile, gemi inşaatında uzun vadede teknolojik avantajı kaybetmek anlamına gelecekti. 18. yüzyıl ortalarında, tersane ve kereste atölyesi sayısının düşmesi ve yelken bezi imalatının azalması, Hollanda'nın artık Avrupa'nın yegâne tersanesi olmadığını kanıtlıyordu.

Hollanda'nın Avrupa'da hâkim olduğu sektörler yalnızca gemi yapımı ve dokumacılık sanayisi değildi, ihracat ticaretiyle bağlantılı olan seramik ve gıda maddeleri sektöründe de önde geliyorlardı. Yerel kil ve kaolin yataklarından elde edilen çamurun kullanıldığı seramik sanayisinde çok çeşitli bir ürün yelpazesi vardı ve bunlar ihraç mallarının üretiminde kullanılıyordu.²⁶ Tütün içme alışkanlığı insanlar arasında her geçen gün yayıldıkça, Gouda'da yapılan kilden pi-

poları Avrupa'nın her yerinde bulmak mümkün olmaya başladı. 17. yüzyılın ikinci yarısında, (Avrupa pazarında pek kolay bulunmayan) Çin porseleninin ilk taklidi olan Delft çinisi uluslararası ün kazandı. Çini ürünleri, daha sonra komşu ülkelerde başka porselen fabrikalarının kurulmasını teşvik etti.

Hollanda tuğla imalatçılarının durumu bu ölçüde parlak olmasa da, onlar da bir o kadar başarılıydı. 17. yüzyılın başlarında yılda iki yüz milyondan fazla tuğla üretiyorlardı, yani bu alanda Sanayi Devrimi dönemindeki İngiltere kadar üretkendirler.²⁷ Tuğla imalatının büyümesi, artan kentleşmenin ve yerel inşaat sektörünün canlanmasının bir sonucuydu. Tuğla, gemi seferlerinde balast olarak kullanıldığından, Baltık bölgesinin yanı sıra Batı ve Doğu Hint Adaları'na da ihraç ediliyordu. Gıda maddeleri ve lüks mallar ticaretinde, gümrük vergisi eklenen bira mayası düşüşe geçerken, özellikle ithal gıda maddelerinin işlenmesi ve yeniden ihraç edilmesini kapsayan başka sektörler yükselişe geçti. Tuz imalatı, şekerin rafine edilmesi ve damıtma, genişleyen ticari sektörlerdi.

Hollanda sanayisinin bu özeti, ülkenin Avrupa'da lider olmasının dört ana etkene dayandığını gösteriyor: teknolojik üstünlük; tezek ve rüzgâr gücü gibi enerji kaynaklarından yoğun olarak yararlanılması; yeterli işgücü ve yatırım sermayesinin hazır bulunması. Üretim sürecinde teknolojik üstünlüğün ve enerjinin kullanılma biçiminin biraraya gelmesi, Avrupa pazarlarında Hollanda ürünlerine rekabet üstünlüğü sağladı. Gelgelelim, 17. yüzyılın sonlarında ve 18. yüzyılda komşu ülkeler Hollandalıların teknolojik üstünlüğüne yetişmek için muazzam miktarda devlet sübvansiyonu kullanmaya başlayınca bu durum değişti. Fiyatlar eşitlenince, Hollanda sanayisi ağır bir darbe aldı çünkü Avrupa'da işgücü maliyetinin en yüksek olduğu ülkeydi.²⁸ Hollanda'da fiyatları düşürmek için üretimi kırsal alanlara taşımak pek de

elverişli değildi. Gerçi ev içi dokuma üretimi, tarımsal bakımdan ikisi de az gelişmiş olan Twente ve Brabant çevresinde gelişmişti, ama tarımda işçi ücretlerinin yüksek olması nedeniyle bu durum kırsal bölgelerde sanayi üretimi yapmanın, örneğin bir İngiltere'ye kıyasla çok daha pahalıya mal olacağı anlamına geliyordu, İngiltere'de 1688'de nüfusun yüzde yetmişi veya sekseni hâlâ tarımda çalışıyordu. Hollanda sanayisinin 18. yüzyılda dünya pazarında kendini göstermesi, ancak, geleneksel ticari mallar sattığı pazarları kaybederken kaliteli ve lüks ürün ticaretine geçmesiyle mümkün oldu; bu gelişme büyük ölçüde komşu ülkelerin korumacı stratejiler uygulamasından kaynaklanmıştı.²⁹ Böylece Hollanda ekonomisinde bir bütün olarak sanayi üretiminin önemi azalırken, sanayide çalışan insan sayısı da düştü.

17. yüzyılın sonuna gelindiğinde, üçüncü sektör, yani hizmet sektörü, en önemli alan haline gelmiş, çalışanları da en yüksek gelirin sahibi olmuştu.³⁰ Üçüncü sektör, bağımsız sektörler olan gemicilik, ticaret ve finanstan oluşuyordu. Bu sektörler arasında var olan işbirliği Hollanda'nın dünya ticaretindeki üstünlüğünü sağladı ve Amsterdam dünyanın her köşesinden gelen ticari malların deposu oldu. Hollanda gemileri bu malları yetiştirildikleri ya da üretildikleri yerlerden toplayıp, o tür mala talebi olan pazarlara veriyordu. Hollanda gemileri, rakiplerine göre yalnızca daha hızlı değil aynı zamanda daha "temiz, ucuz ve güvenliydi".³¹ İyi bir kaptanın emrinde, karnı tok bir mürettebatla yol alan temiz bir gemi, deniz yolculuğunu rahat ve hızlı hale getiriyor, tehlikele-ri ve dolayısıyla sigorta maliyetini de düşürüyordu. Bu, Hollandalılar'ın, yurttan ve dünyada tüccarlara ve üreticilere yük taşımada en düşük fiyat teklifini verebileceği anlamına geliyordu. Gemiyle taşınan malların hacmi genişlerken, onları taşıyan ticaret filosunun tonajı da yükseldi (1670'te yaklaşık 400.000 ton) ve böylece yük taşıma fiyatı düştü.

Bundan başka, hisseli mülkiyetin başlamasıyla birlikte gemiciliğin riskleri ve masrafları da azaldı.³² Bir geminin altmış sahibi olabiliyordu; örneğin Amsterdam'da 1612'de ölen bir hisse sahibinden, 22 gemide sahip olduğu hisseler kalmıştı, bunlar arasında 13 gemide on altıda bir, 7 gemide otuz ikide bir, ve diğer 2 gemide de on yedide bir ve yirmi sekizde bir hissesi vardı. Bunun sonucunda hem risk hem mülkiyet eşit biçimde dağıtılmış olduğu için, orta sınıf mensupları gemiciliğe yatırım yapmaya teşvik ediliyordu ki, bu da Hollandalıların ticari filolarının uluslararası deniz taşımacılığında bir başka maliyet avantajı elde etmesi demekti. Maliyetler yalnızca Hansa kentlerinden değil, en yakın rakibi İngiltere'den de daha düşüktü. İngiltere'ye Baltık bölgesinden gelen malların yarısından çoğu Hollanda gemileriyle taşınırdı. Hollandalılar aynı zamanda, İngiltere ile onun Batı Hindistan ve Kuzey Amerika'daki kolonileri arasındaki ticareti de eline geçirmişti çünkü İngiltere'nin ne ticari filosunun tonajı yeterliydi ne de gemici sayısı.

Kuzey ve Batı Avrupa arasında yerleşik ticari bağlara dayanan Hollanda dış ticareti, batıda Britanya Adaları, güneyde Cebelitarık, kuzey ve kuzeydoğuda Bergen ve Finlandiya Körfezi'ne uzanan bir bölgeye yayılmıştı. Baltık ülkelere, Kuzey Denizi'nden çıkan ringa balığı, Biskay Körfezi'nden elde edilen tuz, ve Fransa'dan getirilen şarabın yanı sıra tahıl, kereste, orman ürünleri, ve kendir, kenevir gibi sanayi ürünleri satıyordu. Böylece 16. yüzyılın ikinci yarısında Hollanda, tahıl, kereste, ringa balığı ve tuzun hızlı ve ucuz bir şekilde taşınmasına ağırlık vererek, Hansa kentlerinin Batı ticaretindeki rolünü elinden aldı. 1580'de Danzig'in ithalatının yarısı Hollanda gemileriyle taşınıyordu ve Baltık ticaretinin, taşınan toplam ürünün yüzde altmış veya yetmişini kapsayarak daha da yükselmesi bekleniyordu.³³

Hollandalılar Baltık ticaretini ana ticaret (*modercommer-*

cie) olarak görmekte haklıydılar. Baltık bölgesinden ithal edilen tahıllar, daha önce gösterildiği gibi, halkın büyük bir bölümünü besliyor ve Hollandalı çiftçiler rahatça daha kârlı sektörlere yönelebiliyordu. Kereste ve yan ürünleri katran, karasakız ve kül, gemi yapımında ve sanayide kullanılıyordu. Yelken ve halatlar için gerekli olan keten, kenevir de dahil olmak üzere gemi yapımında kullanılan malzemeler, teknik yenilikler, Hollanda tersanelerinin üstünlüğünün garantisiydi ve bu nedenle Hollanda şirketleri ucuz nakliye fiyatı verebiliyordu. Ringa balığının işlenmesi için Baltık bölgesinden gelecek çok miktarda fıçı tahtasına, sabun yapımı gibi başka sanayiler için ise Danzig ve Königsberg'den gelen küle ihtiyaç vardı. Son olarak, Baltık ticareti Hollanda'nın başka ticari alanlara girmesini sağlayan bir zemin oldu.

16. yüzyılın sonlarında, Hollandalılar Baltık tahıl ticareti üzerindeki tekellerini, Batı ve Güney Avrupa'da hasadın iyi gitmediği yıllarda Güney Avrupa'daki ticaretlerini çoğaltmak için kullandılar. Hollandalıların Baltık ticaretindeki mal yelpazesi zamanla değişti.³⁴ Baltık ülkeleri, baharat, şeker, narenciye, Güney ülkelerinin meyveleri ve dokuma gibi yüksek kaliteli mallar ve bunun yanı sıra geleneksel tuzlanmış ringa balığı ve şarap ithal etmeye başladı. Böylece yalnızca tahıl ve kereste ihracat ticareti değil, aynı zamanda Batı'dan gelen mamul mal ve lüks ürünlerin ithali de Hollandalıların denetimi altına girmişti. Ne var ki, İspanya'yla yaşanan ve ikmal malzemelerini etkileyen askeri sürtüşmeler, sonunda bu ithalat tekeli tehlikeye düşürdü; ama bu anlaşmazlıklar da, tıpkı İngiltere'yle yaşanan ticaret savaşı gibi, Hollanda'nın Baltık ticaretini yalnızca kısa süreliğine engelleyebilmişti, çünkü Danimarka Hollanda'nın Baltık'a ulaşması için Øresund Boğazı'ndan serbest geçiş sağladı. Fakat 17. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde tahıl talebinin azalması, Batı ve Güney Avrupa'da bazı değişikliklere neden oldu, bu değişimlerin Baltık

tahıl ticareti üzerinde de etkisi oldu.³⁵ Hollandalılar bu kayıpları, Rusya ve denizaşırı ülkelerle ticaret yaparak kapatmaya çalıştı; aynı zamanda, Amsterdam pazarlarını es geçerek, üreticilerle tüketiciler arasında dolaysız ticareti (*vorbijlandvaert*) artırdılar. Büyüyen *vorbijlandvaert*'i dikkate alınınca, başka milletlerin (özellikle İngiltere ve Danimarka'nın) Baltık'ta gemi taşımacılığını artırıp artırmamasından bağımsız olarak, Hollanda'nın Baltık ticareti istikrarını korudu.

Hollanda'nın Akdeniz ve Doğu Akdeniz'le ticareti, İspanya'yla aralarındaki savaşın durumuna bağlıydı. Halep'ten baharat, ipek satın almak için bordasında 100.000 duka değerinde gümüş bulunduran ilk Hollanda gemisi, 1595'te Suriye kıyılarına yanaştı.³⁶ Doğu Akdeniz'de bulunan Venedikli, Fransız ve İngiliz tüccarlar, Venedik'le yaptıkları transit ticarete bir tehdit oluşturmamasına rağmen, bu durumdan hoşlanmadılar. En sonunda İspanya ile Hollanda Cumhuriyeti arasında imzalanan on iki yıllık ateşkes antlaşması (1609-1621), Hollanda'nın Akdeniz ticaretine girebilmesine izin verdi. Hollandalılar mal taşıyorlar –örneğin İtalya'ya, İspanya tuzu ve yünü– ve Akdeniz bölgesine, Doğu Hint Adaları'ndan getirdikleri karabiber ve baharatı götürüyorlardı; kendileri içinse pamuk ve İran ham ipeği satın alıyorlardı. Ateşkesten sonra, Vestfalya Antlaşması (1648) Hollandalılara bir kez daha Akdeniz ve Doğu Akdeniz ticaretinde yeni fırsatların kapısını açtı. En sonunda İspanyol yünü ve bunun yanı sıra Türk deve tüyü ve keçi kılı ticaretini kontrolleri altına aldılar ve böylece Leiden'de üretilen yünlüle ve çuhaya sürekli hammadde temin etmeyi garantilediler; bu ürünler daha sonra Akdeniz'de ve Osmanlı İmparatorluğu'nda satılıyordu.

Ancak Hollanda'nın bölge üzerindeki bu hâkimiyeti, Fransa'nın büyük çaplı Akdeniz ticaret politikası semeresini verene kadar devam edebildi. 1660'larda Colbert, Hollan-

dalı tekstil uzmanlarını kandırıp ülkeden ayrılmalarını sağladı ve Languedoc'ta, narin kumaş üretimine dayalı bir tekstil sanayisini yoktan var etti. Üretimin başlaması yavaş oldu ama 17. yüzyılın sonlarında Osmanlı İmparatorluğu pazarlarına Fransız ürünleri hâkim olmuştu bile. Hollanda bu gelişmeyi önleyecek hiçbir şey yapamadı, çünkü Fransa Akdeniz'deki üstün askerî varlığı sayesinde yeni kazandığı pazarları savunabiliyordu.³⁷

Hollanda'nın Akdeniz ve Doğu Akdeniz ticareti barış dönemlerinde olumlu gelişse de, bu zamanlarda Afrika ve Batı Hint Adaları başta olmak üzere denizaşırı ticaret yapmak daha zordu. İspanya ve Portekiz 16. yüzyılın ilk yarısında dünyayı kendi aralarında bölüşmüş olduğundan, başka ülkelerin ticarete başarılı olması, İspanya ve Portekiz'in Avrupa'da bir savaşla meşgul olması ve bu nedenle kolonileri ihmal etmesi ya da başka ülkelerin İspanya ve Portekiz'i yağmalamak için akın yapması koşuluna bağlıydı. Batı Hint Adaları ve Afrika'da Hollanda ticareti, 1621'de İspanya'yla ateşkesin sona ermesinden sonra kurulan Batı Hint Adaları Kumpanyası'na (WIC/*West Indische Campagnie*) ayrılmaz biçimde bağlıydı.³⁸ Tıpkı daha önce kurulan VOC (*Verenigde Oost-Indische Campagnie*) gibi, WIC'in de amacı Batı Hint Adaları'nda Hollanda ticaretini güçlendirmek ve her şeyden çok bölgede çalışan Hollanda şirketlerinin birbirleriyle rekabetini sona erdirmektir. WIC, Karayipler, Brezilya ve Gine'yle ticarete uzun zaman etkin olan, bu işe büyük para yatıran birkaç tüccar tarafından anonim şirket olarak kurulmuştu ve onlar tarafından yönetiliyordu. Başlangıç sermayesi olan yedi milyon guldeni toplamının mümkün olmasının tek nedeni, denizcilikle doğrudan ilgisi olmayan, örneğin Leiden, Utrecht, Dordrecht, Haarlem, Deventer, Arnhem ve Groningen gibi kentlerde yaşayan insanların bu yeni şirkete bol miktarda para yatırmaya hazır olmasıydı.³⁹

WIC'in kazandığı başarı başlangıçta mütevazı oldu çünkü İspanya ve Portekiz'in mülklerini ele geçirmeyi amaçlamışlar ve sonuçta eldeki para hızla tükenmişti. Piet Heyn, Küba sahilleri yakınlarında Meksika'dan gelen İspanyol gümüş filosunu ele geçirip, WIC'in kasasına on bir milyon gulden ilave etmiş olmasaydı, WIC çoktan unutulmuş olacaktı. Mali olarak büyümeye devam etmesi için WIC'in Afrika'dan ithal ettiği altına ek olarak, Yeni Dünya'da sağlam bir ticari üsse ihtiyacı vardı. Bu, Brezilya'daki şeker üretim merkezi Pernambuco'nun (Recife) fethedilmesi ve Portekiz'in geri çekilmek zorunda bırakılmasıyla mümkün oldu.⁴⁰ Tarihte ilk kez Hollanda şeker ticaretini kontrol ediyordu ve elbette bunun sonucu olarak köle ticaretini de kontrolü altına almıştı. Şeker üreticileri köle emeği kullanırdı, dolayısıyla şeker üretiminin artırılması, ülkede ardı arkası kesilmeyen bir Afrikalı köle akınına yol açtı.

Hollanda'nın Brezilya şeker mahsulünü sömürmesi, 1644'te Brezilyalı şeker üreticileri arasında ciddi ayaklanmalar çıkınca aniden sona erdi; olayların sonucunda, Hollanda 1661'de sekiz milyon gulden karşılığında Brezilya'yı Portekiz'e verdi. O tarihe gelindiğinde WIC büyük bir borç içindeydi; yüzyıl ortalarında faaliyetlerini sınırlandırarak, Batı Hint Adaları'ndaki başka ülkelere ait kolonilere mal satmakla, köle ticaretiyle ve Afrika'daki kolonilerinden altın ithal etmekle meşgul oldu. Hollandalılar, şeker plantasyonlarında İngiliz ve İspanyolların ihtiyaç duyduğu işçileri ve araç gereci sağladı, ve Hollanda'nın teknik bilgisi ve sermayesi sayesinde şeker üretimi arttı. Adalarda siyah nüfus gözle görülür biçimde çoğaldı –Barbados'ta 5680'den (1645) 82.023'e (1667) çıktı– ve plantasyon sahipleri giderek Hollanda tüccarlarına borçlanmaya başladılar.

İspanyol Amerika'sıyla ticaret İspanya aracılığıyla dolaylı ya da doğrudan yapıliyordu ve özellikle kârlı bir iş olduğu

görülmüştü. Hollanda, Baltık bölgesinden mal satın alabilmek için gereken gümüşü buradan kazanıyordu. Hollandalılar, İspanyol Amerika'sına Kadiz üzerinden, özellikle Leiden yünlülere ve devetüyü, Seylan'dan da tarçın götürüyordu. 1676 ile 1689 arasında WIC de, en çok Curaçao'ya, oradan da İspanyol Karayipleri'ne 20.000 köle nakletti.⁴¹ WIC'in, İspanyol kolonileriyle yapılan köle ticaretindeki tekele yakın kontrolü 1679'da sona erdi ve bundan sonra İspanyol plantasyon sahipleri kölelerini İngilizlerin Jamaica kolonisindeki köle pazarından satın aldı. Amerikan sahili açıklarında yer alan elverişli konumuyla, Hollanda'nın Curaçao Adası, Latin Amerika'yla yapılan ticaretin merkezi olmaya devam etti ve Hollandalılar bölgeye keten kumaşı, baharat, mum, ipek ve kâğıt getirmeye devam etti.

Yüzyılın sonuna doğru Hollanda, hem Batı Hint Adaları'na mal nakliyesinde hem de buna bağlı olarak Afrika'yla yaptığı ticarete Avrupa ülkelerinin artan rekabetiyle karşı karşıya kaldı. Köle, altın ve fildişi ticareti tüm Avrupa ülkelerinin gözünü kamaştırmaktaydı; ve Batı Afrika'da bir kale sahibi olmak artık neredeyse prestij meselesi olmuştu. Ne var ki Hollanda (Portekiz'den aldığı) Gine'de üstünlüğünü uzun zaman sürdüremedi. Başka Avrupa ülkeleriyle rekabet, bir yandan Afrika köle pazarındaki fiyatları yükseltirken bir yandan da Hollanda'ya götürülecek ihraç altın miktarının azalmasına yol açtı.⁴²

16. yüzyılda Portekiz'in kendi alanı gibi gördüğü Hindistan ve Güneydoğu Asya ticareti, 17. yüzyılın ilk yarısında Hollanda ticaretinin gelişen bir parçası oldu. İlk Hollanda gemisi (Cornelius de Houtmans kumandasında) 1595'te Cava'ya ulaştıktan sonra, Holland ve Zeeland eyaletlerindeki *voorcompagnien* [ön şirketler], Doğu Hint Adaları Kumpanyası (*Verenigde Oost-Indische Compagnie/VOC*) adı verilen bir kartel oluşturdu.⁴³ VOC, Genel Eyaletler Yöneti-

mi tarafından hükümlanlık hakları bağışlanmış imtiyazlı bir anonim şirketti; kaleler inşa etme, asker toplama ve yabancı yöneticilerle anlaşmalar yapma yetkisi vardı. Altı odaya bölünmüştü (Amsterdam, Zeeland, Rotterdam, Delft, Hoorn ve Enkhuizen) ve bu odalar birbirinden bağımsız gemi inşa ediyor, donanımını yapıyor ve ithal ettikleri malları satıyordu. Şirketin mali destekçileri, tek tek odalara da yatırım yapmıştı ama Amsterdam odası, 3.674.915 guldenlik yatırımla kuruluş sermayesinin yaklaşık yarısını tedarik etmişti.⁴⁴ Çok geçmeden insanlar hisseler ve katılım payları üzerinden spekülasyon yapmaya başladı ve yüzyılın ilerleyen yıllarında hisseler ilk değerlerinin çok üzerine satılıyordu. Odaları, ömür boyu seçilen direktörler (*bewindhebbers*) yönetiyor, yürütme kurulunu da (*Heren XVII*) onlar seçiyordu.

Asya'daki işlere oradaki genel amir bakıyordu; görevi, diplomatik ya da askerî yollarla, Hollandalıların baharat pazarına ulaşmasını sağlamaktı. Karabiber ve ender bulunan baharatlar Endonezya takımadasında ve Maluku Adaları'nda yetişiyordu; dolayısıyla VOC'un, biber ve baharat yetiştiren bölgede ticaretini etkileyecek bir merkeze ihtiyacı vardı. Genel Amir Jan Pietersz. Coen, bu işle görevlendirilmişti. Coen, Cava'da bulunan liman kasabası Bantam yakınlarında Batavya (şimdiki adı Cakarta, Endonezya'nın başkenti) kalesini yaptırdı. Yine de İngilizlerin rekabetiyle uğraşmak zorundaydı, ancak onların sermaye yatırımı ve ticaret hacmi çok büyük değildi. Coen'in asıl amacı, Portekiz, İspanya ve İngiltere'nin yapmış olduğu gibi, Asya'nın getirisi yüksek ticaretine girmekti. Münhasır tedarik sözleşmelerinin, karanfil ve hindistancevizinde Hollanda tekeli garanti etmiş olması gerekiyordu. Ortakları sözleşme şartlarına uymadığı zaman, VOC baharat üreticilerini öldürüyor veya esir alıyordu ve aynı zamanda Avrupa pazarında fiyatı yüksek tutmak için bazı hindistancevizi ve karanfil ağaçlarını yakıyor-



HENDRICK VROOM, *Hint Kıyılarındaki Barış İçinde Ticaret*, 1614, Londra Ulusal Denizcilik Müzesi.

du. VOC, Portekiz'in Hindistan'daki kale sistemini delmek için çok uğraştı, çünkü Seylan'ın tarçın pazarını ele geçirmek (bunu 1656'da başardı) ve Bengal ile Coromandel Sahili'ndeki dokuma ticaretine hâkim olmak istiyordu. 17. yüzyılın sonlarına doğru VOC'un temel ticaret malları, biber yerine pamuklu tekstil ürünleri ve ipek oldu.⁴⁵

Japonya ile ticaret de getirisi yüksek bir işti. 1639'da Portekiz, Japon ticaretinin bütünüyle dışına atılınca, Hollanda 1641'de Nagasaki yakınlarında, Deshima'da bir fabrika kurdu. VOC, Japonya'ya ipek, tekstil, yünlü, şeker ithal ediyor; Japonya da VOC'a, gümüş, bakır ve altın *kobang** gibi, Hindistan ve Endonezya takımadalarından mal almak için ihtiyacı olan değerli madenleri satıyordu. Asya'da on yıl boyunca ticaret yapmak için gereken miktarın, 13-15 milyon gümüş guldenlik bölümü Japonya'dan, 3-5 milyonluk bölümü İran'dan, 8,4-8,8 milyonluk bölümü ise Hollanda'dan geli-

* Japonya'da kullanılan madeni para –  .n.

yordu.⁴⁶ 1668'de Japonya'ya gümüş ihraç etmenin yasaklanması ve Japonya'yla ticaretin bozulması, VOC'un Asya'da ticaret yapabilmesi için gereken gümüş miktarında ciddi bir düşüş yarattı. Sonuç olarak VOC, Avrupa'dan ithal ettiği gümüş miktarını çoğaltmak zorunda kaldı. Avrupa ile Asya arasındaki ticaret durmaksızın genişlediği ve, Avrupa'da çok talep edilen tekstil ve çay kahve gibi yeni ürünler karşılığında Asya'da yalnızca gümüş kabul edildiği için, Asya ticaretinde bu değerli madenin tüketimi giderek arttı.

Hollanda'nın Asya ticareti hakkında bildiklerimiz başka yerler hakkında bildiklerimizden çok daha fazladır, çünkü VOC alım satım işlemlerini titizlikle kaydetmişti. Hollanda'da mal mezatında bir mala ödenen para, Asya'da onu satın almak için ödenen fiyatın üç katıydı.⁴⁷ Örneğin 1660'larda, 31 milyon gulden değerinde mal Asya'dan satın alınıp Hollanda'ya gönderildiğinde, 92 milyon gulden kâr sağlanmıştı. 18. yüzyılda kâr marjları azaltıldığından kârın ölçeği değişirken, yatırım fiyatları yükseldi ve VOC –yüzde 16,5 gibi yüksek bir kâr payı ödemek zorunda kalmış olmanın etkisiyle– borca girdi. Hem yüksek kâr paylarını cebe indiren hisse sahipleri hem de Asya mallarını Amerika ve Avrupa pazarlarına yeniden ihraç eden tüccarlar, Asya ticaretinden kâr sağlamışlardı. O nedenle Gerrit Bicker ya da Gerrit Reynst gibi önde gelen Amsterdamlı tüccarlar hem Doğu hem de Batı Hint Adaları'yla ticarete girmişti. Doğu Hint Adaları'yla ticaret, Asya'da iş yapan ve yasal ya da yasadışı yollardan servet yapmış VOC çalışanlarının çoğunun Hollanda'da sınıf atlamasını sağladı.

Bir bütün olarak Hollanda ticaretini inceleyen birinin, 17. yüzyılda Hollanda'nın nasıl muazzam bir gelişme gösterdiğini fark etmemesi ve uluslararası ticaretteki üstünlüğünü teslim etmemesi mümkün değildir. 17. yüzyıl sonlarına doğru, örneğin Akdeniz ve Afrika'da bazı engeller çıkmış olsa da,

genel manzara son derecede istikrarlıydı ve 18. yüzyılda da ticaretin gelişmesinin başlıca özelliği olmaya devam edecekti. Hollandalılar dünya ticaretine hâkimdi, çünkü hem lüks hem kitle üretimi malların ticaretinde pazarın öncüleriydiler. Hollandalıların lüks mal ticaretine hâkim olabilmemesinin tek nedeni, hammaddeyi işleme sanayilerinde teknik üstünlüğe sahip olmaları, bu sanayilerin de, denizaşırı ticaretle tedarik edilen boya ağacı, kimyasallar ve ender bulunan hammadde kâr etmesiydi. Komşu ülkelerin Hollanda'nın liderliğinin önüne geçmesi, ancak askerî yöntemlerle ya da ticareti sübvans etmekle mümkün olabilirdi.

Oysa, İngiltere ile Hollanda arasındaki ticaret savaşları bile, Hollanda'nın üstünlüğünü bozmadı.⁴⁸ Her ne kadar Birinci Denizcilik Yasası (1651), İngiltere'ye gelecek malların, ihracatçı ülkeden İngiltere'ye doğrudan taşınmasını ve yalnızca o ülkeye ya da İngilizlere ait gemilerin kullanılmasını buyursa da, bunun pek fazla etkisi olmadı. İngiltere bir ticaret gücü olarak rolünü tam anlamıyla yerine getiremedikçe, ya da denizaşırı kolonilerdeki kendi yerleşimcilerine tedarik sağlamadıkça, Denizcilik Yasası uygulanamayacaktı. Böylelikle, çatışma bittikten kısa bir süre sonra, Hollanda ticareti savaş öncesi düzeyine geri döndü. Uzun vadede, ticaret yapan ülkelerin bazı Hollanda mallarına ithal yasağı getirmesi ve yüksek ithalat vergisi koyması büyük bir zarara yol açtı, çünkü bundan etkilenen sanayi sektörlerinin ticaret yapma imkânını bütünüyle ortadan kaldırdı.

Elbette finans sektörü de Hollanda ticaretinin başarısına katkıda bulundu, çünkü tüccarlar bu sektöre yeterli sermaye sağlayabiliyor, böylece bir rekabet avantajı daha sağlanıyordu.⁴⁹ Hollanda finans tarihinde 17. yüzyılın en önemli olayı 1609'da Amsterdam Wisselbank'ın kurulmasıydı.⁵⁰ Wisselbank, 16. yüzyılın ikinci yarısında İtalya'da kurulan kamu mevduat ve kliring bankalarının halefiydi. Wisselbank,

kassier'lerin (borç veren kişiler) kuralsız takas ve kredilendirme etkinliklerine son verdi ve onları kamu takas bankalarına yönlendirdi.

Wisselbank hızla başarıya ulaştı, gerek ülke içinde gerek dışarıda iyi bir ün edindi. Bundan sonra Middelburg (1616), Delft (1621), Rotterdam (1635), ve Hamburg'da (1619) başka takas bankaları kuruldu. Wisselbank 17. yüzyılda Hollanda ekonomisi için dört ana işlevi yerine getiriyordu. 17. yüzyıl başlarında hüküm süren parasal kaosa son verip, Hollanda'nın Baltık, Doğu Akdeniz ve Doğu Hint Adaları bölgelerinde alışveriş için ihtiyaç duyduğu istikrarlı bir metal para (*negotienpenningen*) yarattı. Banka aynı zamanda kambiyo senetleri için uluslararası bir kliring sistemi kurdu – tüccarların bankada bir hesabı oluyor, buradan senetlerini çekebiliyor, ve banka istenilen miktarı bir hesaptan başkasına nakledebiliyordu. Yasal düzenlemeye göre, altı yüz gulden üzerindeki her işlemin kliringi banka tarafından yapılmalıydı ve sonuç olarak bütün önemli şirketler hesap açtırdı, bu da nakitsiz işlemleri teşvik etti. Ödünç para verme işlemi fazla yer tutmuyordu, çünkü bu işlem banka yönetmeliğine aykırıydı. Ne var ki kurumlar, örneğin Amsterdam kenti gibi yerel yönetimler ve VOC, ödünç para alabiliyordu.

Wisselbank'ın son önemli işlevi, değerli maden ticaretiyle ilgiliydi. 1683'ten sonra bankanın müşterilerine değerli madenleri depozit olarak yatırma ve karşılığında müşteri hesabına kredi yazılması imkânı verildi. Müşteriler depozit olarak yatırdıkları değerli madenler karşılığında bir makbuz (*recepis*) alıyordu ve bu makbuzları başka borçları kapatmak için kullanabildiklerinden, tüccarlar değerli madenlerini bankada bırakıyor, banka da müşterinin altın ve gümüşüyle ticaret yapıyordu. Böylece Amsterdam en önemli uluslararası değerli maden pazarı oldu, çünkü Hollanda ve başka Avrupa ülkelerine ait her tür madeni parayı, bol miktarda elde etmek mümkündü.

Amsterdam'ın finansal pozisyonu yalnızca Wisselbank tarafından belirlenmiyordu: 17. yüzyılda, hâlâ ticari işlevleriyle bağıını koparmamış olan özel bankacılık kurumları yeniden canlandı. Tüccar-bankacılar kabul kredileri veriyordu, yani, müşterilerinin karşılığında para çekebileceği kambiyo senetlerini kabul ediyorlardı, ama tarihi geldiğinde hesapta para bulunması müşterinin sorumluluğundaydı.⁵¹ Böylece bankacılar yalnızca Amsterdam ticaretini değil, Londra'da veya Hamburg'da da uluslararası ticaretin önemli bir bölümünü finanse ediyordu. Bankalar aynı zamanda, halkın biriktirdiği büyük miktar para nedeniyle hayli alıcısı olan devlet tahvillerini ve ticari şirketlerin hisse senetlerini de veriyordu.⁵² Hisse senedi sahibi olmak –tıpkı gemilere yatırım yapmak, toprağı geri kazanmak ve ıslah etmek gibi– toplumun her düzeyinde yaygındı. 1630'ların *tulpomania*'sının (lale çılgınlığı) gösterdiği gibi, insanlar risk almaktan ya da bir metanın gelecekteki değeri üzerinden spekülasyon yapmaktan korkmuyordu. Hollanda devlet tahvillerinin verdiği düşük faiz, yüksek miktarda sermaye bulunduğunu gösterir. Faiz oranı 1600'de yüzde 8,33'ten 1611'de yüzde 6,25'e, 1640'ta ise yüzde 5'e düşmüştü; 1672'den sonra ise yüzde 3 ile yüzde 3,75 arasında dalgalandı. Oysa İngiliz devlet bonolarının faiz oranı 1624'te yüzde 10'du ve 1651'de yüzde 6'ya, 1714'te yüzde 5'e düştü.⁵³ O nedenle, Hollandalıların 18. yüzyılda İngiliz kamu borçlandırmasına büyük miktarda yatırım yapması hiç şaşırtıcı değildir, çünkü İngilizlerden, yatırdıkları paranın çok daha fazlasını alabiliyorlardı. Büyük miktarlarda mal depolayan işletmeciler dünyasında düşük sermaye maliyeti de çok avantajlıydı, çünkü üretim merkezleri çok uzaktaydı ve yatırdıkları sermayenin amorti edilmesinin uzun zaman alacağını kabul etmek zorundaydılar.⁵⁴

1670'ten sonra hem sanayinin hem balıkçılığın ekonomik konumunda ve satış değerinde bir düşüş görüldü; ancak,

Hollanda ekonomisinin performansında durgunluk yaşanmasına rağmen, finans ve ticaret sektörlerinin de katkısıyla performans düzeyi yüksek bir seviyede durdu ve ciddi bir düşüş olmadı. Bu durum, Hollanda'da kişi başına düşen gelirin söz konusu gelişmelerden neden etkilenmediğini, hatta nasıl olup da biraz daha yükseldiğini açıklamaktadır.

Notlar

- 1 D. Defoe, *A Plan of the English Commerce*, (Londra 1728) s. 192. Aktaran C. Wilson, "The Decline of the Netherlands", *Economic History and the Historian: Collected Essays* (Londra 1969) s. 22.
- 2 W. Temple, *Observations upon the United Provinces of the Netherlands*, ed. George Clark (Oxford 1972) s. 109.
- 3 George Downing'in Clarendon'a 8 Temmuz 1661 tarihli bir mektubundan, aktaran C. Wilson, *Profit and Power A Study of England and the Dutch Wars* (Londra 1957) s. 3.
- 4 J. C. Riley, "The Dutch Economy After 1650: Decline or Growth?" başlıklı makaleden derlendi, *Journal of European Economic History* 13 (1984), s. 531.
- 5 J. de Vries, *The Dutch Rural Economy in the Golden Age, 1500-1700* (New Haven-Londra, 1974) s. 87.
- 6 J. van Houtte, "Het economische verhal van het Zuiden", *Algemene geschiedenis der Nederlanden*, V (Utrecht 1952) s. 184-186.
- 7 De Vries, *Rural Economy*, s. 111.
- 8 A.g.e., s. 115.
- 9 A.g.e., s. 172.
- 10 A.g.e., s. 153-154.
- 11 J. Bouman, *Bedijking, opkomst en bloei van de Beemster* (Amsterdam 1857) s. 267; De Vries, *Rural Economy*, s. 192-196.
- 12 W. Abel, *Agrarkrisen und Agrarkonjunktur: Eine Geschichte der Land- und Ernährungswirtschaft Mitteleuropas seit dem hohen Mittelalter* (Hamburg-Berlin 1966) s. 142-144, 152-172.
- 13 R. W. Unger, "Dutch Herring, Technology and International Trade in the Seventeenth Century", *Journal of Economic History* 40 (1980), s. 253.
- 14 A.g.e., s. 257.
- 15 A.g.e., s. 261.
- 16 A.g.e., s. 279.
- 17 J. R. Bruijn ve C. A. Davids, "Jonas vrij. De nederlandse Walvisvaart, in het bij-

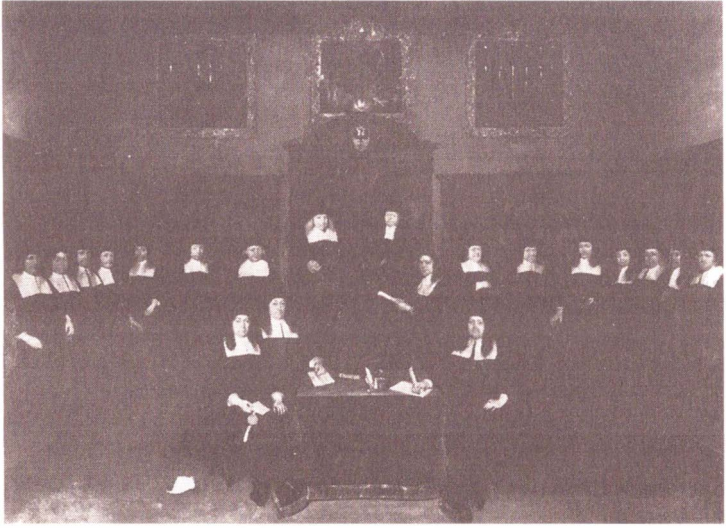
- zonder de Amsterdamse, in de jaren 1640-1664", *Economisch- en sociaal-historisch jaarboek* 38 (1975), s. 141-178.
- 18 J. L. van Zanden, "De economie van Holland in de periode 1650-1805: groei of achteruitgang? Een overzicht van bronnen, problemen en resultaten", *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 102 (1987) s. 603.
 - 19 Bkz. N. W. Postumus, *De geschiedenis van de Leidsche lakenindustrie*, 3 cilt (Lahey 1908) s. 1939.
 - 20 C. Wilson, *England's Apprenticeship, 1603-1763* (Londra 1965) s. 71.
 - 21 B. E. Supple, *Commercial Crisis and Change in England 1600-42* (Cambridge 1959) s. 34.
 - 22 Postumus, *Geschiedenis*, III, s. 930-932, 941-944, 1098-1101.
 - 23 P. Kriedte, *Spätféudalismus und Handelskapital. Grundlinien der europäischen Wirtschafts-geschichte vom 16. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts* (Göttingen 1980) s. 91.
 - 24 R. W. Linger, *Dutch Shipbuilding before 1800: Ships and Guilds* (Assen-Amsterdam 1978) s. 36.
 - 25 *A.g.e.*, s. 116-117.
 - 26 P. W. Klein, "De zeventiende eeuw", (ed.) J. H. van Stuijvenberg, *De economische geschiedenis van Nederland* (Groningen 1977) s. 98.
 - 27 De Vries, *Rural Economy*, s. 240-241.
 - 28 J. de Vries, "An Inquiry into the Behaviour of Wages in the Dutch Republic and the Southern Netherlands from 1580 to 1800", (ed.) M. Aymard, *Dutch Capitalism and World Capitalism* (Cambridge-Paris 1982) s. 46-48.
 - 29 J. de Vries, *De economische achteruitgang der Republiek in de achttiende eeuw* (Amsterdam 1959) s. 98-104.
 - 30 Van Zanden, "Economie", s. 605.
 - 31 Wilson, *Profit*, s. 111.
 - 32 J. I. Israel, *Dutch Primacy in World Trade, 1585-1740* (Oxford 1989) s. 21-22.
 - 33 16. yüzyıla genel bir bakış için, M. North, *Geldumlauf und Wirtschaftskonjunktur im südlichen Ostseeraum an der Wende zur Neuzeit (1440-1570)* (Sigmaringen 1990) s. 139-141; ayrıca A. E. Christensen'in ufuk açıcı yapıtına bakınız, *Dutch Trade to the Baltic around 1600* (Kopenhag-Lahey 1941).
 - 34 Israel, *Primacy*, s. 143.
 - 35 J. A. Faber, "The Decline of the Baltic Grain-Trade in the Second Half of the Seventeenth Century", *Acta Historiae Neerlandica* 1 (1968), s. 108-131; ayrıca bkz. M. North ve F. Snapper, "The Baltic Trade and the Decline of the Dutch Economy in the 18th Century", (ed.) P. S. Lemmink ve J. S. van Koningsbrugge, *Baltic Affairs: Relations between the Netherlands and North-Eastern Europe* (Nijmegen 1990) s. 263-286.
 - 36 Israel, *Primacy*, 55.
 - 37 *A.g.e.*, s. 307-313.

- 38 W. S. Unger, "Nieuwe gegevens betreffende het begin der vaart op Guinea", *Economisch-historisch jaarboek* 21 (1940), s. 194-217.
- 39 N.-H. Schneeloch, *Aktionäre der Westindischen Compagnie von 1674. Die Verschmelzung der alten Kapitalgebergruppen zu einer neuen Aktiengesellschaft* (Stuttgart 1982) s. 17-22.
- 40 C. R. Boxer, *The Dutch in Brazil, 1624-1654* (Oxford 1957; Camden 1973).
- 41 Israel, *Primacy*, 320-324.
- 42 1680'lerde Gine'den yıllık altın ithali ortalama 500.000-600.000 guldenken, 1697'de yalnızca 200.000-300.000 guldene düşmüştü, bkz. N.-H. Schneeloch, "Die Bewindhebber der Westindischen Compagnie in der Kammer Amsterdam, 1674-1700", *Economisch- en sociaal-historisch jaarboek* 36 (1973), s. 71.
- 43 F. S. Gaastra, "Die Vereinigte Ostindische Compagnie der Niederlande", (ed.) E. Schmitt et al., *Kaufleute als Kolonialherren: Die Handelswelt der Niederländer vom Kap der Guten Hoffnung bis Nagasaki 1600-1800* (Bamberg 1988) s. 3-7.
- 44 A.g.e., s. 7-12; W. Reinhard, *Geschichte der europäischen Expansion, I: Die Alte Welt bis 1818* (Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1983) s. 114.
- 45 K. Glamann, *Dutch-Asiatic Trade 1620-1740* (Kopenhag-Lahey 1958) s. 12-21, özellikle s. 14 (Tablo 2).
- 46 I. Schöffer ve F. S. Gaastra, "The Import of Bullion and Coin into Asia by the Dutch East India Company in the Seventeenth and Eighteenth Centuries", (ed.) M. Aymard, *Dutch Capitalism and World Capitalism* (Cambridge-Paris 1982) s. 215-233; Gaastra, "Compagnie", s. 89 (Tablo 13).
- 47 Gaastra, "Compagnie", s. 55.
- 48 Bkz. Wilson, *Profit*.
- 49 Klein, "Seventiende eeuw", s. 106-108.
- 50 H. van der Wee, "Monetary Credit and Banking Systems", (ed.) E. E. Rich ve C. Wilson, *The Cambridge Economic History of Europe. V: The Economic Organization of Early Modern Europe* (Cambridge 1977) s. 337-342; J. C. van Dillen, "La Banque de changes et les banquiers privés à Amsterdam aux XVIIe et XVIIIe siècles", *Third International Conference of Economic History, Munich 1965*, V (Paris 1974) s. 177-185.
- 51 Van der Wee, "Monetary Systems", s. 343-346.
- 52 18. yüzyılda tasarruflar hakkında bilgi için bkz. J. C. Riley, *International Government Finance and the Amsterdam Capital Market 1740-1815* (Cambridge 1980) s. 11-13.
- 53 J. de Vries, *Economy of Europe in an Age of Crisis* (Cambridge 1976) s. 211-212; P. W. Klein, "Stagnation économique et emploi du capital dans la Hollande des XVIIIe et XIXe siècles", *Revue du Nord* 52 (1970), sayı 204, s. 38.
- 54 Doğu Hindistan Kumpanyası Amiri Josiah Child gibi dönemin tanıkları daha o zamandan Hollanda'nın üstünlüğünün düşük faiz oranlarına dayandığını biliyordu, bkz. Israel, *Primacy*, s. 413.

Hollanda Toplumu

Hollanda'da 17. yüzyılda meydana gelen aristokrasi toplumundan burjuva toplumuna geçiş Avrupa'da benzeri olmayan bir değişimdi, çünkü Hollanda toplumuna egemen olanlar, ileri düzeyde kentleşmiş seçkinlerdi. Hollandalılar toplumsal konumlarını artık doğumdan gelen ayrıcalıklarıyla değil, ticari statüleriyle tanımlıyorlardı. Onlar tarım dışı etkinliklere yönelmiş, hayatlarını kentlerde kurmuşlardı. Daha o günlerde nüfusun neredeyse yarısı kentte yaşıyor, yalnızca üçte biri tarımla uğraşmaya devam ediyordu. Öte yandan, ileri bir kentleşmeye rağmen, nüfusun diğer yarısı kırsal bölgede yaşadığı için, kentli ve kırsal nüfusu bu incelemede birbirinden ayırdık; önce kırsal toplum ve aristokrasinin, kilisenin ve köylünün konumuyla başladık.

Avrupa'da modern çağın başlarında Hollandalı aristokratların sayısı görece azdı ve buna bağlı olarak toplumdaki rolleri de sınırlıydı. Başka Avrupa ülkelerinde aristokrasi "siyasi ve sosyal ayrıcalıkları olan bir yönetici sınıfı"¹ temsil ederken, aristokratlar arasında bir buçuk yüzyıl süren ihtilaflar ve ölüm oranının ortalamanın üzerinde olması, Hollanda-



GERARD TERBOCH, *Deventer Yargıçları*, 1667, Deventer Belediye Sarayı.

lı aristokrat ailelerin sayısını epeyce azaltmıştı. 16. yüzyılda yalnızca on iki aristokrat aile kalmıştı (18. yüzyılda ise yalnızca yedi) ve sahip oldukları topraklar, ekilebilir alanların yüzde 10'undan bile daha azdı.² Frizya ve Groningen'de doğumla gelen herhangi bir ayrıcalıktan yararlanan tek bir aristokrat yoktu. Bu bölgelerin aristokratları yalnızca *hofdelingen* adı verilen, ortaçağda zenginleşen köylü sınıfından çıkmıştı ve çeşitli ayrıcalıklarına ilaveten *stingen* adı verilen duvarlarla güçlendirilmiş evlerde otururlardı. Yalnızca Geldern'de ve Overijssel'de aristokratlar biraz daha önemli konumdaydı. Buralarda köylülerin toprağa ve malikânenin efendisine bağlılığı, toprağın aristokratlar tarafından "özgür köylülere" kiralandığı kuzey ve kuzeybatı bölgelerine göre çok daha güçlüydü.

Devlet işleri ve siyasetin yürütüldüğü çevreyi orta sınıf oluşturuyordu ve çoğu Lahey'de, Orange Hanedanı'nın sa-

rayında oturan aristokraziye hâlâ bir ölçüde riayet edilmesi bunun bir sonucuydu. Kentlerin dışında kalan kırsal alanın tek vekili ve “Eyaletler Meclisi’nin birinci (ve tek) üyesi olan aristokrazi, sayıca az olmalarıyla ölçülemeyecek kadar geniş bir nüfuza sahipti”.³ Ne var ki 17. yüzyıl sonlarına doğru kırsal aristokrasinin ekonomik durumu kötüleşmiş gibi görünmektedir. Kendi köylülerinin verdiği kira parasıyla geçinen toprak sahibi aristokratlar özellikle kötü durumdaydı, mali kayıplar veriyorlardı. Örneğin 1758’de Overijssel’de toprağın vergilendirilen bölümünde aristokrasinin payı yalnızca yüzde 19’du – 1675’te bu miktar hâlâ yüzde 41 gibi yüksek bir orandı. Aristokratların sahip olduğu topraklar, her geçen gün, kentte oturanların ve özellikle de *hoofdelingen* gibi topraklarını genişletmek isteyen daha varlıklı köylülerin eline geçiyordu.

Kırsal bölgede toprak beyi rolü oynamak bakımından kilise de, aristokrazi gibi ikincil bir konumdaydı. Katedral *capitulum*’u* ve kilise vakıfları yalnızca Utrecht diyakozluğunda feodal haklara sahipti. Bunun dışında, dinî örgütlenme içinde en büyük toprak sahipleri olanlar özellikle Frizya ve Holland eyaletlerindeki manastırlardı. Ne var ki 1590’larda, yeni eyaletler manastırların topraklarına el koyup buraları kendileri yönetmeye başladığında bu durum değişti.⁴ Bundan sonra bu mülklerden gelen gelir, köy okulları, yeni kurulan üniversiteler, hastaneler ve yetimhanelerin geçindirilmesine ayrıldı. Kentlerin sahip olduğu topraklardaki artış özellikle belirgin hale geldi ve yavaş yavaş aristokrazi ile kilisenin sahip olduğu miktarı geçti. Kentlerin kırsal bölgeye doğru genişleme sebebi, başta, kent ekonomisini destekleyecek bir ekonomik hinterlanda sahip olma amacıydı; ama 17. yüzyıl boyunca insanlar toprak satın aldıkça ve toprağı geri kazanma projelerine yatırım yaptıkça orta sınıf serma-

* Kilise yönetim organlarından biri – ç.n.

yesi de kırsal bölgeye giderek daha fazla aktı. Kentlerden gelen insanlar çoğu zaman bu projelerde kırsal toplumun dinamik genişlemesinden en fazla etkilenen toplumsal grup olan köylülerle birlikte çalışırdı.

Tarımsal ekonomi, mülkiyet hakkı temeline sıkı sıkıya bağlıydı. Örneğin Holland eyaletinde köylüler toprağın yüzde 40'ından fazlasına sahipti. Topraklarını ve ürünlerini toprak beylerinin baskısına uğramadan, istedikleri gibi kullanabiliyorlardı ve bu, iyi giden tarımsal ekonomiyle birlikte, daha yoğun bir tarım tarzının getirilmesini tetikledi. Hollanda tarımı piyasa ekonomisinin yasalarına bağlıydı. "Bazı köylüler çok geniş topraklara sahipti, başka köylülere toprak kiralyor, kredi veriyor, ve yerel ticaretle uğraşıyorlardı. Bazı köylülerinse hiçbir şeyi yoktu; onlar ekonomik yönden soyululara, kilisenin önde gelenlerine ya da onların temsilcilerine değil, başka köylülere bağımlıydı."⁵ Baltık bölgesinden ithal edilen tahıl, hem toprağın hem emeğin daha yüksek verimli tarımsal sektörlerde kullanılmasını sağladı. Köylüler özellikle hayvan yetiştiriciliğiyle ve tereyağı, peynir üretimiyle ilgilenmeye başladı; ihraç için, örneğin kızılıkök gibi endüstri ürünleri yetiştirmekte uzmanlaştılar.⁶

Köylüler toprak kazanımı ve işlerinin gerektirdiği maki-neleşme için hiçbir masraftan kaçınmazdı. Bu yatırımlar ve sonuçta elde edilen üretim artışı özellikle 17. yüzyılda iyi sonuç verdi, oysa o sırada Avrupa köylülerin büyük çoğunluğu tarımsal üretimde giderek artan bir çöküşle boğuşmaktaydı.⁷ Tarımda uzmanlaşma arttıkça, işbölümü ve kırsal nüfus içinde toplumsal farklılaşma da arttı. Köylüler kendi işçilerini yalnızca daha kârlı işletmelerinde tutuyor, kalan işler için başka tarım işçileri çalıştırıyorlardı. Çiftlik işlerinde yardım edenlere ek olarak, bent kapağı ve setlerin inşası ve bakımı, kazanılan toprağın üst tabakasının (torf) kazınması gibi işler için gündelik işçi tutuyorlardı. Araba sürücüle-

ri ve kaptanlara ilaveten, çok sayıda zanaatkâr, becerilerini sunmak üzere köylere yerleşmişti. Böylelikle geleneksel çiftçi sınıfı, bir yanda zengin köylüler öte yanda kırsal emekçi sınıfı olmak üzere ikiye bölündü. Bu değişiklikler uzun vadede, kırsal işçi ve zanaatkârlardan oluşan sınıfın, köylülerden daha hızlı genişlemesi sonucunu doğurdu, üstelik bu kırsal alt sınıfın üyelerinin çoğu düzenli biçimde kentlere göç ediyordu.

Ne var ki yüksek ücretler, 17. yüzyıl boyunca toprak işçisi olmayı çok cazip kılmıştı.⁸ Bir gündelik işçi, on beş-yirmi stuyver alıyordu ki bu, 1650'ye gelindiğinde genellikle yirmi stuyver alan kentteki zanaatkâr kalfalarının aldığı ücrete yakındı. Bunun kadar ilginç bir başka olgu da, 17. yüzyılda kentlerde ücretlerin durgunlaşmaya başlamış olmasına karşın kırsal bölgede hâlâ artış göstermesiydi. O günlerde yüksek ücretlerden bahseden çok sayıda kayıt vardır. 1662'de siyasetçi Pieter de la Court, bundan şikâyet ediyordu: "Çiftçiler hizmetlilerine öyle yüksek ücretler veriyor ki, onlar büyük bir rahatlık içine yaşarken kendileri bin bir sıkıntı çekiyor. Aynı rahatsızlık kentlerde de hissediliyor, dünyanın en katlanılmaz zanaatkâr ve hizmetlileri bizim kentlerde toplanmış."⁹ Köylüler, işleri makinelere devrederek ya da mevsimlik işçi kullanarak ücret faturasını azaltmaya çalışıyorlardı. Örneğin mandıra çiftçiliğinde, çok sayıda sütçü kız yerine beygir gücüyle çalışan bir tereyağı karıştırıcısı (*karnemolen*) kullanıyorlardı. 17. yüzyılın sonuna doğru Hollandalı köylüler, özellikle hasat dönemlerinde Vestfalya'dan mevsimlik işçi almayı tercih etmeye başladı.

Peki kırsal alanda ücretler ne kadardı? Yeterli kaynak olmaması nedeniyle ancak kaba hatlarıyla bazı genel trendlerden söz edebiliriz. 17. yüzyılda kırsal bölgede çalışan bir işçi, bir yüzyıl önce bağımsız köylü olarak çalışan bir işçiden daha fazlasını kazanıyordu. Öte yandan köylüler hem tarım-

sal ürün fiyatlarının artmasından kâr elde etmişlerdi, hem de artan kiralara yansıdığı gibi, toprak sahibi olmak kârlı bir işti. Jan de Vries'in derlediği tereke dökümleri, köylülerin refah düzeyine ve sahip oldukları mallara ilişkin oldukça doğru bir resim çıkarmıştır ortaya.¹⁰ 16. yüzyıl çiftlik evlerinde mobilya namına genelde iki masa ve on'dan az sandalye bulunurken, 17. yüzyılda bu durum değişti. Büyük meşe sandıklar, sekizgen masalar, perdeler ve halılar, bunların hepsi yaygınlaştı. O sırada en pahalı eşya yataktı; o çağda yaşayanlar yatağı bir toplumsal statü sembolü gibi görüyordu ve bir köylünün evindeki yatak sayısı evinin zenginliğini yansıtıyordu. Köylülerin zenginliklerini dış dünyaya sergilediği eşyalar ise, altın ve gümüş tokaları, düğmeleri, sürahileri ve kaşıklarıydı. 1692'de Alphen'de ölen köylü Cornelius Pieterse de Lange, arkasında yüzükler, mücevherler, küpeler, dört kaşık ve çeşitli saç tokaları bıraktı. Bunu bir perspektife oturtmak gerekirse, dört gümüş kaşığın ederi, bir kişinin yıllık ekmeğini karşılardı. Bunun dışında tereke dökümleri, Hollandalı köylülerin resim satın aldığı hikâyesini doğruluyor. Yine 1692'de Alphen'de ölen Cornelius Jacob Maals adlı bir başka köylü, bir ayna, bir sekizgen masa, perde ve bazı dekoratif parlak çinilerin yanı sıra on altı resim sahibiydi.

Ne var ki, köylülerden kalan resim sayısı pek azdı, çoğu da zaten resim sahibi değildi. Daha çok dokuma ürünleri satın alma eğilimindeydiler: "17. yüzyıl Frizya'sında ortalama bir çiftçi her sabah aralarından seçebileceği bir düzine gömleğe sahipken, 17. yüzyıl ortalarına gelindiğinde bir çamaşır sandığında 40 çarşaf, 4 elbezi, 6 masa örtüsü ve bir düzine peçete bulunmaktaydı".¹¹ Bunun dışında 290-310 gulden gibi bolca nakit, hükümet bonoları ve senetler içeren tereke dökümleri, köylerdeki yüklüce mali kaynakları gösterir.¹² Hollanda kentli toplumunda en önemli sosyal statü ölçütleri –aile ilişkileri ve eğitimden sonra– servet ve kazançtı. Mo-

dern çağın başlarında kentlerde yaşayan insanlar mal mülke büyük saygı duyardı. Yönetici sınıf mensupları, servetlerinin büyüklüğüne göre sıralanırlar, “kendisinin ve başkalarının servetini kumarda kaybetmiş”¹³ müflisler horgörülürdü. Örneğin Doğu Hint Adaları Kumpanyası’nda (VOC) müflislerin, Katoliklerin ve Asya ticaretinde adı kötüye çıkanların işe alınması kesinlikle yasaktı.

Kırsal bölgeler hakkında fazla bilgi olmamasına karşın Hollanda kent toplumu hakkında pek çok inceleme vardır. 17. yüzyılda insanlar kent toplumunda kendi yerlerini pekiştirmek için toplumsal hiyerarşiyi tanımlamaya bile çalıştılar. Tarihçiler bu kayıtları yakın zamanlarda incelemiş ve farklı toplumsal grupların tarihsel betimlemelerinden yola çıkarak sosyolojik modeller oluşturmuşlardır. Sınıfa dayalı ilk toplum modelini, 1948’de Renier geliştirmiştir: Bu modelde, aristokratlar, burjuvazi ve geniş bir orta sınıf, bir orta sınıf ve bir alt sınıf bulunur.¹⁴ Daha sonra, Roorda’nın toplumu beş sınıfa bölen Holland ve Zeeland eyaletleri çözümlemesi bunun yerini almıştır.¹⁵

1. Patrisyenler – yöneticiler, önde gelen tüccarlar ve büyük imalatçılar
2. Geniş orta sınıf – zengin tüccarlar, esnaf ve akademisyenler
3. Orta sınıf – esnaf ve vasıflı zanaatkârlar
4. İşçiler ve hizmetlilerden meydana gelen alt sınıf
5. *Grauw*, ayaktakımı.

Statünün bir göstergesi olarak evlilik kalıplarını (*l’intermarriage*) ve serveti de dikkate alan Gerrit Groenhuis, Roorda’nın modelini biraz daha geliştirmiştir. Groenhuis, toplumu altı sınıfa bölmüş ve konuyla ilgisi olmadığı halde köylüleri de işin içine katmıştır.¹⁶

1. Aristokratlar ve yöneticiler
2. Zengin tüccarlar, büyük gemi sahipleri, işletme sahipleri, hekimlerin bazıları, yüksek kademedeki memurlar, ticaret şirketlerinin yöneticileri, yönetici sınıfa mensup olmayan yüksek rütbeli subaylar
3. Büyük tüccarlar, usta zanaatkârlar, en azından orta boy bir gemisi olan kaptanlar, düşük rütbeli subaylar, resmî makamı olan kişiler (belediye hekimleri, rektör/bölge papazı vb.)
4. Önemsiz bürokratlar, kâtipler, küçük tüccarlar, zanaatkârlar, kaptanlar ve kendi işlerinin sahibi olanlar
5. Ücret alan işçiler (hamallar), denizciler, askerler, mavnacılar, fabrika işçileri ve başka işçiler
6. Boşta gezenler, dilenciler, maluller, kovulmuş askerler ve denizciler, göçmen işçiler ve aktörler.

Bu dönemde yaşayan Amsterdamlı simsar Joris Craffurd'un 1686'da yaptığı tasvir, Groenhuis'un sınıflandırmasını destekler gibi görünmektedir:

Anlayacağınız, envai çeşit insan var: Birincisi hükümette olan erkekler, onlara bağımlı olanlar ve hükümete yükselmeye çalışanlar. İkincisi, sayıları hayli yüksek olan, son derece seçkin, etkileyici, zengin tüccarlar. Üçüncüsü çok sayıda usta ve zanaatkâr dahil olmak üzere esnaf veya dükkân sahipleri. Dördüncüsü, erat ki bundan en aşağı insan türünü kastediyoruz; ancak, araba sürücülerini, tahıl hamallarını, mavnacıları, ve torf ve bira hamallarını bunun dışında tutmamız lazım. Çoğu sadaka kabul eden bu insanlar en medeni ve saygıdeğer insanlardan sayılmaz.¹⁷

Bununla birlikte unutulmamalıdır ki, hafiften aşağılayıcı bu hükmü veren kişi, toplumsal merdivenin üstten ikinci basamağında yer almaktadır ve aşağıya doğru baktıkça görü-

şünü bulandıran önyargısı artmıştır.

Peki bu farklı toplumsal sınıflar için gerçek hayat nasıldı? Güvenilir kaynak bulmanın zor olmasından ötürü, bazı toplumsal sınıflar hakkında diğerlerine göre daha çok bilgiye sahibiz. Örneğin kentli siyasi yönetici sınıf iyi belgelenmiştir. 17. yüzyıla gelindiğinde yaklaşık iki bin kişiden oluşan bu küçük sınıf dışarıya kapalı bir seçkinler grubu haline gelmiş, devlet ve belediye makamlarını kendi aralarında paylaşmıştı. Kentlerde bu, belediye başkanlıkları, kent meclisine üyelik, Posta Müdürü makamı ve bunun yanı sıra birkaç önemsiz makam anlamına gelmekteydi. Eyalet ve cumhuriyet yönetimi düzeyinde bu makamlar, Genel Eyaletler Yönetimi ile taşra ve belediye yönetimindeki (*regerings colleges*) makamlardan başlayıp, Yüksek Yönetici* makamına kadar uzanıyordu. Makamlar, yönetici ailelerin kendi aralarında yaptıkları, getirisi yüksek işlerin dağılımını düzenleyen kontratlar (*contracten van correspondentie*) doğrultusunda bölüştürülür, böylece farklı aileler arasında anlaşmazlık çıkması önlenirdi.

17. yüzyılda çoğu makam miras yoluyla belirli ailelerin eline geçmişse de, yönetici sınıfı toplumun geri kalanından tamamen yalıtılmış olmadığı için, ailelerin, yöneticiler çevresine kabul edilmesi hâlâ mümkündü.¹⁸ Bazı yönetici aileleri diğerlerinden çok daha zengindi; Amsterdam'da bulunuyorsanız yönetici sınıfına girmek haliyle daha zordu, örneğin daha az zengin, küçük tüccarların bile yönetici olabileceği Leeuwarden ya da Harlingen gibi küçük kentlerde olduğundan daha fazla mala, daha büyük bir servete sahip olmanız gerekirdi. 17. yüzyılın ortasında Leeuwarden ile Amsterdam arasındaki servet farkı, kayıtlara bakıldığında görülebilir:

* *Raadpensionaris*: Birleşik Eyaletler Cumhuriyeti döneminin (1579-1795) en önemli devlet ve siyaset makamı. *Stadtholder*'ın (Orange Prensi) yokluğunda onun yetkilerini üstlenir, Eyaletler Meclisi'nde Holland eyaletini temsil eder ve dış ilişkileri yönetirdi – ç.n.

1672'de Leeuwarden'da 271 kişinin 10.000 gulden'den fazla (ortalama 33.359 gulden) geliri vardı; 1674'te Amsterdam'da 259 kişinin 100.000 gulden veya daha fazla serveti vardı.

Joop Faber, yurttaşların servetini temel alarak bir Harlingen tablosu çizmeye çalışmıştır.¹⁹ İlk grupta (20.000-50.000 gulden arası servet sahibi olanlar), deniz kuvvetlerinden kıdemli bir görevli, iki tüccar ve bir kereste tüccarı vardı; ikinci grup (10.000-19.000 gulden) özel gelir sahipleri ve tüccarlardan oluşuyordu. Üçüncü grupta (4000-9000 gulden), kent milisinden bir teğmen ve biri orduda görevli olmak üzere iki papaz vardı. Dördüncü düzeyde (1000-3900 gulden) iki eski belediye reisi, bir rektör, bir değirmenci, bir eczacı, bir banka kâtabi, bir düğme imalatçısı, bir belediye cerrahı ve bir boyacı bulunuyordu. Beşinci grupta (1000-900) küçük tekne kaptanları, bir terzi, bir fıçı imalatçısı ve başka zanaatkârlar vardı. Altıncı ve en alt grupta hiç serveti olmayanlar, yani çıraqlar, hamallar, tayfalar ve askerler vardı ama Joop Faber bu grupta yer alan bir öğretmen ve bir başöğretmen vekili de bulmuştu.

İnsanların serveti elbette gelirleriyle orantılıydı, para merdiveninde ne kadar üst basamaklara tırmanılırdıysa gelirin kaynakları da o kadar çeşitleniyordu. Örneğin, yöneticileri ele alalım: Görevlerini yerine getirmek için aldıkları para, makamın getirdiği dolaysız kârın ya da ticaret ve sermaye yatırımdan elde edilen kazancın yanında çok küçük kâlırdı. Bununla birlikte Yüksek Yönetici Johan de Witt, beş yıllık süreyle göreve getirildiği zaman yılda 3000 gulden alıyordu.²⁰ O zamanlar ortalama bir işçi bu miktarın onda birini kazanabilirdi.²¹ Ne var ki, 17. yüzyılın birinci yarısında ücretler arttı, yüzyılın ikinci yarısında da istikrarı korudu. 1665'ten sonra fiyatlar düştüğü için, çalışan nüfusun satın alma gücü yükseldi. En düşük ücret dilimindekiler bile, işsiz, hasta veya sakat olmadıkça bu durumdan yararlandı.

Yıllık ortalama 150 gulden geliri olan hamallar, fabrika işçileri, denizciler, muhasebeciler, öğretmenler, aile sahibi olup olmamalarına bağlı olarak, karın tokluğu sınırında ya da altında yaşıyordu. Kadınlar ve çocuklar da çalışmak zorundaydı, onlara dokuma endüstrisinde talep vardı.

Ne var ki, Hollanda kentlerinin ve kırsal bölgelerinin, tüm Avrupa'ya oranla en yüksek ücret ödenen yerler olduğunu vurgulamak gerekir. Bu durum sürekli bir ekonomik göçe yol açtı, özellikle ticaret ve hizmet sektörünün çok canlı olduğu Amsterdam'a. Bu kentsel gelişme, Amsterdam'da gelin ve damadın doğum yerlerinin belirtildiği evlilik kayıtlarında açıkça görünür.²² 17. yüzyıl boyunca Amsterdam'da evlenen erkeklerin çoğunluğu yalnızca bu kentin değil, Holland eyaletinin de dışında doğmuştu. Yüzyılın başlarında çoğunluğu Flandre Kontluğu'ndan geliyordu; sonraları Almanya, hatta İskandinavya'dan da çok sayıda insan gelmeye başladı. Bu ekonomik gelişmenin büyük paradokslarından biri şuydu: Hollanda emek pazarı (yalnızca mevsimlik iş söz konusu olduğunda bile) yabancı işçiler için çekiciliğini korurken, Hollandalı alt sınıflar işsizlik sınırında ve *grauw* [ayaktakımı] denen marjinal gruba dahil olmanın eşiğindeydi. Bu, Altın Çağ boyunca Hollanda'da başta kilise kurumları olmak üzere çok sayıdaki hayır kurumunun bağışlarıyla geçinmek zorunda olmak demektir. Jan de Vries'e göre, belirli sektörlerde işçilere olan talebin yüksek, işçi sayısının az olması ve işçilerin sürekli göç etmesi göz önüne alındığında, işsizlik bilinçli olarak seçilen bir boş zamandı, üstelik hayır kurumlarının etkinliğiyle kolaylaşıyordu.²³ Belediyenin yoksullarla ilgili politikasının hareket noktası, dilencilerin gerçekten iş aradığı ve iş bulmaları için onlara yardım edilmesi gerektiği masalına dayanmaktaydı. Bu politika, dilencilerin belediye atölyelerinde zorla çalıştırılmasına yol açtı.²⁴ Ancak o dönemde ço-

ğu kişi, dilenciligin bile, hem tecrübeye hem de eğitime dayanan bir nevi meslek olduğunun farkındaydı. Örneğın Adriaen van de Venne, her biri kendi özel sistemiyle dilenen kırk iki farklı serseri ve dilenci türü tanımlamıştı. Ne var ki bütün Avrupa'yla karşılaştırıldığında dilencilik Hollanda'da önemli bir artış göstermemiş gibidir; ülkeye gelen yabancı ziyaretçiler, dilenci sayısının şaşılacak kadar az olduğundan bahseder ve halkın geceleri bile güven içinde yolculuk edebilmesini hayretle karşılardı.²⁵

17. yüzyılın sonlarında tahminen artan işsizlik ve dilencilik, bu dönemde insanların maddi durumunda çarpıcı bir bozulma olduğu yanlışısına yol açabilir. Hollanda'da fiyatların düşmesi nedeniyle ücretli çalışanların satın alma gücünün ve kişi başı gelirin 17. yüzyıl boyunca yükseldiğini daha önce görmüştük. Yüzyılın sonunda bile kişi başı gelirin yükseldiğini, İngiliz matematikçi ve istatistikçi Gregory King tarafından saptanmıştı. Gregory King'in hesaplarına göre, Hollanda'da kişi başı gelir 1695'te 8 sterlin, 2 şilin 9 peniydi (yaklaşık 100 gulden) ve artmaya devam ediyordu.²⁶ Bu demektir ki, Avrupa'da kişi başına gelirin en yüksek olduğu ülke hiç şüphesiz Hollanda'ydı.

Özel servetin büyüme hızı da kişi başına gelirin yükseldiğini destekler yöndedir. 1585'te Amsterdam'da 65 hane (kentte yaklaşık 30.000 kişi oturmaktaydı) 10.000 gulden veya daha fazla vergilendirilebilir gelire sahipti. Yalnızca doksan yıl sonra, 1674'te, 259 hane (kentte yaklaşık 200.000 kişi oturmaktaydı) 100.000 gulden veya daha fazla gelire sahipti; bu çevrelerde 10.000 gulden konuşmaya bile değmeyecek bir miktardı.²⁷ 1680'e gelindiğinde 10.000 guldeni olan yurttaşlar arasındaysanız orta boy bir kent olan Gouda'da kentin zengince olanlarından sayılırdınız; ve 10.000 guldenden fazla geliri olan nüfus 1599'dan beri beş kat artmıştı.²⁸ Bu gelişme, birikmiş servetin önemlice bir bö-

lümünün sermaye getirisinden elde edildiği 18. yüzyıla kadar devam etti, ancak bunun kesin ayrıntıları hesaplanmamıştır. Sermaye yatırımcıları, orta sınıf üyeleri sayılırdı; yüksek miktarda para biriktirdikleri için düzenli olarak devlet veya eyalet tahvillerine ya da ticaret şirketlerine yatırım yapar ve böylece uzun vadede servetlerini artırırlardı. Unutmamak gerekir ki, bu toplumda servet biriktirenler sosyal olarak da ilerleyebilmekteydi.

Hollanda toplumunda, 17. yüzyılda sosyal hareketlilik nasıl örgütlenmişti? Bir yandan, insanların kendi yerlerini bilmesi, toplumsal çevre ve eşlerini kendi sınıfları içinde aramaları bekleniyordu; öte yandan Kalvencilik mesleki başarıya olumlu bakıyor, *carrière ouverte au caractère* (çalışan başarır) felsefesini destekliyordu.²⁹ Fiiliyatta, toplumsal ilerleme fırsatından en çok yararlananlar, Groenhuis'un modelinde yer alan üçüncü ve dördüncü gruplardı ve bunu birkaç aşamada yapabiliyorlardı – yönetici patrisyen grubun üyesi olma ihtimalleri bile vardı.

17. yüzyıl boyunca yönetici sınıfı kendisini diğer sınıflardan giderek daha fazla yalıtmışsa da, Amsterdam ve Zierikzee üzerine yapılan çalışmalar, sosyal ilerlemenin hâlâ mümkün olduğunu gösteriyor.³⁰ 1618-1619 ve 1672 siyasi krizi kent yönetimine taze kan getirdi; temel siyasi ve sosyal yapılar değişmedi ama yeni gruplar iktidara geldi. Sosyal olarak ilerlemek isteyenler de Amsterdam'a taşınabiliyordu çünkü dünyanın ticaret ve deniz taşımacılığı merkezi olarak bu kent, ülkenin hem içinden hem dışından, sosyal merdivende yükselmek isteyen çok sayıda insan için bir çekim merkeziydi. 1570'te Zaltbommel'de doğup 1636'da Amsterdam'da ölen Elias Trip, ticari kariyerde başarı gösterenlerin iyi bir örneğidir.³¹ Elias Trip, kardeşi Jacob (1576-1661) ile birlikte Dordrecht'e yerleşti; ana ticareti demir üzerineydi ama başka girişimlerle de bağlantısı vardı. Çok geçme-



NICOLAES ELIASZ., Pickenoy, olarak bilinir, *Cornelis de Graeff*, 1645, Berlin, Gemäldegalerie in the Bodemuseum Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. (Fotoğraf: J. P. Anders)



NICOLAES ELIASZ. *Catherine Hooft* (Cornelis de Graeff'in eşi), 1645, Berlin, Gemäldegalerie in the Bodemuseum Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. (Fotograf: J. P. Anders)

den Dordrecht bu hırslı tüccara dar gelmeye başladı ve Amsterdam'a taşındı. Trip burada silah işinde ve onunla bağlantılı İsveç bakırı ticaretinde başarı kazandı. 17. yüzyılın ilk yarısında Hollanda, Avrupa silah ticaretinin merkeziydi. 1631'de, Amsterdam'a taşınmasından yalnızca on beş yıl sonra Elias Trip 240.000 guldenlik servetiyle Amsterdam'ın en zengin yurttaşları arasında yirmi dördüncü sıradaydı.

Amsterdam seçkinlerinin ticaret ruhu, sürekli göçle gelen tüccarlarla ve bu yeni erkeklerin kentin yönetici sınıfı arasına girmesiyle canlılığını korudu. Bir aile, ticaretten emekli olup aristokrasiye katıldığında, onun yerini yeni tüccar aileler alıyordu.³² Ancak 1680'den sonra, Amsterdam'ın genişlemesi her şeye rağmen sona erince, *rentier* (çalışmayan beyler) zihniyeti kökleşmeye başladı. Bu (tüccarlıktan rantıyeliğe ve sermayesinin getirisiyle geçinebilen profesyonel politikacıya geçiş), sosyal merdivende ilerlemenin en üst biçimiydi ve Amsterdam'da, yönetici sınıfın içinde gerçekleşti. Örneğin, yöneticiler hakkında konuşulurken, mesleklerinden ziyade taşradaki malikânelerinin öne çıkması daha büyük bir olasılıktı.³³

Böyle bir ilerlemeye eşlik eden hayat tarzı değişimi, bu ailelerden biri olan Graeff'lerin birkaç kuşağına bakarak görülebilir. 1578'de Amsterdam belediye başkanı olan Dirck Graeff, demir ticaretiyle uğraşmaktaydı. Oğlu Jacob da ticaretle uğraşıyordu ama Zuidpolsbroek terekesini satın alıp soyluluk unvanı kazandı ve Zuidpolsbroek Baronu Jacob de Graeff oldu. Oğullarından ikisi, Andries ve Cornelis de Graeff, siyasetçi ve rantıye oldular; ve portrelerine bakılırsa, Cornelis de Graeff ve eşi, yüksek mevkilerini açıkça göstermekten pek hoşlanıyordu.³⁴

Sosyal ilerleme servete bağlıydı ve 17. yüzyıl Amsterdam'ında servet nispeten kısa zamanda biriktirilebilirdi. Ancak sosyal piramidin zirvesine varmak için, merdivenin da-

ha yüksek basamağındaki biriyle evlenmek gerekiyordu. Alt ve orta sınıftakilerin ilerlemeyi destekleyecek kadar paraları yoksa, tek seçenekleri denizci olmak, denizaşırı ülkelerde görev almak, ya da sanatla uğraşmaktı. Deniz subaylarının çoğu alt sınıflara mensuptu ve en müthiş kariyer fırsatları bu alanda bulunurdu, bir denizci amirallik rütbesine kadar yükselebilirdi. Pieter Piez. Heyn, Maarten Harpertsz. Tromp ve Michael Adriaensz. de Ruyter gibi Hollandalı denizci kahramanların yaptığı da buydu: Kariyerlerine basit bir tayfa, hatta miço olarak başlamışlardı. Ama 17. yüzyıl sonlarında kaptanlar ve ticari şirketlerin denizaşırı şubelerinde kariyer yapanlar ya yüksek sınıftan, ya da orta sınıftan geliyordu. Güneydoğu Asya'da ticari bir güç oluşturan Jan Pieterz. Coen, Hoorn yakınlarında Twist'li bir balıkçının oğluydu. Bununla birlikte babası genç Coen'i, çift girişli muhasebe defteri tutmayı öğrenmesi için İtalya'ya göndermiş ve böylece VOC'da önce muhasebeci, sonra da şirketin en başarılı genel amiri olmasını sağlamıştı. Coen'in meslek hayatı, eğitimin veya öğrenim görmeyen sosyal ilerlemenin bir aracı olarak giderek daha fazla önem kazandığını gösteriyor. Bir papazın oğlu olup, bir başka papazın kızıyla evlenen WIC Genel Direktörü Pieter Stuyvesant, eğitilmiş bir orta sınıf ailesine mensuptu.

Son olarak, bu kitabın başka yerlerinde ayrıntılarıyla incelenmiş olan sanatçı kariyerlerinden de söz etmek gerekir. Rembrandt'ın babası değirmenci, büyükbabası ise fırıncıydı ve ikisi de Leiden'liydi. Önce Latince öğreten bir okula, sonra da Leiden Üniversitesi'ne gitti. Sanat eğitimi aldıktan ve Leiden'de serbest usta olarak çalışmalarından sonra 1631'de Amsterdam'a taşındı ve orada, Leeuwarden belediye başkanının kızı Saskia van Uylenburgh'la evlenerek sanatçı kariyerini taçlandırdı. Rembrandt'ın öğrencileri çok öne çıkan kişiler değildi ama başarılıydılar: Ferdinand Bol, zengin

bir dulla evlendikten sonra, Amsterdam'da üst sınıftan kişilerin oturduğu Keizersgracht semtine yerleşerek bir hayır vakfının yöneticisi olarak hayata veda etti; yüksek ücretler alan "Ressam Prens" Utrecht'li Gerrit van Honthorst, zenginlerin en üst statü sembolü olan atlı arabaya sahip olacak kadar iyi durumdaydı. Ressamlar hem sanatçı olarak hem maddi yönden başarılı oldukları zaman, orta sınıf ya da aristokrat müşterilerinin yaşam tarzına hızla alışıyorlardı. Rembrandt gibi, bütçeleri her zaman elvermese de, sık semtlerde ev satın alır, atölyelerini yabancı ressamların eserleri, değerli nesneler ve nadirelerle dolduruyorlardı (bunların, sosyal mevki göstergeleri olduğu düşünülürdü).

Hollanda toplumunda, sade bir görüntünün arkasından maharetle sergilenen çok çeşitli statü sembolleri vardı. Bunlar giyim kuşamdan başlayıp, atlara ve arabalara, döşemelere, perdeler, kutlamalardaki ve kiliselerdeki oturma düzenine ve unvanlara kadar uzanırdı.³⁵ Dolayısıyla, örneğin bugünün insanında gösteriştense uzak bir izlenim uyandıran siyah kıyafetler, aslında öyle iyi kumaştan yapılmış ve öyle pahalı dantellerle süslenmiş olurdu ki, herkes onları giyenlerin ne kadar zengin olduğunu fark ederdi. Üst sınıf mensupları, saç modellerinde ve giyimlerinde bugün olduğu gibi hevesle Paris modasını izlerlerdi. Örneğin peruk takmak artık yalnızca patrisyenlere mahsus değildi. Orta sınıf daha gösterişsiz giyinirdi çünkü Paris modasını izlemek çok pahalı bir işti; örneğin bir çift iyi cins Paris çorabı on dört gulden ederdi ki, bu para bir kişinin altı aylık ekmek parasının karşılığıydı. 17. yüzyılın Rolls-Royce'u, çift atlı faytondu. Gouda yöneticisi Frans Herbert'in sınıf atlamış bir kişi olduğu düşünülürdü ve biraz da horlanarak şu ifadeyle tanımlanmıştı: "eskiden alçak gönüllü biriyken faytonla gezmeye başladığından beri küstahlığı gözlerindeki parıltıdan belli oluyor."³⁶

Evlerin döşemeleri, duvarlara asılan resimler hep ev sahibinin toplumsal konumunu ilan ediyordu. Porselenler, işli duvar halıları, mobilyalar ve resimler yalnızca üst sınıfın zenginliğini yansıtmıyordu, orta sınıf mensuplarının ev eşyaları da onların çok ince zevkli olduğunu gösteriyordu. Orta sınıf aynı zamanda, toplu olarak ailenin ya da her bireyin ayrı portresini yaptırıyordu, sanatçılar bu özel statü sembolünün artık yalnızca patrisyenler ve üst sınıf mensuplarıyla sınırlı kalmamasından elbette çok memnundu. Kilise sıraları bir başka statü sembolüydü ve giderek daha fazla grup kilisede kendilerine ait sıra istiyordu. Örneğin 1644'te Nijmegen Stevenskerk'te konsey üyeleri için yeni bir sıra yaptırıldı; bu, garnizondaki subayların ve kentte oturan aristokratların da kendileri için sıra istemelerine yol açtı ve bundan sonra avukatlar ve doktorlar da bu eğilime uydu. 1622'de araba sürücüleri ve kaptanlara; iki yıl sonra yöneticilerin eğitilmiş çocuklarına, ve en sonunda 1669'da belediye başkanının lâıyk gördüğü kişilere kilise sıraları verildi. Böylece orta sınıfın toplumsal ilerlemesi, kilise sıraları üzerinde kopan bir kavgayla sonuçlandı.³⁷

Burada bahsedeceğimiz son statü sembolü, vaftiz ana-babalarıdır. Bu kişiler çocuğun ana-babası tarafından titizlikle seçilirdi ve genellikle onlarla aynı sosyal statüde, bazen de daha yüksek konumda olurdu. Çocuğun ana-babasının bir sürü önde gelen kişiyi vaftiz kurnası etrafında toplamak için epey zahmete katlandığını düşünebiliriz. Eğer önde gelen kişileri toplamakta sorun çıktıysa, en iyi seçenek vaftiz ana-babalarının sayısını yüksek tutmaktır.

Özetle, 17. yüzyılda Hollanda toplumu, modern çağ başları Avrupa'sında benzersizdi. Siyasal ve sosyal hayat, aristokrasinin, kilisenin ya da bir kralın egemenliğinde olmayıp, yönetici sınıfı ile kentli üst sınıfın, yani *burgher*'lerin ya da burjuvazinin egemenliğindeydi. Örneğin Fransa'da bu sınıf

–*tiers état*– ancak Fransız Devrimi’yle iktidara gelebildi. Oysa Hollanda orta sınıfı, daha küçük ve orta ölçekli kentlerde zaten iktidarın sahibiydi. Bu zengin orta sınıf, zengin köylülerle birlikte ülkenin ekonomik, sosyal ve sanatsal gelişimini önemli ölçüde canlandırdı. İyi eğitilmiş, mevki sahibi kişilerden oluşan bir havuz oluşturma yanı sıra, yaratıcılık, sanat ve ticaret alanında ülkenin hem içinde hem dışında büyüyen bir pazarı temsil ediyorlardı. Aynı zamanda üst sınıflar gibi para harcamaya hazır olmaları, Hollanda’da toplumca takdir edilen bir ekonomik gelişmeyle sonuçlandı. Sadaka kutuları ve aşevleri gibi çeşitli hayırseverlik kurumları varlıklarını bu zengin yurttaşlara borçluydu. Hollanda’da yükselen tahıl fiyatları nedeniyle uzun vadede yoksulların sağlığı bozulmuştu; bununla birlikte, bu geniş toplumsal ağın varlığı –gevşek biçimde örgütlenmiş olsa bile– hiçbir yoksulun aç kalmamasını sağladı.³⁸

Bu basit sosyal güvenlik sistemine rağmen, Hollanda’da 17 ve 18. yüzyıllarda huzursuzluklar da yaşanıyordu. Ne var ki buradaki ayaklanmalar, daha önce Avrupa’da meydana gelen isyan ve ayaklanmalardan belirgin biçimde farklıydı. Hollanda’da huzursuzluk benzersiz biçimde kentsel bir olaydı. Fransa’da ve Orta Avrupa’da meydana gelen köylü ayaklanmaları Hollanda’da hiçbir zaman yaşanmadı.³⁹ 1617-1619, 1653 ve 1672’de siyasi ya da dinî sorunların kışkırttığı huzursuzluklar dışında, Hollanda’da meydana gelen ayaklanmaların tek sebebi, ekmek fiyatları ve vergilerdi.

1617’den 1619’a kadar süren ve neredeyse iç savaşla sona eren çalkantı, Arminius ve Gomarus adlı Leiden’li iki din âliminin, insanın kaderi üzerine yaptıkları tartışmayla alevlenmişti. İtirazcılar (Arminius taraftarları) ve Karşı-İtirazcılar (Gomarus taraftarları) arasında yaşanan bu sert tartışma, üniversite içi bir anlaşmazlıktan çıkmıştı. Yüksek Yönetici Johan van Oldenbarnevelt, İtirazcılar tarafında

olaya müdahil oldu; Orange Prensi Maurits (*stadtholder*)* ise karşı tarafta yer aldı.⁴⁰ Tartışma Oldenbarnevelt'in asılmasıyla, diğer muhalif arkadaşı ünlü avukat ve yazar Hugo Grotius'un hapse atılmasıyla sona erdi ve yöneticilere karşı *stadtholder* ve askerî komutanların gücünün artması sonucunu doğurdu. 1653 ve 1672 ayaklanmaları bile biraz olağandışıydı, çünkü Orange Hanedanı, alt sınıfları, özellikle onların şiddet eğilimini, kendi siyasi amaçları için yöneticiler sınıfına karşı kullanmıştı.⁴¹ *Stadtholder* olmadan geçen yirmi iki yıllık dönemin ardından 1672 ayaklanması sonunda III. Willem bu makama seçildi. Kabul etmek gerekir ki, bu olayların tetiklenmesinde dış siyasetteki gelişmelerin de önemli rolü vardı: Oldenbarnevelt'in Fransa siyaseti (1617-1619), ilk İngiltere-Hollanda Savaşı'nın patlak vermesi (1652) ve üçüncü İngiltere-Hollanda Savaşı'nda İngilizlerin yenilmesi (1672).

Toplumsal tarihçi gözüyle bakılınca, Hollanda'da zaman zaman patlak veren vergi ve ekmek fiyatı ayaklanmaları daha ilginçtir. Genel olarak vergi protestoları orta sınıf, ekmek fiyatı protestoları alt sınıflar tarafından sahneye koyulurdu. Ne var ki 1630 ile 1698'de, ve 1693 ile 1699'da gıda fiyatlarına karşı yapılan protestolarda mesele ekmek değil tereyağı fiyatıydı.⁴² Aslında bunlar, *grauw* da dahil olmak üzere alt sınıfların kendiliğinden başlayan protestolarıydı. Fiyat alt sınıfların hayat standardını çok fazla etkilediği için, bu artıştan sorumlu tuttıkları küçük tüccarlara, fırıncılara, ve pazara mal getiren köylülere karşı ayaklanmışlardı.

Oysa vergi protestolarına karışanlar üst sınıflardan başlayıp, orta ve alt sınıf mensuplarına kadar uzanıyordu.⁴³ Modern çağ başlarında Hollanda'nın görece adil bir vergi siste-

* Kelime anlamıyla İspanya Kralı'nın vekili anlamına gelen *stadtholder* mevkii, Hollanda'nın bağımsızlığını kazanmasından sonra da muhafaza edildi – yazarın notu.

mi vardı. Komşu ülkelerdekinin aksine, burada vergi yükü bütünüyle köylülerin omzuna yüklenmemişti; yine bunun gibi, bazı sınıflar, diğer bazı sınıfların yükünü artıracak şekilde vergiden muaf değildi. Vergi yükünü esasen tüketiciler taşıyordu, çünkü tüm tüketim mallarına –tahıl, bira, tereyağı, tuz, sabun, mum, kömür, ayakkabı, torf, ve kesime gidecek hayvanlara– tüketim vergisi getirilmişti.⁴⁴ Buna bağlı olarak, ne zaman yeni bir dolaysız vergi getirilse ya da mevcut bir dolaysız vergi artırılsa protestolar yükseliyordu; bunların bazıları şiddet de içerir ve çoğu zaman zanaatkâr çevrelerden gelen vergi toplayıcılarını hedef alırdı. Huzursuzluk tırmanırsa, protestocular vergi yükünü ağırlaştırmaktan sorumlu yetkililere de saldırırdı.

Protestoların çoğunun sebebi, tereyağı, bira ve torfa getirilen vergiydi; bununla birlikte, günümüzde çok tuhaf karşılanabilir ama 1696'da Amsterdam mezarcıları –*ansprekersop-roer*– da gösteri yapmıştı.⁴⁵ Ayaklanma, bir mezarcının, kamu sektörünün gömme hizmeti başlatmasını protesto etmesiyle tetiklendi. Aynı sırada, devlet görevlileri, düğünlere ve cenazelere getirilen yeni bir vergiyi tartışmaktaydı. Yoksulların bu vergiyi ödemek zorunda bırakılmayacağı, ama dilenciler gibi, üzerinde kenti temsil eden sorgucun yer aldığı beyaz bir tabutla gömüleceği söylentileri yayıldı. Saygın bir törenle gömülmek için uzun zamandır para biriktirenler, bu kararı bir hakaret olarak kabul ettiler. 30 Ocak 1696'da, Amsterdam Belediye Sarayı önündeki Dam Meydanı'nda kurmaca bir gömme töreninin sahnelendiği bir eylem yapıldı. Yirmi dört saat sonra ayaklanmalar başladı ve vergiyi çıkardığı düşünülen insanların evleri yağmalandı. Kent yetkilileri harekete geçmek zorunda kaldı ve yağmacıların bazıları tutuklandı.

Ekmek ve vergi isyanlarının her ikisi de savunmacı nitelikteydi çünkü ayaklananlar açık bir biçimde eskiden var

olan haklarını koruma niyetlerini beyan etmişlerdi. Bu eylemlerin hiçbiri başarıya ulaşmadı, çünkü vergiden sorumlu politikacılar kararlarını gözden geçirmede – zaten, bütçe dar olduğundan bunu isteseler bile yapamazlardı.⁴⁶ Ayrıca, kentlerin emrinde, ayaklanmaları hızlıca ve kan dökmeyen bastırarak kent milisleri vardı. Bu da, 17. ve 18. yüzyıllarda Hollanda’da ayaklanmalar sırasında hayatını kaybeden insan sayısının bir elin parmağını geçmeyeceği anlamına geliyordu.⁴⁷

Notlar

- 1 K. Bosl ve H. Mommsen, “Adel”, *Sowjetsystem und Demokratische Gesellschaft*, I (Freiburg 1966) s. 51.
- 2 J. de Vries, *The Dutch Rural Economy in the Golden Age, 1500-1700* (New-Haven ve Londra, 1974) s. 35-36.
- 3 H. F. K. van Nierop, *Van ridders tot regenten* (Dieren 1984) s. 247-253.
- 4 De Vries, *Rural Economy*, s. 211.
- 5 A.g.e., s. 211.
- 6 A.g.e., s. 55. Karş. bu kitapta, s. 40-43.
- 7 W. Abel, *Agrarkrisen und Agrarkonjunktur. Eine Geschichte der Land- und Ernährungswirtschaft Mitteleuropas seit dem hohen Mittelalter* (Hamburg, Berlin 1966) s. 151-172.
- 8 A. T. van Deursen, *Het Kopergeld van de Gouden eeuw, I: Het dagelijks brood* (Assen-Amsterdam) s. 28; De Vries, *Rural Economy*, s. 184.
- 9 P. de la Court, “Interest van Holland ofte gronden van Hollands welvaren” (Amsterdam 1661) s. 38, aktaran De Vries, *Rural Economy*, s. 184.
- 10 De Vries, *Rural Economy*, s. 216-224.
- 11 A.g.e., s. 222.
- 12 Daha önce adı geçen Cornelis Jacobs Maals’ın, ahşap bir gemide 279 gulden değerinde hissesi vardı, yüzde 3,5 oranında faizle 800 gulden değerinde iki adet yıllık irat bonusu vardı, yüzde 4 oranında faizle 150 gulden borç vermişti, bir de 1000 gulden üzerinde eyalet tahvili vardı.
- 13 G. Groenhuis, *De Predikanten. De sociale positie van de gereformeerde predikanten in de Republiek des Verenigde Nederlanden voor ± 1700* (Groningen 1977) s. 45.
- 14 G. J. Renier, *De Noord-Nederlandse Natie* (Utrecht 1948) s. 115-118.

- 15 D. J. Roorda, *Partij en Factie. De oproeren van 1672 in de steden van Holland en Zeeland. Een krachtmeting tussen partijen en facties* (Groningen 1961) s. 39-58.
- 16 Groenhuis, *Predikanten*, s. 64-65.
- 17 Aktaran Croenhuis, *Predikanten*, s. 66.
- 18 H. van Dijk ve D. J. Roorda, "Sociale mobiliteit onder regenten van de Republiek", *Tijdschrift voor Geschiedenis* 84 (1971), s. 306-328.
- 19 J. A. Faber, *Drie Eeuwen Friesland Econoinische en sociale ontwikkelingen van 1500 tot 1800*, II (Wageningen 1972) s. 530-531 (Tablo VI, s. 34).
- 20 Groenhuis, *Predikanten*, s. 48; 1668 yılında de Witt'in ücreti iki katına, 6000 guldene çıkarılmıştı.
- 21 J. de Vries, *Barges and Capitalism: Passenger Transportation in the Dutch Economy, 1632-1839* (Utrecht 1981) s. 134; id., "An Inquiry into the Behaviour of Wages in the Dutch Republic and the Southern Netherlands from 1580 to 1800", (ed.) M. Aymard, *Dutch Capitalism and World Capitalism* (Cambridge-Paris 1982) s. 40-43; J. C. Riley, "The Dutch Economy After 1650: Decline or Growth?", *Journal of European Economic History* 13 (1984), s. 538.
- 22 Van Deursen, *Kopergeld*, I, s. 53; ayrıca bkz. J. L. van Zanden, *The Rise and Decline of Holland's Economy: Merchant Capitalism and the Labour Market* (Manchester 1993), s. 62-63.
- 23 De Vries, "Behaviour", s. 50-51. Bununla ilgili eleştirel bir yorum için bkz. J. L. van Zanden, *Arbeid tijdens het handelskapitalisme* (Bergen 1991) s. 172-173.
- 24 Van Deursen. *Kopergeld*, I, s. 80.
- 25 A.g.e., s. 73.
- 26 G. King, *Two Tracts: Natural and Political Observations and Conclusions upon the State and Condition of England*, (ed.) G. E. Barnett (Baltimore 1936) s. 55. King'in öne sürdüğü tahmini degerin nasıl rakama döküleceği konusunda çok farklı görüşler vardır. 100 gulden'den (Klein), 125 guldene (Riley), 150 guldene (Maddison), hatta 200 guldene (De Vries) kadar çıkabilir; Klein, "De Zeventiende eeuw", (ed.) J. H. van Stuijvenberg, *De economische geschiedenis van Nederland* (Groningen 1977) s. 80-81; Riley, "Dutch Economy", s. 538; A. Maddison, *Groefasen van het kapitalisme* (Utrecht-Antwerp 1982) s. 239-241; J. de Vries, "The Decline and Rise of the Dutch Economy, 1675-1900", (ed.) G. Saxonhouse ve G. Wright, *Technique, Spirit, and Form in the Making of the Modern Economics: Essays in the Honour of William N. Parker* (Greenwich 1984) s. 168.
- 27 De Vries, "Economie", s. 213.
- 28 P. W. Klein, "De heffing van de 100e en 200e penning van het vermogen te Gouda, 1799-1722", *Economisch-historisch jaarboek* 31 (1965/6) s. 47-53.
- 29 H. van der Wee, "De economie als factor bij het begin van de opstand in de Zuidelijke Nederlanden", *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 83 (1969), s. 31.
- 30 Van Dijk, Roorda, "Mobiliteit", s. 306-328.

- 31 Bkz. P. W. Klein, *De Trippen in de 17e eeuw. Een studie over het ondernemersgedrag op de Hollandse stapelmarkt* (Assen 1965).
- 32 P. Burke, *Venice and Amsterdam, A Study of Seventeenth-Century Elites* (Londra 1974) s. 112.
- 33 A.g.e., s. 106

1618-1702 arasında Amsterdamlı ailelerde aristokratlaşma

Dönem	İşi olmayanlar (%)	Kırsal bölgede malikânesi olanlar (%)
1618-50	33	10
1650-72	66	41
1672-1702	55	30
1702	48	81

- 34 A.g.e., s. 10.
- 35 Groenhuis, *Predikanten*, s. 54-61.
- 36 A.g.e., s. 56.
- 37 A.g.e., s. 58-59.
- 38 Van Deursen, *Kopergeld*, I, s. 91.
- 39 Bu konuda genel bir görüş edinmek artık mümkün değil. Bir araştırma perspektifi için bkz. V. Press, "Französische Volkserhebungen und deutsche Agrarkonflikte zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert", *Beiträge zur historischen Sozialkunde* 7 (1977), s. 76-81 ve P. Blickle, *Unruhen in der ständischen Gesellschaft 1300-1800* (Münih 1988).
- 40 R. Dekker, *Holland in beroering. Oproeren in de 17de en 18de eeuw* (Baarn 1982) s. 41-45.
- 41 Siyasal arka planı için bkz. H. Lademacher, *Geschichte der Niederlande. Politik-Verfassung-Wirtschaft* (Darmstadt 1983) s. 104-109, 117-121, 172-181.
- 42 Dekker, *Holland*, s. 23-28.
- 43 A.g.e., s. 28-38.
- 44 Van Deursen, *Kopergeld*, III: "Volk en overheid", s. 25-27.
- 45 Dekker, *Holland*, s. 33.
- 46 Riley, *Government Finance*, s. 70-82.
- 47 Dekker, *Holland*, s. 144.

Sanatçıların Kökeni ve Toplumsal Statüsü

Edebiyat tarihçisi Gerard Brom, “Resim yapmak işti, şiir yazmak ise boş zaman uğraşı”¹ dediğinde, Hollanda toplumunda ressam ile yazarın oynadığı farklı rolleri betimliyor. Ressam h nerinden ekmek parası kazanabilirken, yazarların büyük çoğunluğu üst sınıfa mensuptu ve pek k r getirmeyen yazılarına sübvansiyon sağlamak için tüccar, politikacı ya da diplomat olarak çalışmak zorundaydı.

Kitabımızın bu bölümü, resim yapmayı bir meslek olarak ele alıyor: ressamların kökeni, nasıl bir eğitim gördükleri, sanatsal üretimlerini nasıl örgütledikleri ve böylece geçimlerini nasıl sağladıkları inceleniyor. Michael Montias’ın Delft’te ya amı  sanatçı ve zanaatkârları incelediği ufuk açıcı yapıtı sayesinde, elimizde bu ressamlar hakkında doğruya oldukça yakın ve tamamlanmış bir tablo var.² Ressamların hayatı, sanatçı loncalarına –Aziz Luka Loncası– bağlı olarak, görece aynı kurallar çerçevesinde düzenleniyordu; bu nedenle Delft’teki ressamlar hakkında bilinenler ülkenin tamamına dair manzarayı oluşturmak için kullanılabilir. Ne var ki, kökeni, eğitimi ve mesleki gelişmesi diğerlerine göre

daha iyi bilinen ünlü ressamlarla ilgili bir sorun vardır: Hollanda ressamlarının genelini ne ölçüde temsil ettikleri bilinmemektedir. Bu yüzden, burada vardığımız sonuçlar, bölgesel incelemelerdeki istatistiklerle doğrulanabilir verilere dayandırılmış ve bazı ressamların hayatlarıyla örneklenmiştir.

Ressamların çoğunun memleketi Holland eyaletiydi: Amsterdam, Rotterdam, Haarlem, Leiden, Delft ve yine önemli bir sanat merkezi olan Utrecht kentleri. Ne var ki, bir ressam doğduğu, büyüdüğü, eğitim gördüğü veya meslekteki ilk bağımsız adımlarını attığı kentte kalmak zorunda değildi. Başarılı resamlara, doğup büyüdüğü kent genellikle dar gelmiştir ve bir noktadan sonra Delft’li ressamlar Simon de Vieger, Willem van Aelst, Paulus Potter ya da Pieter de Hooch gibi, yapıtları için daha geniş bir pazar bulabildikleri Amsterdam’a gitmişlerdir. Orange Hanedanı’nın sarayı Lahey’de olduğu için ve Genel Eyaletler Yönetimi sanat eserlerine talebi teşvik ettiği için, çoğu ressam Amsterdam’a varmadan önce orada mola verirdi. Ama ressamların hepsinin memleketlerini terk ettiğini düşünmek yanlış olur; örneğin Johannes Vermeer gibi bazıları, doğdukları kentte kaldılar. Delft’te doğmuş ve çalışmalarına burada devam etmiş olan ressamların sayısı 17. yüzyıl boyunca artmıştır.³ Flandre, Brabant gibi Güney Hollanda bölgelerinden gelen göçmenlerden de söz etmek gerekir. Göçmenlerin birinci ve ikinci kuşağı, Aziz Luka Loncası’nda çok güçlü biçimde temsil ediliyordu ve 17. yüzyıl başlarında Hollanda’nın her köşesine yayılan maniyerist üslup üzerinde büyük etkileri olmuştu – Frans Hals’ın yetiştiği Haarlem’deki Karel van Mander okulu bunun bir örneğidir.

Hollandalı ressamların toplumsal kökeni doğum yerlerinden daha ilginçtir. Hollandalı ressamların genellikle alt sınıflardan geldiği düşünülürdü⁴ ve babalarının ya da velilerinin yaptığı işe bakarak onların toplumsal kökenleri hak-

kında daha fazla bilgi edinilebilir. Örneğin, kökeni bilinen ve 1613-1679 arasında loncaya kayıtlı olan altmış yedi Delft'li ressam arasından yirmi altısının babası ya da velisi, ressam, sanat tüccarı, oymacı, ya da cam ustasıydı ve Delft'te veya başka bir yerde Aziz Luka Loncası'na kayıtlıydı.⁵ Dokuzunun babası altın, gümüş kuyumcusu veya sarraftı; on biri zanaatkârdı; on biri kendi işinin sahibiydi; biri toprak sahibiydi; dokuzu zengin yurttaşlardandı, aralarında bira imalatçısı ve tüccarlar vardı ve ressamların neredeyse üçte birinden onlar sorumluydu. Burada değinilmeye değer bir başka nokta da, 17. yüzyılda babaları ressam olanların sayısında bir düşüş olduğudur. Montias, buradan hareketle, resim yeteneğine sahip olmanın muhtemelen ailedeki zanaatkâr geleneğinden daha önemli olmaya başladığı sonucunu çıkartmıştı.

Babalarının mesleği temel alınırrsa, genel bir kural olarak ressamların sağlam bir orta sınıf kökeni olduğu görülür. Ne dokuma işçileri ne küçük gemi kaptanları, hatta ne de Delft'in çinicileri oğullarının ressam olmasına izin verirdi. Haarlem ressamları da aynı kalıba uyuyordu: İncelenen ressamlar arasında, 1575-1600 arasında doğan on üç ressamdan altısı ressam ailelerinden gelmekteydi; üçü zanaatkâr veya kendi işinin sahibi olan ailelere, dördü küçük zanaatkâr ve işçi karışımı sınıfa, biri de üst sınıfa mensuptu.⁶ Sanatçıların babaları veya velilerinin Hollanda yurttaşlarının en yoksulları arasından çıkmaması, çocukların sanat eğitimi alabilmesi için ana-babaların harcaması gereken paranın miktarı hakkında fikir veriyor.

Genel olarak altı yıl süren çıraklık sırasında sanatçının aldığı eğitimin türü ve masrafları hakkında ayrıntılı bilgi, usta ile öğrencinin babası veya velisi arasında imzalanan sözleşmelerin günümüze ulaşan örneklerine bakarak bulunabilir. Bu sözleşmelerden ikisi burada ayrıntılı biçimde incelen-

di. Birincisi, natürmort ressamı Cornelis Jacobsz. Delff ile, Jan Jansz. van Waterwijk'in velileri arasında 1 Nisan 1620'de imzalanan ve bir yıl süreyle geçerli olan sözleşme. Delff delikanlıya kalacak yer temin etmeyi, "resim sanatı ve ilmi hakkında her şeyi öğretmeyi"⁷ vaat ediyordu; Jan Jansz.'ın yaptığı tüm resimler ustasına ait olacaktı. Usta, iki taksit halinde ödenecek 18 Flaman pound'u (108 gulden) alacaktı. Jan Jansz. van Waterwijk'in kariyeri hakkında bildiklerimizin hepsi bundan ibaret. 1619'da ölen babası varlıklı bir şarap tüccarıydı, mal varlığı satıldığında 2000 gulden kâr getirmişti. İkinci sözleşme, cam ustası Cornelis Ariensz. van Linschoten'in çiçek ressamı Joris Gerritsz. van Lier'le 1623 tarihinde imzaladığı çıraklık sözleşmesidir. Van Lier, van Linschoten'in o sırada on beş-on altı yaşlarında olan oğlu Adriaen Cornelisz. Linschoten'i çırak olarak kabul etti ve ona yatacak yer vermeyi ve resim sanatını öğretmeyi taahhüt etti. Daha önce söz edilen sözleşmede olduğu gibi çırakın yaptığı eserler ustasına ait olacaktı, usta yine 18 Flaman pound'u alacaktı, ama bu kez sözleşme iki yıllık bir dönemi kapsıyordu.

Van Lier'in ders ücretinin Delffinkinin yarısı kadar olması, Delff'in ününe bağlı olabilir: Delff, meyve sebze natürmortları ve ev içi sahnelerin ressamı olarak uzun yıllardır lonca üyesiydi; oysa van Lier, çıraklık sözleşmesini imzaladığının ertesi günü lonca üyesi olmuştu. Fakat öğrencisi Adriaen Cornelisz. Linschoten'in kariyeri hakkında daha çok bilgiye sahibiz. Linschoten çıraklığını tamamlayınca İtalya'ya gitti ve 1635'te Hollanda'ya döndüğünde Delft'te Aziz Luka Loncası'na üye oldu. 1650'lilerde Lahey'e taşındı ve orada başarılı bir ressam oldu.

Hollandalı ressamlar için sanat eğitimini İtalya gezisiyle tamamlamak kural değil, istisnaydı; ancak Utrecht'ten gelenler bunun dışındadır çünkü onların dörtte birinden faz-

lası İtalya'ya gitmişti ve Utrecht Carravaggiocuları olarak tanınırlardı.⁸ Çoğu ebeveyn oğullarını sanat eğitimini tamamlamak üzere Fransa veya İtalya'ya gönderecek parayı bulamazdı, oysa Hollanda'da saygın bir ustanın yanında öğrenim görmesi bütçeyi aşmazdı. Ülkeden ayrılmadan eğitim görmek, doğru hocanın seçilmesi halinde, ilerde iyi ücret alan ressamlar grubuna katılmanın da garantisiydi.

Çırak sözleşmelerine bakıldığında, bu eğitimin masraflarının hayli değişken olduğu görülür: Öğretmenin itibarı, öğrencinin yaşı ve öğretmenin evinde yatılı kalıp kalmayacağı, ücreti değiştiriyordu. Usta, öğrencisinin yaptığı resimler üzerinde hak sahibiyse –çoğu zaman öyleydi– ücret daha düşük olurdu, bu nedenle de bir çırağın yaptığı resimlere imza atmasına izin verilmezdi. Ailesinin yanında kalan bir çırağın ortalama yıllık masrafı 20-50 gulden; ustasının evinde yatılı kalan bir çırağın yıllık masrafıysa 50-100 gulden arasındaydı. Ancak bazı öğrenciler, Honthorst, Rembrandt ya da Dou gibi ünlü hocalara (yatılı kalmadıkları halde) yılda 100 guldene kadar varan ücretler veriyordu.⁹ Bu, çocuğun ailesi için aşırı pahalı bir seçenektir çünkü çocuğun giyim ve yiyecek masraflarını da ayrıca karşılamak zorundaydılar. Oğullarının ressam olmasına izin veren ailelerin uzun bir darlık dönemi yaşamaya hazır olması gerekirdi. Genellikle okul eğitimi için ödenen para yılda sadece 2-6 gulden arasındaydı; bundan sonra, çocuk ustasının evinde kalacaksa altı yıl sürecek çıraklık dönemi boyunca yıllık yaklaşık 100 gulden ödenirdi. Bunun dışında ebeveynler, eğitim süresi boyunca çocuğun para kazanabileceği işleri yapamamasından doğan bir kayba uğrarlardı, ama çoğunlukla baba usta bir zanaatkâr olduğundan bu masrafların karşılanabildiği anlaşılıyor.¹⁰ Ressam olmaya çalışan biri mali durumu iyi olmayan bir aileden geliyorsa neredeyse aşılmaz engellerle karşılaşır: Delft yetimhanesinde kalanların resim ve-

ya gümüş kuyumculuğu eğitimi almasının yasak olması, bunun kanıtıdır.

Çıraklık eğitimi nasıldı? 17. yüzyılın ilk yarısında işin pratik yönleri üzerinde duruluyordu. 16. yüzyılın sonlarında, Karel van Mander, genç ressamlara yönelik kılavuzunda Hollandalı genç ressamların eğitimi için yeni standartlar getirmek istemişti; ama yazdıkları, Hollanda resmine de hâkim olan, ülkenin o gün içinde bulunduğu toplumsal koşulları hiç anlamadığını gösteriyor.¹¹ Van Mander, “soylu, özgür sanat” kavramından yola çıkarak, İtalyan ya da Flamlılara özgü bir ideal olan “bağımsız sanatçı” anlayışını savunuyordu: Bağımsız sanatçının ilk işi, birlikte çalışmak istediği ünlü ustayı seçmektir. Oysa Hollanda çıraklık sisteminde bu tür Rönesans güzelliklerine yer yoktu. Çırakların ödediği ücreti loncalar denetlerdi; bununla birlikte, ustalar çırak eğiterek ve onların eserleri üzerindeki haklarını koruyarak gelirlerini yükseltmeye çalışırlardı. Çıraklar genellikle aldıkları eğitimden memnun kalırdı; çünkü haliyle, teorik bir eğitimin de mümkün olduğundan haberleri yoktu. Dolayısıyla eğitim, ustanın resimlerinin kopyasını yapmakla sınırlıydı. Derslerde yapılan iş, resmin “doğru” bir versiyonunun kopyasını yapmak, sonra da bunu orijinaliyle karşılaştırmaktı. Bu yüzden, ustanın uzmanlaştığı alan –natürmort, *genre* resmi, ya da deniz manzaraları– öğrencinin ileriki aşamadaki konu seçimini etkilerdi.¹² Ustanın resim okulunda çok fazla öğrencisi yoksa, öğrenci ile usta arasında çok sıkı bir bağ olurdu. Öğrenci aynı zamanda bir oğul, bir çırak, ve bir köleydi. Ustasının evinde yaşar, orada çalışır, söz dinlemediği zaman fiziksel olarak cezalandırılırdı.

Çırakların aldığı eğitimin çerçevesi Aziz Luka Loncası’nın yönetmelikleriyle tanımlanmıştı; yönetmelikler, bir ustanın öğrencisinin eğitiminden diğer ustaların aleyhine kazanç sağlamamasını da garanti altına almaktaydı. Bu, ustanın ala-

bileceği çırak sayısını sınırlıyordu, ancak bu koşula ne kadar uyulduğu belli değildir. Çırakların ve ustaların, çıraklık sözleşmelerini denetlenmek üzere Lonca başkanlarına –yaşlılar heyetine– getirmesi teşvik edilmiş olabilir.

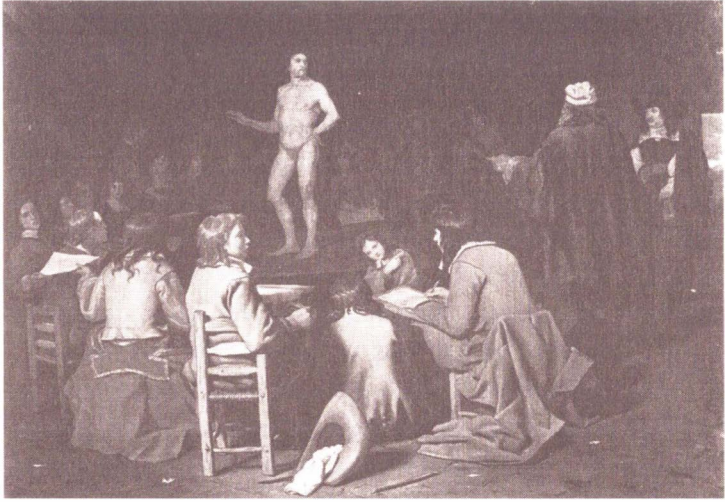
Loncalar aynı zamanda çırağın eğitiminin başarılı olup olmadığını da değerlendiriyordu.¹³ Bir çırak, loncayı ustasını memnun edecek şekilde çalıştığına ikna edebilirse, çıraklık dönemi kısalabilir ve daha ileri eğitime kalfa olarak devam edebilirdi. Ancak çıraklığın başlangıcında belirli düzeyde bir denetim gerekliydi. Çıraklık sözleşmelerinde iki aylık deneme süresi olduğu maddesi vardı; bu dönem boyunca çırak hiçbir ödeme yapmazdı, yalnızca usta, bu deneme süresinin sonunda her öğrencisi için loncanın kasasına bir gulden koymak mecburiyetindeydi. İki yıldan sonra, çıraklar loncaya iki ilâ dört stuyver öderdi.

Loncanın her bir öğrencinin eğitiminin kalitesi üzerinde denetimi çok azdı, çünkü genel olarak geleneksel bir şablon izleniyordu.¹⁴ İlk yıl boyunca çırağa zahmetli işler verilir, resim yapmakla ilgili temel el becerileri öğretilirdi. Boya öğretür, tuval gerer, fırça ve palet temizlerdi. Bundan sonra ilk çizim derslerine başlardı. Michiel Sweerts'in resmi (s. 101), çırakların oymabaskılara, alçıdan modellere, anatomik şekillere ve daha sonra da canlı modellere bakarak çizim yapmalarını gösterir. Sonra sıra kıyafetlerin incelenmesine ve boyanmasına gelirdi. Öğrenciler, hocalarının ya da başka ustaların resimlerini kopyalar, daha sonra da alçı ve canlı modellere bakarak çizmeye geçerlerdi. Eğitimlerinin en son aşamasında, ustalarının ve başka ressamların yaptığı resimlerle aynı konuda resim yapmaya başlar, böylece ustalarının kompozisyon örüntüsüne uyacakları bir eğitim alırlardı. Çırakların ustalarıyla aynı konularda resim yapması, onların güçlü ve zayıf yanlarını ortaya koyduğu için, ustaların hataları düzeltmesine kolaylık sağlardı.

Usta ve Aziz Luka Loncası başkanı çırağın yaptığı işlerden memnun kalırsa, çıraklık sona erer ve öğrenci kalfa statüsü kazanırdı. Kalfanın kendi resimlerini imzalamasına ve satmasına izin verilirdi, loncada usta olmak üzere çalışmalarına devam edebilirdi. Kalfalar genellikle başka ustaların atölyelerinde çalışarak becerilerini daha fazla geliştirirlerdi. Büyük atölyelerde çok sayıda kalfa çalıştırma âdeti, işbölümüne ve dolayısıyla sanatta seri üretime yol açtı. Örneğin Michiel van Miereveld'in portreleri üzerinde oğulları, torunları ve kalfaları çalışırdı. Orange Hanedanı üyelerinin portreleri kalfalar tarafından yapılır ve ilerde talep olması halinde kullanılmak üzere depoya kaldırılırdı. Miereveld bunlara yalnızca imzasını atar, bazen de bir-iki fırça darbesiyle üzerlerinden geçerdirdi. Bazı resimlerinde "tarafımdan boyanmıştır" (*door mij zelve geschilded*) ibaresi bulunması, onun da –başka sanatçılar gibi– kendi yaptığı eserler ile atölyesinden çıkanları ayırdığını gösteriyor olabilir, eserlerin fiyatları arasındaki farka da yansıyan bir ayrımdır bu.

Hollandalı ressamların sanatsal üretimleri gibi kariyerleri de, Aziz Luka Loncası'nın koyduğu kurallara bağlıydı. Bir öğrenci çıraklığının üçüncü yılında Aziz Luka Loncası'na katılır, çıraklığın bitmesinden bir müddet sonra lonca tarafından usta olarak kabul edilmeyi ümit ederdi; bundan sonra kurala göre ölene kadar lonca üyeliği devam eder, öldüğünde de tüm lonca üyeleri onu son yolculuğuna uğurlamak üzere cenazesinde hazır bulunurdu.

Aziz Luka Loncası, ortaçağda kurulmuş bir ressamlar ve zanaatkârlar birliğiydi. Adını, efsaneye göre Antakya'da yaşamış bir ressam ve hekim olan ve ilk Meryem resmini yapan Aziz Luka'dan almıştı. Hollanda'nın kuzey bölgesine egemen olan Reformasyon, Aziz Luka'nın bu loncanın hamisi olmasını etkilemedi, ancak lonca o tarihe gelindiğinde zaten sekülerleşme yolunda ilerlemiş, 16. yüzyılın son-



MICHIEL SWEERTS, *Atölyede Çıplak Resmi Çizerken*, 1656-1658, Haarlem, Frans Halmuseum. Fotoğraf: T. Haartsen.

ları ile 17. yüzyıl başlarında bir zanaatkâr loncası olarak yeniden canlanmıştı. 1579'da Amsterdam'da "ressamlar, camcılar, oymacılar, figür oymacıları, nakışçılar, halı dokumacıları, kille çalışanlar, boya fırçası ve boyayla çalışanlar" Aziz Luka'nın himayesinde birleşmişti.¹⁵ İspanya ile barış antlaşması imzalanmasından sonra, Rotterdam Loncası (1609), Amsterdam Loncası'nın yönetsel düzenlemelerini benimsedi, Delft (1611) ve Leiden (1615 ve 1648) de onu izledi; Utrecht'in kendine özgü bir lonca modeli vardı, Haarlem ise daha eski gelenekleri diriltti ve daha sonra Alkmaar (1631) ve Hoorn (1651) kentlerindeki ressam loncaları da model olarak bunu benimsedi.¹⁶

17. yüzyılda bazı loncalar daha geniş bir zanaatkâr çevresine açılırken, bazıları da üyeliği sınırlıyordu; sonunda ressam kooperatifleri kuruldu. 1611'de Delft'te loncaya üye olabilecekler şöyle sıralanıyordu: "burada hayatını resim sa-

natiyla –ister ince fırçayla ister başka şekilde, yağlıboya veya suluboyayla– kazanan herkes; cam yapanlar; cam satanlar; tabak çanak yapanlar; halı dokuyanlar; nakışçılar; oymacılar; ahşapla, taşla veya başka maddelerle çalışan heykeltıraşlar; kılıç kını yapanlar; sanat eseri basanlar; kitapçılar, ve ne türden olursa olsun basılı ürün ve resim satanlar”.¹⁷ 1620’de halı dokumacıları loncanın dışında bırakıldı, ama 1630’da kitap basanlar, 1661’de de çini satanlar için lonca üyeliği mecburiyeti getirildi. Ressamların tüzel bir örgütünün bulunmadığı Leiden’de durum biraz farklıydı. Orada 1615’te camcılar, bir Aziz Luka Loncası kurmuş ama ressamaları dahil etmemişlerdi; ressamalar ancak 1648’de Kent Konseyi’nden kendi loncalarını kurma iznini aldı. Ne var ki, lonca yönetmelikleri ressamalarla boyacıları ayırt etmiyordu, çünkü loncaya kabul edilmek için (hangi boyutta olursa olsun) fırçayla çalışmanız yeterliydi.¹⁸ Middelburg Aziz Luka Loncası’na bağlı sanatçılar kendi loncalarını kurma ve boyacılardan ayrılma girişiminde başarılı olamamıştı. Kent Konseyi onlara istedikleri izni vermiyordu, çünkü ikinci bir boyacı loncası kurmak için makul bir sebep bulamıyordu.

17. yüzyıl ortalarında çözülme süreci başladı ve birçok kent Aziz Luka Loncası’nı lağvetti, artık ressamalar loncanın çıkarlarını temsil etmediğini düşünüyordu. Bunun yerine, usta ressamalarla sınırlı olan kardeşlik örgütleri kurdular. Kardeşlik örgütleri 1642’de Dordrecht’te, 1651’de Hoorn’da, 1656’da (*Pictura* adıyla) Lahey’de kuruldu. 1653’te Amsterdam’da, Aziz Luka Loncası’ndan ayrı bir ressamalar kardeşliği kurulmuştu ve buraya lonca üyeleri de katılabiliyordu. Delft gibi, sanatçıların lonca örgütlenmesinde egemen olduğu başka kentlerde ise, Aziz Luka Loncası’ndan ayrılmak için bir sebep yoktu.

Aziz Luka Loncası gibi loncaların sorumlulukları neydi? Loncanın, çırakların eğitim ve yetiştirilme sürecine müdahil

olduğunu gördük. Aziz Luka Loncası, başka zanaatkâr loncaları gibi, asıl görevinin üyelerine iyi bir yaşam sağlamak olduğunu kabul ederdi.¹⁹ Bunu başarmak için, yoksullarla zenginler arasındaki fark kaldırılmalıydı. Bu doğrultuda, lonca eşit düzeyde önem verilen iki politika benimsemişti: ressamın geliri olmasını garanti altına almak ve gelirler arasında denge kurmak. Loncanın bu konudaki kurallarında tereddüte yer yoktu. Koruma politikası değişik yollarla yürürlüğe konabilirdi: örneğin, sanat yaratmakla uğraşan herkesi lonca çatısı altında birleştirerek rekabet azaltılabilir; veya yerel sanat pazarında tekel oluşturulabilirdi. Delft'te, loncanın başındakilerin zorunlu üyelik uygulamasını uzun zaman kabul ettirecek güçte oldukları anlaşılıyor.²⁰ Delft'te oturan ve çalışan (çıracak eğiten ve ürünlerini satan) sanatçı ve zanaatkârların neredeyse tamamı lonca üyesiydi; kayıtdışı kalabilen yalnızca birkaç baskıcı vardı. 17. yüzyılın sonuna doğru, loncanın kurallarına eskisi kadar sıkı uyulmamaya başlanınca, bazı ustalar loncanın dışında kendilerine ayrı bir yer edinmeyi başardı. Bununla birlikte genel olarak Delft'in zanaatkâr topluluğu içinde hâlâ belirli ölçüde toplumsal denetim işliyordu.

Amsterdam'da ise durum böyle değildi. Orada daha 17. yüzyıl ortasına gelmeden önce bile, insanları lonca üyesi olmaya zorlamak imkânsızdı. Rembrandt, Ferdinand Bol ve diğer ressamlar, üye olmanın bir avantaj sağlamayacağını düşündükleri için lonca dışında çalışıyorlardı. Ne yazık ki bu durum, Rembrandt iflas ettiği zaman loncanın sosyal yardım sisteminden yararlanma hakkını kaybedeceği anlamına geliyordu; halbuki, örneğin ileri yaşlarında Frans Hals böyle bir destek almıştı. Amsterdam'da bir sanatçının ressamlık yapabilmesi için yurttaş olması gerekmiyordu. Ferdinand Bol, Govert Flinck ve Jan van Bronckhorst aslen orali olmadıkları halde, Amsterdam'da ressam sıfatıyla çalıştılar ve Sluis'li Jacob van Loo, Nijmegen'li Nicolaes van Helt Stockade ve Di-

eppe'li Jan Asselijn'le birlikte 1652'de resmî yurttaşlık kazanmadan önce de, önemli siparişler almışlardı.²¹ Aziz Luka Loncaları üye sayısını artırmaya ve mümkün olduğunca çok ustayı kendilerine bağlamaya çalışırdı. Örneğin Amsterdam'da her üye, o kentte doğmuş olup olmamasına bağlı olarak lonca kasasına dört buçuk ilâ yedi buçuk gulden (Delft'te altı ilâ on iki gulden) verirdi.²² Üyeler ayrıca, loncanın kurallarına aykırı davranışları halinde ceza öder, loncanın atölyesini kullanmak için ücret öder, kendi cenaze masrafları için ya da loncadan ayrılmalari halinde gereken parayı yatırırlardı.

Sanat piyasasındaki talep artışı nedeniyle loncaların boyutu büyüyordu. Durum böyle olmasaydı, loncalar üretilen resim sayısını sınırlamak için ustaların sayısını sınırlamak ya da dondurmak zorunda kalacaktı. Usta olacak kişi, bir başyapıt yaratmak zorunda değildi, yalnızca altı yıllık çıraklık dönemini tamamlamış olması yeterliydi. Delft'te yalnızca loncanın daha az ayrıcalıklı üyelerinden olan çini ustalarından başyapıt yaratmaları beklenirdi. Bununla birlikte, altı yıl boyunca Delft'li bir ustanın yanında çalışmışlarsa lonca bu kuralı uygulamazdı. Burada amaç, gelişmiş bir porselelen merkezi haline gelen Delft'e dışarıdan gelecek çini ustası akınını yavaşlatmaktı.

Lonca yönetmeliklerinde, yabancıların ve lonca üyesi olmayanların sanatlarını satması yasaklanmış olmasına rağmen, uzun vadede loncalar sanat piyasasında kartel işlevi göremedi. Delft'te yabancı sanat tüccarları, loncaya ödedikleri bir gulden on stuyver karşılığında, yirmi dört saat boyunca mallarını iki kez tanıtabiliyorlardı.²³ Bununla birlikte, loncalara göre, yerel sanat pazarları, gezgin sanat tüccarlarının panayırılarda sundukları ürünlerden çok müzayedelerden gelen resimlerle dolup taşıyordu. Lonca yönetmeliklerine sırf bu sorunla baş etmek için sayısız kural eklenmiş, ayrıca Kent Konseyi müzayedelerin hızla yayılmasına kar-

şı loncalara bazı ayrıcalıklar sağlamıştı. Tüccarların satabilecekleri yabancı eser sayısı sınırlı olduğundan, ellerindeki eserleri gizlice tereke müzayedelerine sokmaya çalışırlardı.²⁴

Daha 17. yüzyılın ilk yarısında, Aziz Luka Loncası başkanı müzayedeye girecek malları önceden gözden geçirme hakkını elde etmişti. Örneğin yetimhane sorumlularının, Aziz Luka Loncası temsilcisi müzayede listesini görmeden önce müzayedeye başlaması yasaktı.²⁵ Öte yandan Delft'te 1662'ye kadar yabancıların resimleri tereke müzayedelerine girebiliyordu. Gelgelelim, loncaya kayıtlı sanat tüccarları ithal resim satma yetkisine sahipti; 1610-1680 arasında Delft tereke dökümlerinde görünen resimlerin neredeyse yarısı (yüzde kırk ilâ ellisi) hiç Delft'te oturmamış ya da yerel Aziz Luka Loncası'nın üyesi olmamış ressamı tarafından yapılmıştı.²⁶ 1620-1650 arasında Amsterdam'da, envanterlerde görünen resimlerin yüzde ellisini yapanlar da Amsterdamlı değildi.²⁷ Bu, Aziz Luka Loncası'nın yabancı sanat tüccarlarının ticaretini sınırlayabildiğini, ancak başka kentlerde yapılmış resimlerin kente girmesini engelleyemediğini gösteriyor. Nitekim, ithal resimler kolayca bulunabiliyordu ve bu eserlere yüksek talep vardı. Ne var ki, loncanın tekeli zayıflatanlar yalnızca kentli alıcılar değildi; Delft Kent Konseyi de yabancı resamlara resim ısmarlıyor ve böylece yerel Aziz Luka Loncası'na mahkûm olmadığını gösteriyordu. Fiyatları denetleyen ve üretimi yerel düzeyde tutan loncanın tekeli, uzun zaman önce, pazar rekabeti karşısında çökmüştü. Bu değişim, sergi düzenlemek dışında loncaların işlevinin sosyal hizmet alanıyla sınırlı olması demektir. Lonca, bütçesinin üçte ikisini bu tür işlere ayırıyordu, çünkü yönetmeliğe göre yöneticiler ihtiyaç içinde veya yoksul olup iş bulamayan üyelerini desteklemekle yükümlüydü.

Ressamların toplumsal kökenine ve meslek örgütüne baktıktan sonra, sıra bir ressamın Hollanda toplumundaki sta-



JAN DE BRAY, *Haarlem Aziz Luka Loncası Yaşlılar Heyeti*, 1675, Amsterdam, Rijksmuseum, © Rijksmuseum Stichting.

tüsüne geliyor. Daha önce gösterildiği gibi, Hollanda toplumunda statüyü belirleyen kriterler, refah düzeyi ve gelirdi; ressamın eğitim düzeyi, kentteki ressam sayısı ve yöneticiler nezdinde ressamın rolünün ne olduğu da bizlere onun toplumsal konumu hakkında çok şey anlatabilir.

Öncelikle, ressamın eğitim düzeyinin, benzer nitelikteki başka toplumsal gruplardan kayda değer ölçüde farklı olup olmadığı değerlendirilmeli. 15. yüzyılda yabancı gezginler Hollanda'daki okur-yazarlık düzeyinin yüksekliği karşısında şaşkınlık duyarlardı. 16. yüzyıl ortasında, dikkatli bir gözlemci olan Lodovico Guicciardini, kırsal kesimde neredeyse herkesin okuma-yazma bildiğini düşünüyordu.²⁸ Ancak bu iddia bir parça abartılı olsa gerek, çünkü örneğin 1630 Amsterdam evlilik kayıtlarında yalnızca her iki erkekten birinin ve her üç kadından birinin imza atabildiği görülmektedir. Çoğunun göçmen olduğunu düşünsek bile ressamlar arasın-

da okur-yazarlık düzeyi özellikle yüksekti. Delft'te yalnızca ressamalar değil, mobilya boyacıları dışında neredeyse loncanın tüm ustaları okuma-yazma biliyordu.²⁹ Çıraklara gelince, onların okur-yazarlık düzeyi, öğrenim gördükleri zanaat dalıyla bağlantılıydı. Ressamlar, baskıcılar ve ciltçiler eğitim görüyordu, oysa çinici çırağı ve kalfalarının çoğunluğu okur-yazar değildi. Demek ki okul eğitimi, ne kadar temel düzeyde olursa olsun, kişisel bir başlangıç sermayesinin kaynağıydı ve sonunda insanlara bir ressam ya da zanaatkâr loncasında usta olmasını sağlayacak donanımı kazandırıyordu.

Sermaye biriktirmek bu senaryoya hangi noktada giriyordu? Bir sanatçının mali durumu hayatı boyunca büyük ölçüde değişebilirdi. Meslek hayatlarının ortalarında başarılı ve zenginken, sonradan yoksullaşan inanılmayacak kadar çok ressam vardı. Rembrandt bu durumun en dikkate değer örneklerinden biridir; önde gelen Delft'li ressamalar Leonart Bramer ile Evert van Aselst de mali yönden aynı kaderle karşılaşmışlardı, tıpkı hayatlarının sonunda durumları büsbütün kötüleşen –başta da pek parlak bir konuma sahip olmayan– Frans Hals, Jan Steen ve Johannes Vermeer gibi.

Ne var ki, öne çıkan bu örnekler, genel olarak sanatçıların servet düzeyiyle ilgili görüşümüzü çarpıtmamalı. Delft'li ressamaları temsil edici örnekler olarak alırsak, sahip oldukları evler, ödedikleri kira ve mal mülk vergisi, vakıflardaki kayıtlar ve mülkleri hakkında sahip olduğumuz ayrıntılı bilgiler, hem tek tek ressamaların hem de ressamlık mesleğinin ekonomik düzeyini göstermek için kullanılabilir. Lonca ustaları, değeri 500 gulden (Cornelis de Man, 1642) ilâ 6000 gulden (Abraham de Cooge, sanat tüccarı, 1644) arasında değişen evleri alıp satıyorlardı; bu fiyatlardan hareketle ortalama ev fiyatını 1785 gulden olarak belirleyebiliriz.³⁰ Aziz Luka Loncası'nın usta baskıcıları en pahalı evlerin sahipleriydi, onların arkasından usta ressamalar geliyordu. Kayda geç-

miş en yüksek emlak vergisini ressamalar veriyordu, halbuki kendi işinin sahibi olanlarla aynı düzeyde vergilendirilebilir araziye sahip değillerdi – bu arada, baskıcıların vergi ödemelerinin kayda geçmediğini belirtmek gerek. Ressamalar kira için yılda ortalama 142 gulden öderken, boyacılar çok daha ucuz (yılda 96 gulden) evler kiralarlardı.³¹

Delft’li ressamaların zenginliğinin ikinci göstergesi, kentin hayır kurumuna (*Camer van Charitate*) yaptıkları bağışlar ve arkalarında bıraktıkları taşınmaz mallardı. 17. yüzyılda Delft’te biri öldüğü zaman *Camer* ölü evine bir sandık gönderir, aile sandığın içine merhumun en iyi giysilerini yerleştirirdi. Giysiler *Camer*’e ulaştığında aile üyeleri bunları belirli bir ücret karşılığında geri alabilirdi. Dolayısıyla, bağışların büyüklüğü, ölen kişinin mali durumunun göstergesi olarak kullanılabilir. Bağışlananların listesi, ev kiralarına da yansıyan servet hiyerarşisini doğrulamaktadır: en tepede baskıcılar, onlardan sonra ortalama 120 gulden veren (gerçi içlerinden sekizi hiç vermemişti) ressamalar; sonra da çiniciler ve camcılar yer alır.

Ressamaların toplumsal ve ekonomik konumlarını incelemek bakımından tereke dökümleri daha da ilginçtir, ancak günümüze gelene kadar bozuldukları için kapsayıcı bir kaynak değillerdir. Bununla birlikte, eldeki dökümler, ressamaların değişen miktarlarda para sahibi olduklarını gösteriyor. 1641’de ölen ve daha önce bahsettiğimiz “resim fabrikası”nın sahibi olan Michiel van Miereveld’in terekesi özellikle çarpıcıdır. Miereveld 17. yüzyılın ilk yarısında herhalde Delft’te yaşayan en başarılı ressam ve gravürcüydü.³² Biri 2010 gulden değerinde, öteki yılda 180 gulden kira getiren iki ev bırakmıştı. Aynı zamanda çiftçilere arazi kiralayarak her yıl 1237 gulden kazanıyordu. Hisse senetleri, bonoları ve diğer sermaye yatırımları (14.500 gulden değerinde) yılda 900 gulden faiz getiriyor ve buna ek olarak 250 gulden özel kredi fa-

izi alıyordu. Bütün bunların üzerine, 5829 gulden nakit bıraktı ve resimlerinden 1200 gulden daha alacağı vardı. Toplam 25.000 ilâ 30.000 gulden arası bir servetle Miereveld, Delft'in üst sınıflarının en zengin tabakasına mensuptu.

Miereveld'in terekesinin ayrıntılarına ilaveten, üç başka ressamın daha tereke müzayedesi incelenebilir. Willem Jan-sz. Decker'in mal varlığı (1642) 857 gulden getirmiş; Hans Jordaens'inki (1630) 1265 gulden, Cornelis Daemen Riet-wijk'inkiyse (1660) 1172 gulden getirmişti – bunlar azımsanacak rakamlar değildir. Ne var ki, zihnimizdeki resmi dengelemek için Evert van Aelst vakası da göz önüne alınmalıdır. Aelst başlangıçta çok başarılı olmasına karşın, 1657'de, bir terziden kiraladığı tek odada yoksulluk içinde öldü; bütün malı, resim takımları, bir yatak, giysileri, iki portre ve ıvır zıvırdan ibaretti. Öğrencisi ve yeğeni Willem van Aelst, Amsterdam'da av sahneleri ve çiçek natürmortları çizen başarılı bir ressamdı ve amcasından kalanları almaya değer bulmayarak mirası reddetti.³³

Bu bilgi parçalarından hareketle, Delft'li ressam ve zanaatkârları dört toplumsal gruba ayırabiliriz. Birinci gruba, istikrarlı biçimde başarıyı sürdüren ressamlar (yani, Miereveld ve Palamedes), heykeltıraşlar ve sanat tüccarları (yani Vermeer'in babası); zengin amatör ressamlar; baskı ve kitap dükkânları ile çini atölyesi sahipleri girer. Bunlar, deyim yerindeyse loncanın en yüksek basamaklarını oluşturur ve değeri 2000 gulden ya da daha yüksek olan evlerde otururlardı. Hayatlarının sonuna kadar başarıyı devam ettirebilirlerse, bu kişiler, 15.000-20.000 gulden ya da daha fazla miktarda servetin sahibi olurdu. Aziz Luka Loncası yaşlılar heyetinin çoğunluğu bu gruba mensuptu ve hem ekonomik hem toplumsal yönden avukatlar, hekimler, gümüş kuyumcuları ve başarılı tüccarlarla aynı düzeyde bulunurlardı.

İkinci grubu oluşturanlar, 800-1500 gulden değerinde ev-

lerde oturan, kişisel servetleri de yaklaşık bu kadar olan daha az başarılı ressamalar, camcılar, kendi atölyesi olmayan heykeltıraşlar, nakışçılar, baskıcılar ve çinicilerdi. Üçüncü grup henüz lonca üyesi olmayan ama usta olabilecek kişilerden oluşurdu. Genellikle ressamaların oğlu olup babalarının atölyesinde çalışanlar ya da başka ressamaların yanında kalfa olanlar bu gruba girerdi; bu nedenle onların ekonomik statüsü hakkında hiçbir şey bilinmiyor. Son gruba, seramik endüstrisinin çırak ve kalfalarının çoğunluğu dahildi, bunlar Delft zanaatkâr topluluğunun alt sınıfını oluşturuyordu. Bu çerçeveye temel alınırsa, Delft ressamaları bu grupların ilk ikisine giriyordu, ne var ki bir sanatçının belirli bir gruba dahil edilmesi için başarılı olması ve kendisini bağımsız bir usta olarak kabul ettirmesi gerekiyordu. Bir ressam bir loncaya usta olarak girmişse ve varlıklı kesimlerin zevkine hitap ediyorsa, yüksek kademedeki sanatsal grubun, hatta kentin üst sınıfının üyesi olacak kadar yükselebilirdi.³⁴

Servet dağılımı konusunda Amsterdam'da bulunan bazı veriler, Delft kayıtlarından edindiğimiz izlenimleri doğruluyor. 1631 tarihli bir vergi listesi 1000 guldenden fazla serveti olan herkesi içeriyor.³⁵ Bu toplamın üzerindeki her miktar, yüzde iki oranında vergilendiriliyordu, dolayısıyla bu insanların ne kadar para sahibi olduklarını çıkarsamak mümkün. Örneğin, listedeki ressamaların bazılarının ödediği miktar şöyleydi:

Gillis de Hondecoeter	1250 guldenden 5 gulden
Govert Jansz.	1250 guldenden 5 gulden
David Vinckboons	1500 guldenden 10 gulden
Jan Jansz. den Uyl	1750 guldenden 15 gulden
Nicolaes Eliasz.	1750 guldenden 15 gulden
Arent Arentsz.	2000 guldenden 20 gulden
Adriaen van Nieulandt	2250 guldenden 25 gulden

Diğer tanınmış Amsterdam ressamaları ya vergi ödemiyordu ya da unutulmuş ve listeye eklenmemişti. Bu miktarlar, ressamların orta sınıfa –Delft’li ressamların sınıfına– mensup olduğu izlenimi uyandırıyor; ancak bu konuda kesin kanıt yoktur.

Bir ressamın mensup olduğu sınıfın daha güvenilir bir göstergesi herhalde geliridir, ancak burada önce şu soruya cevap vermek gerekir: Acaba bir 17. yüzyıl Hollanda ressamının gelirini kesin bir şekilde ölçmek mümkün müdür? Açık olan bir nokta var: Ortalama bir ressamın geliri, diğer zanaatkarların çoğunun gelirinden yüksekti. Leiden’li boyacıların, 1648’de lonca üyeliği için ressamlarla aynı miktarda aidat vermek zorunda olmalarından şikâyet etmelerinin nedeni buydu, zira bir boyacının bir ay boyunca kazanabildiğini ressamlar bir günde kazanıyordu, üstelik boyacı yılın yalnızca en kurak dört ayında çalışabiliyordu. Sonuç olarak boyacılar üyelik aidatlarının azaltılmasını talep ettiler.³⁶

Michael Montias, bir ressamın gelirlerini ve üretimini eser siparişlerine bakarak tahmin etmeye çalıştı.³⁷ Resim tüccarları ile ressamlar arasında yapılan sözleşmeler, sanat üreterek elde edilen gelir hakkında fikir verir.³⁸ 1625’te ressam Jacques de Ville, borçlarını kapatmak için, 2400 gulden karşılığında ve bir buçuk yıllık bir süre içinde Kaptan Hans Melchiorz.’un resimlerini yapmayı taahhüt ediyordu. Melchiorz., boyaların, kanvasın ve çerçevelerin masrafını cebinden ödediği için ressam yılda 1600 gulden kazandı. Bir başka sözleşmede, Pieter van den Bosch, yılda 1200 gulden karşılığında yaz boyunca sabah yediden akşam yediye ve kışın güneşin doğmasından batmasına kadar Marten Kretzer için resim yapmayı kabul etmişti. 1679 Mart’ında Grebber ailesinin bir üyesi, her biri 60 gulden karşılığında, dört ilâ beş ay içinde tamamlanmak üzere, “İsa’nın Çilesi”nden altı sahne yapması için sipariş aldı; bu ona yıllık 800-1000 gulden gelir sağ-

layacaktı. Abraham van de Heck ise, iki ay içinde tamamlayacağı iki portre için 380 gulden aldı; böyle sözleşmeleri bütün bir yıl boyunca yapabilseydi aldığı toplam para 2000 guldeni bulacaktı. Montias, bu ve benzeri sözleşmelere dayanarak, 17. yüzyılın ortalarına gelindiğinde bir ressamın yıllık gelirinin 1400 gulden olduğunu hesapladı, ama bu üst sınırdı. Bir ressamın ortalama kazancı 1150-1400 gulden arasındaydı. Bunu doğru bir perspektife yerleştirmek gerekirse, bu toplam, bir usta marangozun kazancının üç katı oluyordu. Bu tür tahminler yaparken dikkatli olmak gerekir, ancak bir ressamın para kazanabilme kapasitesi günlük ücretlerle karşılaştırılarak doğrulanabilir. Caesar van Everdingen, kendi kayıtlarına göre, 1643-1644'te 3 gulden gündelikle 547 gün çalışarak Alkmaar'da Grote Kerk'in orgunun kapılarını boyamıştı – aynı dönemde bir usta marangozun gündeliği 1 gulden idi.³⁹ Bir yüzyıl sonra, Hollanda resim sanatının altın çağı sona erdikten çok sonra, Jan van Gool *Nieuwe Schouburgh* başlıklı biyografi kitabında, iyi bir ressamın bile, bir marangozun iki katı para kazanmasına az rastlandığından yakınacaktı. Eğer bu doğruysa, 17. yüzyılda ressamlarla zanaatkârların gelirleri arasında saptanan fark, 18. yüzyılda azalmış demektir.

TABLO 2. Hollanda Kentlerinde Kayıtlı Ressamlar, 1650 civarı⁴⁰

<i>Kent</i>	<i>Ressam</i>	<i>Kentte oturanlar</i>	<i>Her bin kişiye düşen ressam sayısı</i>
Alkmaar	24	15.000	1,6
Delft	36	24.000	1,5
Haarlem	68	38.000	1,8
Lahey	37	18.000	2,1
Leiden	55	67.000	0,8
Utrecht	60	30.000	2

Hollanda'da kaç ressam vardı? İlk ipucu Aziz Luka Loncası kayıtlarında görülebilir. Var olan ressam sayısı tahmini nüfusla ilişkilendirildiğinde, kentlerdeki ressam yoğunluğu,

her 1000 kişiye Leiden'de 0,8; Lahey'de 2,1'dir. Bu fark, farklı şehirlerde sanata olan talebi ve sanatçıların karşılaşabileceği fırsatları yansıtır. Avrupa'nın en büyük endüstriyel kumaş imalatı merkezi olan Leiden, sanatsal üretimi teşvik etmezken (bu kentte ressam loncası ancak 1648'te kurulmuştu), Orange Hanedanı'nın sarayının ve Genel Eyaletler Yönetimi bürokratlarının bulunduğu Lahey kenti, resamlara kukak açıyordu: Başka kentlere gitmek üzere yola çıkan birçok ressam, burada birkaç yıl kalırdı. Ne yazık ki, Amsterdam ve Hollanda'nın tamamı için elimizde kesin sayılar yok, yalnızca tahminler var.⁴¹ Hollanda'da toplam 650-750 ressam olduğu sonucuna varmak mümkün, yani her 2000-3000 kişiye 1 ressam düşmektedir. Bu sayılar tek başlarına pek anlamlı değil, ama başka bir ülkeyle karşılaştırıldığında fikir verici olabilir. Mesela, Rönesans dönemi İtalya'sıyla karşılaştırma yapılabilir – gerçi, kaynakların belirsizliği nedeniyle bu tür karşılaştırmalar her zaman sorunludur. Peter Burke'ün tahmini-ne göre Rönesans dönemi İtalya'sında 9 milyon nüfus (Hollanda nüfusu 1,85 milyondur) arasında 313 ressam, heykeltıraş ve mimar, yani yaratıcı seçkin vardı.⁴² Bu demekti ki, bilinmeyen ressamı da dahil etmek üzere bu sayının üç katını alsak bile, her 10.000 kişiye 1 ressam düşmekteydi. Buradan da anlaşılacağı üzere 17. yüzyılda Hollanda'da ressam yoğunluğu çok daha yüksekti; bunun kaynağı da, Hollanda toplumundaki yüksek kentleşme oranıydı.⁴³ Hollandalı bir ressam, 1000 kişiye bir ressamın düştüğü yoğun nüfuslu kentlerde yaşardı. Müşterileriyle ve kendisine sipariş verenlerle sokakta, meyhanede ve Kent Konseyi temsilcilerinin ve kentli üst sınıfların katıldığı lonca törenlerinde karşılaşırđı. 20. yüzyıla kadar Hollanda resminin tarihsel açıdan nasıl alınılandığı konusundaki görüşler üzerinde etkili olan çağın sanat yazarları ve üst sınıfa mensup edebiyatçıları, bu toplumsal temasların ressamın toplumsal konumunu nasıl

yükselttiğini göstermişlerdir. Özellikle de sanat yorumcuları Karel van Mander, Arnold van Houbraken ve Joachim von Sandrart'ın, Hollanda ressam-zanaatkârını Rönesans'ın sanatçı idealiyle karşılaştırmaları sık sık alıntılanmıştır. Örneğin Karel van Mander, şöyle yakınıyordu: “Ah ne nankördür şu çağımız; nice vasıfsız ressam bozuntusunun cebriyle öyle yüz karası kanunlar ve kısıtlayıcı düzenlemeler getirilmiş ki, soylu resim sanatı, neredeyse tüm kentlerde, loncalara girmeye mecbur edilmiş.”⁴⁴ Ahlakçı görüşleriyle bilinen Jacob Cats, *hoe schilder hoe wilder* (ressam, vahşi adam) sözleriyle ressamı horgörürken; Orange Hanedanı saray vekili ve Rembrandt'ın hamisi âlim Constantijn Huygens, gençliğinde aldığı resim derslerinin etkisiyle resim sanatını övüyordu: “Ya seçkin kişilerce icra edilmek, ya da onu başarıyla icra edenlere ün kazandırmak suretiyle yeryüzündeki en güçlü efendilerin takdirini kazanmış olması, [resim sanatının] şerefini kanıtlamaya yeter. [Bu sanat] her zaman sonsuz bir yarar sağlamıştır (en azından, ‘yarar’ kelimesiyle maddi kazançtan elde edilen kâr anlaşılıyorsa).”⁴⁵ Ressam olmak hiçbir zaman Huygens'in aklından geçmemiştir ve himayesine aldığı Rembrandt mali güçlükler yaşamaya başlayınca ona yardım etmek için hiçbir şey yapmadı. Rembrandt'ın karısının Frizyalı yönetici sınıfa mensup olan akrabaları, Rembrandt'ı ressam olduğu için suçladılar; daha sonra Arnold van Houbraken ve Joachim von Sandrart, onun için “hayatının sonbaharında genellikle kötü insanlarla ve sanatçılarla düşüp kalktı,” diye yazacaktı.⁴⁶ Dönemin yazarları arasında yalnızca Jacob Cats, yaşadığı çağda geniş bir okur kitlesine sahip oldu, ancak Rembrandt hakkında geleceğe kalacak görüşlerde diğer yazarlar etkili olacaktı.

Ressamların geldiği ve çoğunun mensup olduğu sınıf hakkında en doğru tanımlamayı, o dönemin yazarlarından Joris Craffurd yapmıştı: “aralarında pek çok usta zanaatkâr ve za-

naatkârın da bulunduğu tüccarlar veya dükkân sahipleri".⁴⁷ Craffurd'un tanımındaki üçüncü düzeye göre, ressamalar orta sınıfa mensuptu; Groenhuis ve Faber daha sonra orta sınıfı hem ekonomik hem toplumsal olarak ikiye ayırdı. Faber'in servet dağılımı Hollanda'ya uygulanacak olursa, Delft'li ustalar 4000-9000 gulden arası gelirle üst orta sınıfa girerdi; oysa Amsterdamlı ressamaların vergilendirilebilir gelir tablosu temel alınırca, alt orta sınıfa (1000-3000 gulden) girerler. Bu sorun, ancak, ressamaların gelirleri ve serveti üzerine daha fazla bölgesel inceleme yapıldığında çözülebilir. Bununla birlikte, şunu biliyoruz ki, hem Amsterdam'da hem Delft'te başarılı bir ressam 15.000 guldenden fazla servete sahip olabilir-di. Sanatsal ve mali başarı bir ressamın hayatını ve yapıtlarını değıştiriyordu: Miereveld, Honthorst ve Dou gibi bazıları, çok sayıda insan çalıştırdıkları atölyelerini büyük birer şirket gibi düzenlemişlerdi; Bol, Hobbema ve Terborch gibileriye, iyi evlilikler yapıp resmî mevkilere geldiler veya doğdukları kentte patrisyenliğe yükseldiler, ama ressamlıktan ya bütünüyle vazgeçtiler, ya da bu mesleği sınırlı ölçüde icra ettiler.

Notlar

- 1 G. Brom *Schilderkunst en litteratuur in de 16e en 17e eeuw* (Utrecht 1957) s. 178.
- 2 J. M. Montias, *Artist and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century* (Princeton 1982).
- 3 A.g.e., s. 177-178.
- 4 J. L. Price, *Culture and Society in the Dutch Republic during the Seventeenth Century* (Londra 1974) s. 137.
- 5 Montias, *Artists*, s. 149-153.
- 6 A. Bengtsson, *Studies on the Rise of Realistic Painting in Holland 1610-1625* (Stockholm 1952) s. 34-36, 51.
- 7 Montias, *Artists*, s. 163.
- 8 M. J. Bok, *Vraag en aanbod op de Nederlanse kunstmarkt, 1580-1700* (Utrecht 1994) s. 189-194. 17. yüzyılın ilk yarısında İtalya'yı ziyaret eden Utrechtli ressamaların sayısı ciddi biçimde azalmıştı.

- 9 Montias, *Artists*, s. 69. Bu rakamlar, genel olarak söylersek, çıracılık süresine bağlı olarak 15-85 gulden miktarında çıracı ikramiyesiyle desteklenirdi. R. de Jager bunu Hollandalı çıracıların sözleşmelerine bakarak hesaplamıştır; R. de Jager, "Meester, leerjongen, leertijd. Een analyse van zeventiende-eeuwse Noordnederlandse leerlingcontracten van kunstschilders, goud- en zilversmeden", *Oud Holland* 104 (1990), s. 75-76. Önemli ressamların yanında çıracılık ücretleri hakkında bilgi için bkz. H. Floerke, *Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.-18. Jahrhundert* (Münih-Leipzig 1905) s. 133; G. Schwartz, *Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe* (Stuttgart-Zürich 1985) s. 54.
- 10 Varlıklı ailelerden gelen çıracıların kökeni hakkında bilgi için bkz. E. van de Wetering, "Problems of Apprenticeship and Studio Collaboration", (ed.) J. Bruyn et al., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, II (Dordrecht-Boston-Lancaster 1986) s. 56; M. J. Bok, "'Nulla dies sine linie': De opleiding van schilden in Utrecht in de eerste helft van de zeventiende eeuw". *De zeventiende eeuw* 6 (1990), s. 64-65.
- 11 *Das Lehrgedicht des Karel van Mander (1598)*, (ed.) R. Hoecker (Lahey 1916). Bu konuda çok değerli bilgileri, seminer öğrencilerimden birinin tezinde bulabilirsiniz, A. Heinig, *Künstler und ihre soziale Stellung, Kiel Winter term 1989/90*.
- 12 Montias, *Artists*, s. 172.
- 13 G. J. Hoogewerff, *De geschiedenis van de Sint Lucasgilden in Nederland* (Amsterdam 1947) s. 144-145.
- 14 Floerke, *Studien*, s. 135-138.
- 15 I. H. van Eeghen, "Het Amsterdamse Sint Lucasgilde in de 17de eeuw", *Jaarboek Amstelodamum* 60 (1969), s. 66.
- 16 Bu konuda genel bilgi için bkz. Hoogewerff, *Geschiedenis*.
- 17 Montias, *Artists*, 350-356 (Ek B).
- 18 B. Haak, *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century*, Hollanda'dan çeviren ve derleyen E. Willems-Treeman (Londra 1984) s. 30.
- 19 M. Stürmer, *Herbst des Alten Handwerks. Zur Sozialgeschichte des 18. Jahrhunderts* (Münih 1979), zanaatkar örgütlenmesi ve loncalar hakkında iyi bir genel bakış sağlar.
- 20 Montias, *Artists*, s. 76-88.
- 21 Hoogewerff, *Geschiedenis*, s. 143-144.
- 22 *A.g.e.*, s. 144
- 23 Montias, *Artists*, s. 100; Amsterdam hakkında bkz. Floerke, *Studien*, s. 42.
- 24 Van Eeghen, "Lucasgilde", s. 88-89.
- 25 Floerke, *Studien*, s. 43.
- 26 Montias, *Artists*, s. 100.

- 27 J. M. Montias, "Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art", *Art History* 10 (1987), s. 458. 1670 civarında yabancı ressam oranı yüzde kırka düşmüştü.
- 28 A. T. van Deursen, *Hel Kopergeld van de gouden eeuw*, 4 cilt (Assen-Amsterdam 1978), II: "Volkskultuur", s. 68-71.
- 29 Montias, *Artists*, s. 114.
- 30 A.g.e., s. 121.
- 31 A.g.e. Montias başka şehirleri de dahil ederek 1654-1665 döneminde bir ressamın kirasının ortalama 133,3 gulden olduğunu hesapladı; J. M. Montias, "Estimates of the Number of Dutch Master-Painters, their Earnings and their Output in 1650", *Leidschrift*, sayı 3 (1990), s. 66-67.
- 32 Montias, *Artists*, s. 129.
- 33 A.g.e., s. 130-133.
- 34 A.g.e., s. 133-135. Bu, ressamların içinden hiç değilse bazılarının kendileriyle diğer zanaatkâr grupları arasına mesafe koyduğu özgürleşme sürecini de içeriyordu; H. Miedema, "Kunstschilders, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16de en 17de eeuw", *Oud Holland* 101 (1987), s. 1-34.
- 35 Haak, "Golden Age", s. 33.
- 36 F. D. O. Obreen, *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*, 7 cilt (Rotterdam 1877-1890) V, s. 189-194.
- 37 Montias, "Estimates", s. 59-64.
- 38 Floerke, *Studien*, s. 33-34, 168; A. Bredius, *Künstler-Inventare: Urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, 8 cilt (Lahey 1915-1922) VII, s. 102.
- 39 Haak, "Golden Age", s. 36.
- 40 Kaynak Montias, "Estimates", s. 61 (Tablo 1).
- 41 A.g.e., s. 63-64.
- 42 Burke, *Culture and Society in Renaissance Italy 1420-1540* (Londra 1972) s. 255, 303-310.
- 43 A.g.e., s. 225-227, ayrıca bkz. bu kitapta, s. 38-39.
- 44 Aktaran N. Pevsner, *Die Geschichte der Kunstakademien* (Münih 1988) s. 90-91.
- 45 Aktaran Haak, "Golden Age", s. 32.
- 46 A. Houbraken, *Große Schouburgh der Niederländischen Maler und Malerinnen* (1719), (ed.) A. von Wurzbach, yeniden basım Osnabrück 1970, s. 119; J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* (1675), (ed.) A. R. Peltzer (Münih 1925) s. 202-203.
- 47 Bkz. bu kitapta, s. 73-74.

Himaye ve Sanat Pazarı

17. yüzyılda ticari gelişmenin etkileri Hollanda'nın yalnızca ekonomik hayatında değil, Avrupa'da ilk defa olmak kaydıyla, sanat alanında da hissedildi; çünkü pazarın gücünün, (o güne kadar baskın güç olan) himaye sisteminden daha etkili olduğu anlaşıldı. Ressamların çoğu, ürünlerini ya simsarlar aracılığıyla ya da doğrudan sundukları anonim bir pazar için çalışıyordu. Ancak bu, eski türden sanat hamiliğinin bütünüyle sona erdiği anlamına gelmiyordu: Portre ressamları, Orange Hanedanı çevresinin seri üretim tarzında yapılan portrelerinde çalışmayı kabul etmedikçe, siparişlere bağımlıydı. Her biri kişisel üslubu nedeniyle değerli bulunan ünlü ressamlar Gerrit Dou, Frans van Mieris ve Johannes Vermeer, uzun dönemler boyunca tek bir müşteri için çalışırlardı. Dolayısıyla, himayeden bahsettiğimiz zaman, kamusal, kurumsal ve özel himayeyi birbirinden ayırt etmemiz gerekir.

Geleneksel olarak Kilise en önemli hamiydi, ancak Kalvincilerin 1560'lardaki ikon karşıtlığından sonra, Kuzey Hollanda'da Kilise artık sanatın hamisi olmaktan çıktı. Reformcu kiliseler, ikon karşıtı saldırılardan kurtulabilen re-

sim ve heykelleri kaldırıp duvarlarını beyaz badanayla kapattı. Bunun sonucunda kiliselerde orgdan başka dekoratif öge kalmadı, ki org bile tartışma konusuydu. Dolayısıyla, Reformcu kiliselerin sipariş edeceği tek şey, org dolaplarının süslemeleriydi. 1644'te Alkmaar'da, 1645'te Amsterdam'da verilen siparişler gibi.¹

Diğer Avrupa ülkelerinin yöneticileriyle karşılaştırıldığında Orange Hanedanı üyeleri –özellikle Hollanda ressamlarına verdikleri siparişlerin düşüklüğü göz önüne alındığında– sanat hamiliği yönünden oldukça zayıf kalıyordu. Yüzyılın ikinci çeyreğinde *stadtholder* Frederick Henry ve oldukça hırslı bir kadın olan eşi Amalia von Solms, *stadtholder* sarayına bir nebze kraliyet ışıltısı katmak için ressamlara sipariş verdiler ve 17. yüzyıl resimleri satın aldılar. Ancak, Hollanda ressamlarından ziyade, Rubens ve van Dyck gibi Flaman ustalarını ve Utrecht Okulu mensuplarını tercih ediyorlardı.² Utrecht Carravagiocularından Gerrit van Honthorst, Honselaardijk Şatosu'ndan sipariş almakla kalmadı, *stadtholder*'in sarayında portre ressamı olarak Miereveld'in yerine geçti – öyle görünüyor ki, bu arada Miereveld'in modası geçmişti. Constantijn Huygens, sarayın dikkatini Lievens ve Rembrandt'a çekmişti, onlara siparişler verildi ve *stadtholder* bazı resimlerini özel koleksiyonuna aldı. Rembrandt, 1635'ten sonra *stadtholder* için yaptığı beş resmin her biri için altı yüz gulden aldı – bu para, Leiden'deki müşterilerinin ödeyeceği miktarı kat kat aşılıyordu.³

Orange Hanedanı sarayının eser siparişleri, 1647'de Frederick Henry'nin ölümünden sonra iyice arttı: Lahey yakınlarındaki Huis ten Bosch Şatosu'nda bulunan Oranjezaal'in [Orange Salonu] süslenmesi talep edilmişti. Amalia von Solms, Oranjezaal'i kocasının anısına adadı ve restorasyonu yönetme görevini Flaman ressam Jacob Jordaens'a verdi.⁴ Jordaens'in yönetimi altında, görevi yerine getirmek üze-

re Flaman ressamı Theodor van Thulden, Thomas Willeboirts Bosschaert, Gonzales Coques ve Hollandalı ressamı Caesar van Everdingen, Salomon de Bray, Jan Lievens, Christiaan van Couwenbergh, Pieter Soutman, Pieter de Grebber ve Gerrit van Honthorst işe alındı.

1650 yılında, yirmi dört yaşındayken boğularak hayatını kaybeden bir sonraki *stadtholder* Prens II. Willem'in genç yaşta ölmesi ve bu makamın epeyce bir süre boş kalması nedeniyle, Orange ailesi Hollanda'da bir kraliyet Barok üslubu yaratmayı başaramadı. Orange Hanedanı'nın bir başka üyesi Nassau-Siegen Prensi Johan Maurits'in hamiliği ise, sanat tarihinden çok kültür tarihi bakımından önemlidir. Maurits, Batı Hint Adaları Kumpanyası tarafından Brezilya *stadtholder*'i seçildikten sonra, ressam Frans Post ile Albert Eeckhout'u maiyetindeki âlimler arasına alarak Brezilya yolculuklarında bu ülkede gördüklerini bilimsel ve sanatsal olarak kaydetmeleri için yanında götürdü. Ressamlar gördükleri her şeyi betimlediler; Frans Post esas olarak manzara resimleri yaptı, Eeckhout ise insanları ve yaptıkları işleri resmederek, o dönemde Avrupa'nın Brezilya hakkındaki bilgisine önemli bir katkıda bulundu.⁵

Hollandalı ressamlar, Orange Hanedanı'ndan göremedikleri desteği kent ve eyalet yönetimlerinden gördüler. Genellikle, başta belediye binaları olmak üzere yapıların süslenmesi için, kimi zaman da önemli yabancı kişilere ve diplomatlara verilecek armağanlar için eser siparişi alıyorlardı. Belediye binalarını, örneğin, kentte yaşayanların esenliğini düşünen adil bir kent yönetimini gösteren, ya da Hollanda tarihinin Batavya çağı gibi erken dönemlerini ve önderleri Claudius Civilis'i hatırlatmayı amaçlayan, tarihsel-alegorik içerikli resimlerle süslerlerdi.

Amsterdam Belediye Sarayı'nın yeniden inşası, çok sayıda resim siparişi edileceği umudunu yaratmıştı çünkü Fla-



FRANS POST, *Brezilya'da Bir Malikâne ile Şeker Fabrikası Manzarası*, 1655, Schwerin, Staatliches Museum.

man Baroku'nu İtalyan klasizmiyle birleştirmeye çalışan mimar Jacob Campen'in yaptığı binada⁶ anıtsal resimlere ihtiyaç vardı. Amsterdam Aziz Luka Loncası yerel ressamlara sipariş verilmesini talep edince, Flaman ve Utrecht Okulu ressamlarına ek olarak Ferdinand Bol, Jan Lievens ve Govert Flinck'e iş verildi. Flinck'in ani ölümü üzerine, Lievens ve Rembrandt da işe alındı.⁷ Bol, Lievens ve Flinck, Belediye Başkanı'nın odalarındaki her resim için 1500 gulden aldılar. 1659'da Flinck, galeriyi süslemek üzere on iki resim için sözleşme yaptı, yılda iki resim teslim edecek, her resim için 1000 gulden alacaktı, ancak bu iş sonuca varamadan kaldı.⁸ Müşterileri Amsterdam Belediye Başkanı, ressamların işinden memnun kalmadı. Anıtsal mimariye uygun eserler üretme deneyimleri yoktu, ayrıca resimleri Başkan'ın zevkine uymuyordu. Bütün bunlar sonucunda, Belediye Sarayı'nın yeniden dekore edilmesi işi hiçbir zaman ta-



GERRIT ADRIAENSZ. BERCKHEYDE, *Amsterdam'ın Yeni Belediye Sarayı* 1675, Schwerin, Staatliches Museum.

mamlanamadı. Hatta Rembrandt'a, *Claudius Civilis'e Düzenlenen Komplo* adlı tablosu düzeltmesi için geri verildi, bir daha da geri alınmadı.⁹

Doğal olarak Holland eyaletinde her gün yeni bir belediye sarayı inşa edilmiyor veya dekore edilmiyordu; başka kentlerin idari yöneticilerinden gelen siparişlerse sayıca çok olmadığı gibi, teklif edilen ücret de azdı. 1660-1668 döneminde Leonart Bramer, Delft'te çok sayıda sipariş alan tek kişiydi; eserleri için toplam 2330 gulden almış ve uzun zaman bu parayla geçinmişti. 1619-1675 arasında Delft kentinin verdiği eser siparişlerinin toplam değeri yalnızca 7562 gulden idi, bu da yıllık ortalama 135 gulden ediyordu. Bu paranın bir bölümü, hiç Delft'te oturmamış ya da artık orada oturmayan¹⁰ Hendrick Vroom ve Simon de Vlieger gibi denizcilik ressamlarına gittiğine göre, yerel sanatçılar açısından belediye siparişleri, yalnızca bir miktar fazladan gelir demektir.

Kurumsal ya da özel siparişler ne durumdaydı? Bu soru doğal olarak kent milisinin (*schutters*) çok sayıda grup portresini ya da yönetici portrelerini (*regentenportretten*) ele almayı gerektirir, ki bu resimlerin sayısı Avrupa sanat tarihinde görülmemiş derecede yüksektir. Kent milisi loncaları daha 16. yüzyılda ressamlara grup portreleri sipariş ediyordu. Ücret için resimde yer alacak kişi sayısı temel alınır ve herkes kendi portresinin parasını öderdi. Amsterdam Okçu Milisleri Loncası'nın, 1633'te Frans Hals'a *Komutan Reiner Reael'in Takımı** tablosu için verdiği siparişe baktığımızda, her figür için 60 gulden ödendiğini, yani on altı kişi için toplam 960 gulden ödendiğini görüyoruz. Daha sonra milis, fiyatı 66 gulden yükseltmiş, ama yine de, o sırada Amsterdam'da oturan Frans Hals'ın başladığı portreyi bitirmesi için Pieter Codde'yi ikna edememiş.¹¹ Amsterdam Fıçıcılar Loncası ya da Haarlem Aziz Luka Loncası gibi zanaatkâr loncalarının yaşlılar heyeti, ya grup resimleri için sipariş veriyor ya da resimleri kendileri yapıyorlardı. Hayır kurumlarının yöneticileri de, yönetici portrelerinde (bunlar bizzat yönetici sınıfın portreleriyle karıştırılmamalıdır) yer aldıkları resimler sipariş ediyorlardı.

Kentli olsun, kırsal kesimden gelsin, nüfuzlu kişilere grup resimlerinde ender rastlanırdı: onlar genelde kişisel portrelerinin yapılmasını tercih ediyordu. Bu, ünlü portre ressamlarının sayısının artmasına yol açtı, hatta o kadar ünlü olmayan bir ressam bile, eğer portre resmi yapmayı biraz olsun biliyorsa, kârlı siparişler alabilirdi. Bu noktaya gelindiğinde, yeni evlenen usta zanaatkârlar, esnaf ve tüccarlar, ceplerine biraz para girince eşleriyle birlikte kendi resimlerini yaptırmaya başladı. Bunun için yeterli paraları yoksa, daha ucuz bir porte ressamına gider, bir günde altı gulden resimlerini

* Resimdeki figürlerin zayıf olmasından dolayı *The Meagre Company*, "Zayıf Takım" adıyla da anılır - ç.n.

yaptırırlardı. Portre fiyatlarını belirleyen bir diğer kriter, formattı (yalnızca baş, yarı boy, ya da tam boy). Bununla birlikte Delft'te 30 guldene iyi bir porte yaptırmak mümkündü. Varlıklı yurttaşlar ya Miereveld'e gider, ya da Lahey'de veya Amsterdam'da çalışan, çok daha pahalı tanınmış ressamalara sipariş verirlerdi. Örneğin Rembrandt yalnızca bir baş portresi için 50 gulden ücret alırdı, gerçek boyutlarda bir resim içinse 500 guldene kadar çıkabilirdi; yarı boy ve grup halinde portreler, figür başına 100 guldendi.¹² Bu nedenle bir portre ressamının rahat, hatta çok rahat geçindiği söylenebilir. Ne var ki, müşteri sayısı sınırlıydı, çünkü insanlar genellikle, belirli miktarda paraya sahip olduklarında ve hayatlarında bir kez portre yaptırırlardı. Halkın geneli, kendi portrelerini yaptırmaktansa, Orange Hanedanı üyelerinden birinin resmini –bunlar baskı olarak da bulunabilirdi– satın alırdı.

Ressamların çoğu kamu kuruluşlarından ya da özel kişilerden düzenli sipariş almazdı. Anonim bir pazar için resim üretirler ve eserlerini çeşitli yollardan satarlardı. Ya atölyelerini ziyaret eden müşterilere doğrudan satış yaparlar, ya da Aziz Luka Lonca'sının düzenlediği sergi ve satışlarda eserlerini sunarlardı; piyango ve müzayedeler de resimlerini satmanın bir diğer yoluydu. Meyhane sahiplerine ve tüccarlara olan borçlar tablolarla ödenirdi ve ressamlar eserlerini pazarlamak için, işportacılarından deneyimli sanat tüccarlarına kadar, sanat piyasasının birçok nimetinden yararlanırdı. Dönemin kaynaklarında, ressamların atölyesinden doğrudan müşteriye satılan resimler hakkında çok az bilgi vardır. Ressamlar satışlarla ilgili kayıt tutmaz, müşterilerine makbuz da vermezdi. Buna rağmen, ressamın ölümünden sonra tereke dökümünde bulunan resim stokları, çerçeveler, tuvaler ve bitmemiş resimler, ressamların doğrudan atölyelerinden resim sattığı sonucuna varmamıza yol açar.¹³

Sergiler ve eser satışları Aziz Luka Loncası ve yeni kurulan kardeşlik örgütleri tarafından düzenlenirdi, ama bunların her kentte yapıldığını gösteren kayıtlar yoktur. Eldeki en geniş kapsamlı kayıtlar Utrecht'e ait, burada sergilerin düzenlenmesi işini sonunda idari yöneticiler üstlenmiş.¹⁴ Lonca, 1639-1640'ta Utrecht'teki bir manastırda sürekli bir sergi açmıştı. Sergi odaları, ressamların yapıtlarını astığı farklı bölümlere ayrılmıştı. Ressamlar bu girişime katılmaya çok gönüllü olmadıkları için, 1644'te idari yönetici onlara, (kendileri yaptıkları) bir resimle sergiye katılmaları için üç ay zaman verme kararı aldı; resim satılana kadar orada asılı kalacaktı. Resim satılınca ressam loncaya bedelin yüzde beşini vermek ve altı ay içinde aynı değerinde bir tabloyu onun yerine koymak zorundaydı. Ne var ki satış bedeli üzerinden kesilen yüzde beşlik zorunlu ödeme, anlaşıldığı kadarıyla ressamların şevkini kırmış ve sergi yarım kalmış. Yine aynı yıl, bu sorunu çözmek için, sergilerde bulunan yapıtları üç yılda bir müzayedeye çıkarma kararı alındı, ancak bu tedbir de pek işe yaramadı. Lahey'deki ressamların düzenlediği sürekli sergilerse belli ki daha çok ilgi çekiyordu, çünkü onların Orange Hanedanı mensupları, Genel Eyaletler Meclisi delegeleri ve yabancı elçiler arasında zengin müşterileri vardı.

1656'da ressamlar Aziz Luka Loncası'ndan ayrılıp, *Pictura* adı verilen kendi kardeşlik örgütlerini kurdukları zaman, toplantı odalarını kendi yaptıkları resimlerle süslemeye karar verdiler.¹⁵ Her ressam örgüte bir resmini vermek ve satışlardan gelen kazancının yüzde onunu örgüt kasasına bırakmak zorundaydı. Halk bu sürekli sergiyi benimsemiş gibiydi: Bir yüzyıl geçtikten sonra, 1763'te sergi genişletildi, hatta düzenli açılış günleri belirlendi. Ne var ki Lahey kenti, *Pictura*'dan önce bile, özel sergi geleneğine aşinaydı – daha 1620'de, ressam Willem Jansz. Decker ve sanat tüccarı Pauwel Weyts, resimlerini sergilemek için bir galeri kiralamış-

lardı: “Büyük Salon ile Genel Eyaletler Meclisi Odası arasında” yer alan, Orange Sarayı Beyaz Galerisi olarak da bilinen galeriydi bu.¹⁶

17. yüzyılda piyangolarda ödül olarak sunulan eserler sergileniyordu, bu da resim değiş tokuş etmenin yollarından biri haline geldi. Başka hiçbir Avrupa ülkesinde piyango sistemi –daha doğrusu piyango rezaleti– Hollanda’daki kadar garip sonuçlar doğurmadı. Piyango çekilişleri ya belediyede ya da yerel düzeyde, yetimhane ya da yaşlılar için bakımevi inşaatı gibi hayır işlerine fon sağlamak için düzenlenirdi. Piyango bileti almak insanların eğlence ile diğerkâmlığı birleştirmesine olanak sağlardı, hayırlı bir amaca hizmet ettiklerini bilmek kazanma hırslarını telafi ediyordu. İster porselelen olsun, ister resim ya da nakit para, büyük ödüller gerçek bir piyango çılgınlığı yaratmıştı, ki bu ancak lale çılgınlığına yol açan spekülasyonla karşılaştırılabilirdi. İnsanlar kazanma şanslarını artırmak için çok fazla bilet satın alıyor, karşılığını yalnızca parayla değil, değerli mallarla da ödüyorlardı. Böylece zaman içinde piyango sistemi bağımsızlaştı ve bunu düzenleyen insanlar açısından kârlı bir işe dönüştü. Ressamlar ve sanat tüccarları da gelir getiren bu fırsatı yapıtlarını göstermek, resim stoklarını kârlı bir biçimde halkın önünde sergilemek için kullandılar.

Bredius’un 1626’da düzenlenen bir piyangoya dair ayrıntılı betimlemesi, bu işin nasıl yapıldığını ve hangi ödüllerin kazanılacağını gösteriyor.¹⁷ Usta camcı Claes Claesz. Van Leeuwen tarafından düzenlenen bu piyangoda ödüllerin değeri 1275 guldendi. Biletlerin her biri 25 guldenden satılmıştı ve kazananların sayısı yalnızca otuzdu. Ancak, üç kez çekilişe katılıp hiçbir şey kazanamayanlara teselli ödülü olarak 18 gulden değerinde bir resim veriliyordu. Ana ödül, Abraham Bloemaert’in (360 gulden değerindeki) *Vaftizci Yahya Vaaz Verirken* adlı tablosuydu; üç kişiye verilen bir

sonraki ödöl, Bartholomeus van Bassen'in, yan figürleri Esaias van de Velde tarafından resmedilmiş, her biri 108 ile 162 gulden değerinde olan üç dinî tablosuydu; diğer ödöller, değeri 46-50 gulden arasında değışen, van Bassen-van de Velde yapıtları ve Dirck Govertsz.'e ait, 48 gulden değerinde bir mutfak sahnesi resmiydi. Sonuç olarak, resimlerin on ikisinin değeri, insanların bilet almak için ödedikleri 25 gulden-den fazlaydı.

En pahalı ödöllere değeri biçmek üzere Aziz Luka Loncası yaşlılar heyeti getirilmişti, diğer resimlerin değeri ise piyangoyu düzenleyen van Leeuwen tarafından belirlendi. Ödöllerin tahmini değerinin, biletlerin toplam değerine eşit olması gerektiğı için, van Leeuwen, ödöllerini tahmini değerlerinin altında satın alarak kâr etti. Başka piyangolar hakkında ayrıntılı bilgiler olsa da, tam olarak nasıl düzenlenip yönetildiklerine dair bilgi bulunmuyor; örneğın manzara ressamı Jan Willemsz. Decker'in 1614'te Lahey'de bir piyango düzenlediğı biliniyor; büyük ihtimalle ödöller kendi yapıtlarından oluşuyordu ama bu konuda daha fazla bilgimiz yok.¹⁸ Kırk iki Haarlem'li ressamın yapıtlarının ödöl olarak sunulduğu, Haarlem'de yapılan başka bir çekilişte, piyangoyu daha da çekici kılmak için üç ya da daha fazla bilet alanlar mükellef bir yemeğe davet edilmişti. Kural olarak tablolar tek piyango ödölü değildi. 1620'lerde piyango organizatörü Rogier Laurens'in tüm Hollanda'da düzenlediğı çekilişlerde, sanat tüccarlarının getirdiğı tablolar ve kaymaktaş işleri, genellikle mücevher, gümüş yemek takımları ve aynalardan oluşan ödöllerin yalnızca küçük bir yüzdesini oluştururdu.¹⁹ Ressamlar, resimlerini piyangoya çeşitli yollardan sokarlardı: Ya bir organizatöre satarlar, ya da bizzat çekiliş düzenleyerek kendilerinin veya yakın dostlarının yapıtlarını ödöl olarak sunarlardı. Aziz Luka Loncası'nın Haarlem ya da Lahey'de düzenlediğı çekilişlere de katılabilirlerdi.

Bu piyangolar, Aziz Luka Loncası'nın düzenlediği ve denetimi altında tutmak istediği, daha önce bahsettiğimiz resim müzayedelerini tamamlıyordu.²⁰ Resim satın almak isteyen sanatseverler için müzayedelerin en büyük kaynak olması, loncanın bu çabalarını açıklıyor. Haftalık tereke mezatlarında da her fiyattan resim satın alınabilirdi. Bunun yanı sıra, başka bir kente taşınmak zorunda olan ressamın elindeki resim stokunu satmak için taşınma müzayedeleri düzenlerlerdi.

Ressamlar resimlerini satmak için tüm bu yöntemleri kullanırlardı, bazen yapıtlarını başkalarının tereke müzayedelerine koyarlar, hatta kendileri hayattayken eserlerini müzayedeye çıkarırlardı: örneğin Harmen van Bolgersteyn, 1628'de Delft'te, 614-621 gulden değerindeki resimlerini müzayedeye koymuştu.²¹ Bununla birlikte, tereke mezatlarından kârlı çıkanlar genellikle ressamın eşleri olurdu. Bir ressam öldüğünde genellikle atölyesinde bitmemiş bazı eserler bulunurdu. Bunların müzayedede para getirmesi için bitirilmele-ri gerekirdi, bu iş de para karşılığı, eşe dosta, tanıdık ressam-lara havale edilirdi. Bir resmin başka bir ressam tarafından bitirilmiş olması fiyatı etkilemezdi, zira günümüzden farklı olarak o zamanlar bir resmin özgün olup olmadığı önemli değildi. Eğer bir ressam atölyesini kapatacağı ya da taşınacağı için müzayedede düzenlemek isterse, loncanın iznini almak zorundaydı.²² Bu konuda genelde sorun yaşanmazdı, ama ressamın uzun bir süre o kentte sanatını icra etmeme koşu-lunu kabul etmesi gerekirdi. Bu düzenlemenin amacı, ressamın resim stokunu müzayedeye koyarak meslektaşları karşısında haksız avantaj sağlamasını engellemekti.

Bu düzenlemenin nasıl uygulandığını görmek için, hocalık da yapan Lahey'li ressam Dirck Dalens vakasına bakılabilir. Aziz Luka Loncası, en az iki yıl Lahey'de çalışmaması ve loncaya 32,5 gulden vermesi koşuluyla Dalens'in 80 küçük

resmini müzayedeye koymasına izin vermişti. Dalens, 80 yerine 100 resim satınca loncayla başı derde girdi; Kent Konseyi önünde, loncanın kendisini şartlarını yerine getirmesi mümkün olmayan bir sözleşme imzalamaya mecbur ettiğini söyledi. Ama konsey onun sözleşmeye sadık kalması gerektiğine karar verdi ve Dalens kenti terk edip Leiden'e gitti. Ancak Aziz Luka Loncası, ressamın eniştesi Willem Lucas'ın başvurusunu dikkate aldıktan sonra, Lahey'e dönmesine izin verdi.

Sonuç olarak, loncanın kuralları çok sıkı uygulanmıyordu. Her vakada kurallara bağlı kalınması zaten imkânsızdı, çünkü her zaman bir açık kapı bulunuyordu: Örneğin sahip olduğu resimleri müzayedeye koymak isteyen biri, iflas etmiş gibi yaparak zorunlu mezat düzenleyebilirdi; Aziz Luka Loncası da terekeler için müzayede düzenleyebilirdi.²³ Loncalar kendileri de resim koleksiyonları için müzayede yapmak isterlerdi. Ölen kişinin evine temsilcilerini gönderir, resimlerin müzayedeye konması için, merhumun dul eşini, vârislerini ikna etmeye çalışırlardı. Halk gibi ressamlar da, ellerinde tutmak istemedikleri resimleri müzayedeye gönderebilirlerdi. 18. yüzyılda lonca müzayadeler için katalog bile basıyor, bunları Hollanda'daki koleksiyonculara, sanat tüccarlarına ve sanatçılara gönderiyordu.

Bu müzayedelerde kim resim alıyordu? Bu soruya ancak yuvarlak cevaplar verilebilir çünkü müzayedelerde genelde kayıt tutulmazdı. Bununla birlikte, Delft kayıtlarında, refah düzeyi yüksek yurttaşların, varlıklı bir dulun düzenlediği tereke müzayedesinde Hans Jordaens, Bloemaert ve Pieter Stael'in resimlerini satın aldığı bilgisi yer alıyor.²⁴ Daha küçük müzayedelerde resim alanlar arasında zanaatkârların sayısı yüksektir. Müzayedelerde elbette sanat tüccarları da alışveriş yapardı, özellikle ikinci el giysi, mobilya ve resim alım satımıyla uğraşanlar. *Uytdraegsters* denilen bu ikin-

ci el tüccarlarının çoğu kadındı; malların yönetimine yardım ederler, makul fiyattaki resimler için alıcılarla satıcıları buluştururlardı. Sanat tüccarları ve koleksiyoncular tarafından yapılan resim müzayedelerinden de bahsetmek gerekir: örneğin sanat tüccarı Crijn Volmarijn ve koleksiyoncu Lucas van Uffelen'in mal varlığı için düzenlenen tereke mezarları, ya da tüccar Gerrit van Uylenburgh'in düzenlediği zorunlu müzayede gibi.

Satış dökümlerine bakılarak, Hollanda'da sanat ticareti ve piyasa fiyatları hakkında epeyce bilgi edinmek mümkün. Bu ünlü malların müzayedeleri büyük bir hadise olurdu, çünkü o günün sanat dünyasından bazı farklı akımlar eşsiz bir biçimde biraraya gelirdi. Lucas van Uffelen'in koleksiyonunun 1639'da yapılan müzayedesini özellikle ünlüdür.²⁵ Rembrandt bu müzayedeye, Portekizli bir Yahudi mühtedi olan Alfonso Lopez'le birlikte katılmıştı; Lopez, Fransız Sarayı için gemi, silah, sanat eseri ve değerli mücevher ticareti yapıyordu. Müzayedeye konan resimlerden biri, Raffaello'nun (şimdi Louvre'da bulunan) Baldassare Castiglione portresiydi. Lopez resmi 3500 guldene aldı, Rembrandt da mezar sırasında tablonun bir eskizini çizdi. Yalnızca bu örnek bile mezarlardaki fiyatlar hakkında fikir veriyor, o dönemde yaşayan hiçbir Hollandalı ressamın bu fiyata alıcı bulamayacağını da kaydetmek gerek.

Sanat eserlerinin fiyatlarına daha yakından bakmadan önce, ressamların alışverişlerinde genelde nakit kullanmadıklarını belirtmek gerekir. Ressamlar, yapıtlarını değerli bir sermaye ya da mübadele aracı olarak görüyor, borçlarını ödemek ya da belirli mal ve hizmetleri satın almak için kullanıyorlardı. Meyhane borçları genelde resimlerle kapatılırdı, bunun sonucunda pek çok meyhaneci –örneğin Johannes Vermeer'in babası– yan iş olarak sanat ticareti yapıyordu. Her halükârda, ressamın borçlarını kapatmak ya da fa-

iz ödemek için resimlerini verirlerdi. 1660'ta Jan Steen, 450 guldenlik borcunun yıllık yüzde altı faizini üç portreyle ödemeyi kabul etmişti.²⁶ Ressamlar ev satın aldıklarında ya da evlerini yenilediklerinde çoğu zaman karşılığını resimleriyle öderlerdi. Jacques de Ville, Amsterdam'ın Prinsengracht semtindeki evini yenilemek için girdiği 1500 guldenlik borcunu yılda 250 gulden taksitle ödüyordu. Simon de Vlieger, Rotterdamlı sanat tüccarı Crijn Volmarijn'den 900 guldene satın aldığı ev için uzun vadeli bir sözleşme imzalamıştı.²⁷ Bu borcu, her ay 31 gulden değerinde bir büyük resimle ya da 13 gulden değerinde daha küçük bir resimle, veya 13 guldenlik bir deniz manzarası resmiyle ödüyordu. Böylece, sanat tüccarı sürekli beslenen bir eser stokuna, ressam da kendi evine kavuşmuştu.

Ressamlar, sanat tüccarları ve zanaatkârlar arasında envai çeşit sözleşme yapılıyordu; çoğu hakkında ayrıntılı bilgi sahibi olmamızın bir nedeni de, taraflar arasında çıkan anlaşmazlıklardı. Ressam Pieter Stael, Ijselsteyn adında Delft'li bir nakışçıya şeritli kırmızı bir pantolon karşılığında söz verdiği resimlerden yalnızca *Sodom ve Gomore*'yi teslim etmiş, yaz ve kış manzaralarını vermemişti; bunun üzerine Ijselsteyn ona açtığı davayı kazandı.²⁸ Resimler, tıpkı bir pantolon veya başka bir hizmet ürünü gibi, meta değeri olan mallardı. Bir zanaatkârın hizmeti karşılığında resim kabul etmesi, evini bu tablolarla süslemeyi düşündüğü anlamına gelmeyebilirdi, tabloları muhtemelen her an nakde çevirebileceği birer değişim malı olarak görürdü.

Elbette en önemli sanat alıcıları sanat tüccarlarıydı; 17. yüzyıl Hollanda'sında sanat tüccarları farklı kategorilere ayrılabilir. İkinci el mal alıp satan *uytdraegster* kategorisini tereke mezatları bağlamında görmüştük. Çoğu genellikle okur-yazar olmayan kadınlardan oluşan bu tüccarlar esas olarak alt sınıflardan gelirdi. Tereke mezatlarıyla uğraştıkla-

rı için sanat eserlerine doğrudan ulaşabilir, bunları ya satar ya da el altından devrederlerdi. *Uytdraegster*'lerin tereke satışlarında resimlere ödedikleri fiyatın bir-iki gulden olması, yalnızca en ucuz sanat eserleriyle ilgilendiklerini düşündürmektedir.

İkinci el tüccarlardan bir basamak yukarıda, zanaatkârlar ve sanatla yan iş olarak ilgilenen iş adamları vardı. Onlar arasında öne çıkanlar, müşterilerinin yapıtlarını borç karşılığı veya rehin olarak alıp meyhanelerinde sergileyen meyhane sahipleriydi; sonra bunları başka müşterilere satarlardı. Şarap tüccarları ve zanaatkârlar da faal biçimde sanat eseri alıp satıyordu. Antwerp'li fiçici Adrian Delen gibi bazıları, resim üretimine yönelik bir sistem bile kurmuşlardı. 1615'te Leiden'li deniz ressamı Jan Porcellis, Delen ile bir sözleşme yapmıştı; buna göre haftada iki resim olmak üzere, ahşap tabletler üzerine kırk adet gemi ya da gemi manzaralı resim yapacaktı. Ressam haftada en az on beş gulden alacak; buna ilaveten, elde edilen kârın Delen'in ödemiş olduğu malzeme masrafını geçmesi halinde, kârdan da pay alacaktı.²⁹ Mesleklerinin bir parçası olarak resim tüccarı olarak çalışan zanaatkârlar da vardı: oymacılar, baskıcılar, çerçevéciler ve resimleriyle yeterince para kazanamayan başarısız ressamılar sanat ticaretine yöneliyorlardı.

Gerrit van Uylenburgh, Cornelis Doeck, Abraham de Cooge, Crijn Volmarijn, Albert Meyeringh ve Jan Coelenbier gibi önde gelen sanat tüccarları, ticarete atılmadan önce başarıya ulaşamamış ressamılardı. Profesyonel sanat tüccarı olabilmek için Aziz Luka Lonca'sına üye olmak gerekiyordu. Lonca belgelerindeki beyanlara göre sanat tüccarı olarak kaydolananların sayısındaki ilk artış, 1630'larda ve 1640'larda yaşandı; bu dönemde sanat eserine olan talep, yalnızca sanat ticaretiyle geçinmeyi mümkün kılacak kadar yüksekti. Vermeer ailesi, ikinci el mal ticaretinden sanat tüccarlığına

yükselişin iyi bir örneğidir. Johannes Vermeer'in büyükanesi Neeltege Goris bir *uytdraegster*'di; babası Reynier Jansz. Vermeer, bir meyhaneci olarak resim alışverişiyle ilgileniyordu; Vermeer de yaşlılığında resim ticaretine kıyısından girdi, abanoz ağacından çerçeve yapan kayınbiraderi Anthoni Gerritzen van der Wiel ise, Delft Aziz Luka Loncası'nda sanat tüccarı olarak kayıtlıydı.³⁰

Sanat tüccarları mallarını nereden buluyorlardı? Kendi resim stoklarını beslemek için, tereke mezarlarından, özellikle de başka tüccarların düzenlediği tereke mezarlarından eser alırlardı. Sanat tüccarı Crijn Volmarijn'in dul eşinin evinde yapılan mezatta resim alan sanat tüccarlarının bazılarının adı aşağıdaki listede yer alıyor:

Abraham Saftleven	180 resim için 357 gulden 7 stuyver
A. Caijmax	105 resim için 208 gulden 18 stuyver
Aynı kişi	12 resim için 42 gulden
Jan Molijin	21 resim için 92 gulden
Michel Marinus	17 resim için 48 gulden 18 stuyver

Buna ek olarak, dulun kayınbiraderi Leendert Volmarijn'in elinde, daha önceden edindiği 1034 gulden 10 stuyver değerinde çerçevesiz ve çerçevesiz resimler vardı.³¹ Bu bize bir tüccarın stokunda kaç adet resim bulundurabileceğini ve bu resimlerin ne kadar ucuz olabileceğini gösteriyor. Sanat tüccarlarının stoklarını yükseltmelerinin bir yolu da, kopyacı ya da ressam tutmaktır. Örneğin, 1645'te Marten Kretzer, düzenli bir ücret karşılığında, gün doğumundan gün batımına kadar tüccar ne isterse yapması için Pieter van den Bosch'u tutmuştu.³² Bağımsız ressamlar bu tarz çalışmayı hor görürler, buna *schilderen op de galey* (kürek mahkûmu resmi) derlerdi. Sanat tacirleriyle düzenli iş yapan ressamların durumu daha iyi olurdu, buna rağmen genellikle fiyat de-

gişirdi. 1641'de Isaac van Ostade, Leendert Volmarijn'in ısmarladığı on üç resim karşılığında yalnızca yirmi yedi gulden almıştı. Ressamın kardeşi Adriaen, resim başına iki guldeni o kadar düşük buldu ki, ağabeyi adına Volmarijn'e dava açtı. Mahkeme davacıyı haklı buldu ve on üç resimden dokuzuna altı gulden fiyat biçti.³³

İşte, Hendrick van Uylenburgh gibi önde gelen sanat tacirleri, sanat eseri stoklamaktan, kaliteli portre resimlerinin üretimini düzenlemeye kadar birçok hizmeti barındıran sanat işletmelerini böyle kurdular.³⁴ Fakat bu, birçok sanat tacirinin, resimleri kendi çalıştırdığı ressamlara yaptırdığı anlamına gelmiyor; daha büyük tacirler doğal olarak resimleri doğrudan ressamın kendisinden alırlardı. Yalnızca kendi dönemlerinin Hollandalı sanatçılarıyla ilgilenmez, İtalyan ve Flaman okulu ressamlarının yapıtlarını da stoklarına alır, ayrıca müşterilerine Rönesans ustalarının yapıtlarını da –en azından kopyalarını– sunarlardı.³⁵ Buna karşılık, seri üretim pazarının taleplerini karşılayan küçük sanat tacirleri, yalnızca kendileri için çalışan ressamların ürünlerini satardı.

Hem kalite hem fiyat bakımından orta kademede bulunan yerel resimlerle ilgilenen ya da örneğin Haarlem manzaralarını, natürmort resimlerini ve *genre* resimlerini Amsterdam'a ithal eden bir grup sanat tüccarı daha vardır. Sanat tüccarlarını ayırt eden nokta, resimleri buldukları kaynaktır, ki bu da farklı pazarlama stratejilerine yol açmıştır. İkinci el satıcılar için para kazanmanın en iyi yolu panayırları dolaşmak ve seyyar satıcılık yapmaktır; Leendert Volmarijn gibi sanat tüccarları bir panayırdan ötekine koşarlardı, çünkü ikamet etmedikleri kentlerde yalnızca panayır günleri satış yapabiliyorlardı. Kırsal bölgelerden de panayırlara gelenler olduğu için tüccarın mallarını satma şansı daha yüksekti. Önde gelen sanat tüccarlarının müşterileri üst sınıflara mensup koleksiyonculardı. *Lief hebbers* (sanat erbabı) olarak bi-

linen bu müşteriler, sanat kurumlarını ziyaret eder, tüccarlardan tavsiye alırlardı. Tüccarların stokunda müşterinin istediği parça yoksa, ya kendileri için çalışan bir ressamı isteyen resmi sipariş verir ya da müşteriyle ressam arasında aracılık ederlerdi. Birçok tüccar, muhtemel müşterilerine katalog da gönderirdi.

Başarılı bir sanat tüccarının yalnızca Holland eyaletinde değil Flandre ve Brabant'ta da müşterileri olurdu. İki önemli sanat tüccarının hayat hikâyesi, sistemin nasıl işlediğini ve başarı ile başarısızlık arasındaki çizginin ne kadar ince olabileceğini gösteriyor. Johannes de Renialme, Amsterdam'ın üst sınıfları için önemli bir sanat tüccarıydı. İşe ressam olarak başlamamıştı, ama resim ve değerli taş ticaretine atılmadan önce, alıp satmadığı şey kalmamıştı. Renialme'in resim stoku hakkında bilgi sahibi olmamızın nedeni, sermayesi olmadığı için 1640'ta bazı resimlerini rehine koymasıydı.³⁶ Elindeki eserler şöyleydi: Hercules Seghers'e ait otuzdan fazla manzara resmi (en pahalısı otuz guldendi), Rembrandt'ın yaptığı bir papaz resmi (fiyatı 100 guldendi ve elindeki en pahalı resimdi), Ambrosius Bosschaert'ın yaptığı natürmort çiçek resimleri, Molenaar'ın yaptığı *genre* resimleri, van Goyen, Poelenburgh, Govert Jansz.'a ait manzara resimleri ve Porcellis'in yaptığı deniz resimleri. Bunların tümünün fiyatları düşüktü.

Oysa Renialme, 1657'de öldüğü zaman bambaşka bir durumdaydı. Tereke dökümlerine bakılırsa, Renialme'in işleri ani bir değişimle iyiye gitmiş, elindeki stokun hem kalitesi hem fiyatı artmıştı. Terekedeki dört yüz resim içinde, çoğu bugün bile ünlü koleksiyonlarda yer alan başyapıtlar bulunuyordu; örneğin en pahalı (1500 gulden) resim olan, Rembrandt'ın *İsa ve Zina İşleyen Kadın* tablosu (şimdi Londra National Gallery'dedir) bunlar arasındaydı. Renialme, Rembrandt'a ek olarak, adı duyulmuş herkesin eserleri-

nin alım satımıyla uğraşmıştı: Terborch, Steen, Potter, Hals, Dou, Rubens, van Dyck, Holbein, Claude Lorrain, Tiziano, Bassano, Palma ve daha pek çokları. Terekedeki sanat eserlerinin toplam değeri 36.512 guldendi. Bir resmin ortalama fiyatı 64,1 guldendi (imzalıysa 105,8; imzasızsa 28,5 gulden). Terekede aynı zamanda 22.000 gulden değerinde inci ve değerli taş vardı.³⁷

Sanat tüccarı Gerrit van Uylenburgh iflasını ilan ettiği zaman mezata konan yapıtların değeri daha da fazlaydı. Imzalı resimlerin her biri için ortalama fiyat 135,6 guldendi. Hollanda Okulu resimlerinin yanı sıra bazı İtalyan resimleri de vardı. Ayrıca stokta, “Tintoretto üslubunda” ya da “Rubens üslubunda” gibi notların yer aldığı, kopya olduğu anlaşılan birçok resim de vardı. Bunun özel bir nedeni vardı, iflasın temelinde de aynı neden yatıyordu. Van Uylenburgh 1630’lardan beri sanat tüccarlığı işindeydi.³⁸ Gerrit’in babası Hendrick van Uylenburgh, aralarında Rembrandt ve Simon de Vlieger’in de bulunduğu Hollanda ressamlarından ve kendisi gibi Menonit mezhebine bağlı dindaşlarından borç alarak işi finanse ediyordu. Girişimin sanatsal ruhunu Rembrandt temsil ediyordu, o ve van Uylenburgh çırakların ve asistanların işleri arasında eşgüdüm sağlıyordu. Van Uylenburgh yalnızca resim satmakla kalmıyordu, büyük ölçekli resim ve kopya üretimini sağlamak da onun sorumluluğu altındaydı. Portre siparişleri ayarlanıyor, oymabaskılar üretilip düzeltiliyor, uzman raporları yazılıyor, amatörler için sanat dersleri düzenleniyordu. Babası öldükten sonra Gerrit işi devraldı (Rembrandt 1635’te zaten ayrılmıştı). Gerrit işi büyütüp uluslararası bir işletmeye dönüştürdü ve Eyaletler Meclisi’nden siparişler aldı. 1671’de Brandenburg Büyük Elektörü’ne, ünlü İtalyan ressamlarına ait, 30.000 gulden değerinde 13 resim teklif etti. Resimler incelenmek üzere Berlin’de yaşayan çiçek ressamı Hendrick van Froman-

tiou'ya gönderildi ve Fromantiou bunların kopya oldukları söyledi. Resimlerin tekrar Amsterdam'a gönderilmesiyle, oradaki uzmanlar arasında bir tartışma tetiklendi. Fikrine danışılan elli bir sanatçıdan otuz biri van Uylenburgh lehine, yani resimlerin sahici olduğuna karar verdi, ama yirmi kişi ona karşı çıktı.

Ciddi bir tüccar olarak bilinen van Uylenburgh'un itibarı zedelendi ve iflasını ilan etmek zorunda kaldı. Bu tartışma, dönemin sanat pazarındaki uygulamalar hakkında bazı gerçekleri de gün yüzüne çıkarıyor: Kopya resimler orijinalmiş gibi satılıyor, modası geçmiş ressamaların imzası resimlerden siliniyor, hatta bazen onların yerine revaçta olan ressamaların imzası konuyordu. Yeni zenginlerin –eser değil isim satın alan, günün Hollandalı ressamlarına ilgi duymayıp eski ustaların resimlerini satın almak isteyenlerin– artan talepleri ancak böyle karşılanıyordu. Bu insanların gözünde bir ressamın ilginç olması için ya resim yapmayı bırakmış ya da ölmüş olması gerekiyordu. Eski ustalar olarak adlandırılan ressamaların eserlerinin tercih edilmesini sanat tüccarları teşvik ediyordu ve bunun sonuçları, açık bir biçimde koleksiyonlara yansıyor. Amsterdam tereke dökümlerinden edinilen bilgiye göre, ölmüş bir ustanın eserlerinin fiyatı 17. yüzyıl sonlarına doğru esaslı bir artış göstermişti.³⁹ Bu resimlerin sayısı sınırlı olduğu, artması da mümkün olmadığı için, sanat tüccarının sanat pazarındaki konumu daha da büyük önem kazandı. Ama bu, daralan pazar nedeniyle özel siparişlere ve sanat tüccarlarına giderek daha fazla bağımlı hale gelen faal sanatçıların önemli ölçüde avantaj kaybına uğraması demekti.

Son olarak sanat eserleri için ödenen fiyatlardan söz etmemiz gerekiyor. Bunun en basit yollarından biri, Hollanda'daki genel fiyat gelişimi ile açık pazardaki resim fiyatını, ve farklı türlerde üretilmiş resimlerin fiyatlarını karşılaştırmak-

tır. Daha önceki bölümlerde, resimler için ödenen farklı fiyatlardan söz ettik ve bazı resimlerin bir-iki guldene el değiştirdiğini, ama Gerrit Dou gibi ressamların resim başına 600-1000 gulden arası para alabildiğini gösterdik. İki farklı fiyat türünü aynı ölçütle tartamayız ama, en azından, seri üretim sanat ile tek bir kişinin elinden çıkmış ince iş ürünü sanat arasında muazzam bir fark olduğunu görebiliriz. Doğaldır ki bu değerler, sanat pazarında fiyatların genel gelişimi hakkında fazla fikir vermez; bunu bulmak için, daha uzun bir zaman dilimi boyunca ortalama fiyatları hesaplamayı sağlayacak bir dizi fiyat kullanılabilir. Bu doğrultuda en önemli kaynaklar, mezatlarda ödenen fiyatlar ve terekelere biçilen fiyatlardır. Ne yazık ki bu iki kaynak da tam güvenilir değil: Eldeki mezat fiyatları yuvarlak olmakla kalmıyor, mezata çıktıkları koleksiyon tipi de fiyat üzerinde çok etkili olmuş. Tereke dökümleri, ölen kişinin servetini yansıtıyordu, dolayısıyla resim fiyatları terekelerin toplam değeriyle orantılı olarak artıyordu. Bununla birlikte terekelerdeki mallara biçilen değerler (en ucuz kategorideki resimler bunlara dahil olmasa da), resim pazarındaki uzun vadeli fiyat dalgalanmalarının genel manzarasını en iyi gösteren verilerdir.

Fiyat, resmin formatına, yapılışına (orijinal mi, yoksa kopya mı olduğuna) ve tanınan bir ressama ait olup olmasına bağlıydı. Ancak gereken tüm veriler elimizde olmadığından, ortalama fiyatlar yalnızca sanat pazarındaki gelişmeleri ölçmek üzere hesaplanabilir. Dolayısıyla, Montias'ın 1640'ta Amsterdam terekelerinden toparlayıp biraraya getirdiği 312 resim, ortalama 6,8 gulden eder. Ancak bu sayı, küçük resimler (*kleijne schilderijen*) için 3,21 guldenden başlayıp, büyük resimler için 43,8 guldene kadar çıkan büyük fiyat aralıklarını gizlemektedir.⁴⁰

1647 Lahey mezatında ödenen fiyatlar bu bulguları genel itibarıyla doğruluyor. Burada, 850 orijinal resmin ortalama

fiyatı daha yüksekti, 9,3 gulden; kopya resimlerin ortalama fiyatı ise 4,13 guldendi. Bu da demektir ki, 17. yüzyılın ortalarında Hollanda evlerinin duvarlarında 10 gulden değerinde resimlere sık rastlanıyordu.⁴¹

Sanat pazarındaki uzun vadeli gelişmeleri inceleyen Alan Chong, yüksek fiyatlı resim kategorileri üzerine yoğunlaşmıştır. Bunun bir sebebi, alıntı yapılan tereke dökümlerinde fiyatları bilinenlerin sayısının sınırlı olması ve bunların ucuz kopyaları kapsamamasıdır.

TABLO 3. 1600-1700 Arasında, Resimlerin Konuya Göre, Gulden Olarak Ortalama Fiyatı⁴²

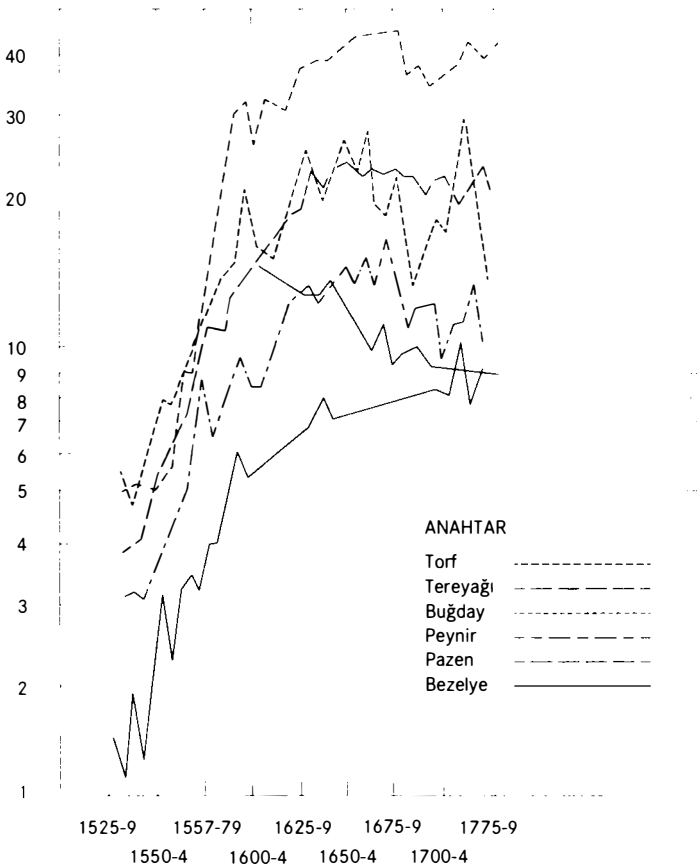
Konu	1600-25	1626-50	1651-75	1676-1700
Manzara	30,31	21,77	24,29	43,99
Dini konular	33,03	43,26	70,26	52,13
Tarihsel	47,60	38,39	44,09	65,29
Portre	5,99	10,74	23,03	37,05
Genre	27,79	22,07	30,79	88,23
Natürmort	27,39	30,13	23,84	41,33
Mimari Konular	41,43	59,34	52,71	22,50
Diğer/bilinmiyor	10,55	17,25	20,29	33

Tablo 3, 1600-1700 arasında sanat pazarında konu temelinde resim fiyatlarının gelişimini gösteriyor. İlk göze çarpan nokta, fiyatların konulara göre değişmiş olması. Yüzyılın ilk çeyreğinde en pahalı resimler tarihsel konulardaydı, ardından dinî konular, mimari konular, ve deniz manzaraları da dahil olmak üzere manzara resimleri geliyordu. Bunları da, *genre* resimleri, natürmort ve portreler izliyordu. Elli yıl sonra, 17. yüzyılın son çeyreğinde, sıralama değişmişti. O zaman *genre* resimleri pahalılıkta başa geçti ve eskiden olduğu gibi tarihsel resimler, dinî resimler, manzara resimleri, natürmort resimleri ve portreler onları izledi; bu dönemde mimari resimlere neredeyse hiç talep yok gibiydi. Yüzyılın son çeyreğinde toplam fiyatlar düzeyinde bir artış olmakla birlikte, farklı türler-

de fiyatların nasıl geliştiği açıkça görülmektedir. Dinî resimler, *genre* sahneleri ve portreler pahalandı. Tarihi ve mimari resimlerin fiyatı aşağı yukarı değişmeden kaldı, ama manzara ve natürmort resimleri yirmi yıl içinde ucuzladı.

Resimlerin fiyatını genel olarak mal fiyatlarının gelişimiyle karşılaştıracak olursak, ortak noktaların çok az olduğunu

ŞEKİL 14. Yedi Çeşit Malın 1530-34 ile 1720-24 Dönemlerinde Beş Yıllık Görece Ortalama Fiyatları (J. De Vries'den alınma) (1-40 = gulden olarak fiyatlar)



görürüz. Tahıl, tereyağı, peynir ve torf fiyatları 1650'ye kadar yükselmiş ve ondan sonra düşmeye başlamış, 18. yüzyılın başlarına kadar düşüş devam etmişti. Gıda maddeleri daha ucuzdu, bu da insanların başka şeyler almak için para harcayabileceği anlamına geliyordu. Bu durum, sanat pazarının toplam değerinin 17. yüzyılın son yıllarında genel olarak yükselmesini de açıklıyor. Bununla birlikte, tereke dökümlerinde bulunan eski ustalara ait resimlerin sayısının artması da, bu fiyat artışını etkilemiş olabilir. Yüzyılın ilk bölümünde fiyatlardaki genel yükselişle birlikte, fiyatları görece değişmeden kalan konulardaki resimler, nispi anlamda, alıcı için daha ucuz hale geldi. Ne var ki manzara gibi bazı konular da, gerçek anlamda çok ucuzlamıştı, ama bunun nedeni büyük olasılıkla üretim tarzlarındaki yeniliklerdi.

Resim yapma tekniklerinde yaşanan yenilikler, bir resmi üretmek için gereken zamanı kısalttı ve böylece manzara resimlerinin maliyeti ucuzladı.⁴³ Esaias van de Velde ve Jan Porcellis'in kara ve deniz manzaralarında "tonal resim" denilen üslupta resim yapmaları, bu gelişme açısından dönüm noktası oluşturan bir buluştu. Bu iki ressam, maniyerist öncüllerinin tersine, çizgisel tasvir ve eklemeli renk tekniği yerine, daha resimsel bir teknik getirdiler; doğayı gri, kahverengi ve sarı tonlarda tasvir eden bir teknikti bu. François Knibbergen, Jan Porcellis ve Jan van Goyen'in en iyi resimlerini yalnızca bir günde tamamladıkları söylenir. Jan van Goyen ve Pieter Molijn 1630'lar ve 1640'larda özellikle bu teknikte uzmanlaşmış, böylelikle daha çok ürün vermişlerdi.

Van Goyen sanat yaşamı boyunca 1200 resim yaptı. Manzara resmi tedariki daha boldu, tek tek parçalar daha ucuzdu ve sıradan insanlar yeni tonal üslupta resimleri tercih ediyordu. Gillis van Coninxloo, Gillis de Hondcoeter ve Roeland Savery gibi ressamların stilize tarzda yaptığı manzara resimlerinin hem sayısı azaldı, hem de fiyatları düştü.⁴⁴ Bu res-



JAN PORCELLIS, *Sahil Yakınlarında Savaş Gemisi ve Balıkçısı Teknesi*, 1625, Hamburg, Peter Tamm Collection.



GILLIS VAN CONINXLOO, *Avcılar ve Manzara*, 1605, Schwerin, Staatliches Museum.

samlar, van Goyen, Porcellis, Molijn, Everdingen, Ruisdael ve van Goor (ki bugün hiç tanınmıyor) gibi isimlerle karşılaştırıldığında, koleksiyonlarda giderek daha seyrek görülmeye başladılar. Bununla birlikte, bu gruptaki resimlerin fiyatları, konuya, formata ve ressamın ünlü olup olmamasına bağlı olarak belirgin biçimde değişiyordu (Tablo 4).

TABLO 4. Belirli Ressamlar Tarafından Yapılan Manzara Resimlerinin Fiyatı, 1600-1725 (gulden olarak)⁴⁵

Ressam	1600-25	1626-50	1651-75	1676-1700	1701-25	En yüksek fiyatlar
Gillis van Coninxloo		58,5 (25)	38 (3)	20,3 (8)		350 (1607), 400 (1612), 120 (1620)
Albert Cuyp			26,5 (5)	13,5 (12)		80 (1675), 13 (1688)
Jan van Goyen		16,8 (37)	17 (11)	7,7 (9)		32 (1647), 650* (1651), 48 (1657)
Meindert Hobbema			14 (2)			20 (1644, 1693)
Gillis de Hondcoeter	54 (4)	34,3 (9)	35,8 (6)	14,4 (6)		90 (1621, 1657), 150 (1647)
Philips Konick			74,9 (10)	7 (3)	6,2 (3)	130 (1657), 199 (1670)
Jan Lievens			100,4 (5)	18,4 (5)		200 (1657)
Pieter de Molijn		18,1 (10)	13,9 (15)		6 (4)	50 26,5 ?? (1647)
Cornelis van Poelenburgh		30 (13)	92,4 (7)	106,7 (7)	215 (7)	575* (1627), 120 (1637), 300 (1649), 700 (1673), 360 (1692)
Jan Porcellis		87,2 (12)	84,7 (13)	26,1 (10)	6 (4)	450 (1649), 300 (1657)
Frans Post				59 (5)		180* (1650), 130 (1687)
Paulus Potter			106,5 (4)	28,1 (4)		400* (1652), 80 (1687)
Jacob Pynas						59 (1625), 42 (1693)
Rembrandt						166 (1644)
Roeland Rughman				19,9 (6)		30 (1669, 1681)
Jacob van Ruisdael			42,3 (18)	28,1 (7)		60 (1664), 100 (1673), 80 (1699)
Roeland Savery	68,4 (6)	75,5 (10)	38,6 (6)	34 (2)		255 (1625), 700* (1626), 150 (1627, 1657)
Hercules Seghers		18,5 (36)	70,1 (10)			60 (1654), 300 ??, 100 (1657)
Esaias van de Velde		22,4 (7)		10 (2)		70 (1649)
Hendrick Vroom	46,2 (5)	23,2 (4)	21 (2)			1800 (1610), 200 (1616), 750 (1629)
	1.000*	287,5 (4)				
Philips Wouwermans			47,3 (13)	60,1 (20)	195 (4)	90 (1652), 150 (1669), 355 (1687), 255* (1712)

Jacob van Ruysdael ve Allart van Everdingen'in resimleri oldukça iyi fiyatlara ulaşmışken, van Goyen'in resimleri görece ucuzdu. Bu, van Goyen'in resimlerinin formatının küçük olması kadar, çoğunun başka ressam ve kopyacılar tarafından kopya edilmiş olmasına bağlı olabilir. Tonal üslupta çalışan meslektaşları Salomon van Ruysdael ve Pieter de Molijn'in resimleri de aynı fiyatlara satılıyordu; Albert Cuyp'un hayvanlı manzara resimleri ise şaşırtıcı ölçüde ucuzdu,⁴⁶ çünkü bunlar, ressamın memleketi Dordrecht dışında pek bulunmazdı ve hayvanlı manzara resimleri genelde en ucuz resim türüydü. Deniz manzarası ve denizcilik resimleri çok daha pahalıydı, fiyatları her tür manzara resminin yaklaşık iki katıydı; bunun nedeni, popüler ve daha büyük formatta olmaları, ayrıca gemi ve gemi donanımı resmi yapmanın çok zaman almasıydı.

Resim fiyatlarının Hollandalıların eser satın alma kalıpları üzerindeki etkisini bulmanın tek yolu, koleksiyonları çözümlenektir. Ancak kesin olarak söylenebilecek bir şey var: 1630'lardan sonra ressamların sanatsal üretimi, daha önceleri mümkün olmayacak bir biçimde artmıştır. Yenilikçi teknikler ve belirli türlerde uzmanlaşma, pazara gelen sanat eserlerinin sayısını yükseltti. Eskiden kopya ya da basık resimlerle yetinmek zorunda olan toplumsal sınıflar, birdenbire, orijinal eser satın almaya başladı. Sonunda pazar doyunca, yani 17. yüzyılın üçüncü çeyreğinde, yeni pazarlama stratejileri getirme zorunluluğu doğdu. Eski ustaların pazarlanması ve yeni, ince üslubun teşviki bu kategoriye girer. Bu ince resim, seri üretim yaklaşımının yanı sıra gelişmiş olsa da, ikisi arasındaki farkı seçebilenler ince bir ustalıkla boyanmış resimleri tercih etmeye başladılar. Bu resimler bir sanat tüccarından ya da doğrudan ressamdan alınabiliyordu; bu üslupta çalışan ressam, yılda sadece iki ya da üç resim yapabildiklerinden, özel siparişlere ve bunlara bağ-

lı avans ödemelerine bağımlıydılar. Dolayısıyla, sanatın ticarileşmesine adanmış bir yüzyılın sonunda, sanat hamiliği altında daha sık karşımıza çıkmaktaydı.⁴⁷

Notlar

- 1 B. Haak, *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century*, Hollanda'dan çeviren ve editör E. Willems-Treeman (Londra 1984) s. 36-38.
- 2 C. W. Fock, "The Princes of Orange as Patrons of Art in the Seventeenth Century", *Apollo* 110 (1979), s. 469-470.
- 3 G. Schwartz, *Rembrandt: Samtliche Gemälde in Farbe* (Stuttgart-Zürich 1978) s. 80-81.
- 4 B. Brenninkmeyer-de Rooij, "Notities betreffende de decoratie van de Oranjezaal in Huis ten Bosch", *Oud Holland* 96 (1982), s. 133-190.
- 5 B.-M. Baumunk, "'Von Brasilischen fremden Völkern'. Die Eingeborenen-Darstellungen Albert Eckhouts", K.-H. Kohl (ed.), *Mythen der Neuen Welt* (Berlin 1982) s. 188-201.
- 6 K. Fremantle, *The Baroque Town Hall of Amsterdam* (Utrecht 1959).
- 7 Haak, "Golden Age", s. 360-363.
- 8 Schwartz, *Rembrandt*, s. 318-320.
- 9 I. H. van Eeghen, "Wat veroverde Rembrandt met zijn Claudius Civilis?", *Maandblad Amstelodamum* 56 (1969), s. 145-149.
- 10 Montias, *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century* (Princeton 1982) s. 183-190.
- 11 S. Slive, *Frans Hals*, sergi katalogu (Washington, Londra ve Haarlem, 1989-1990; Münih 1989) s. 252-257.
- 12 Schwartz, *Rembrandt*, s. 143.
- 13 Montias, *Artists*, s. 195.
- 14 Floerke, *Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte* (Münih-Leipzig 1905) s. 64-67.
- 15 A.g.c., s. 67-70.
- 16 A. Bredius, "De delftsche schilders Jan Willemsz: Decker en Willem Jansz. Decker", *Oud Holland* 10 (1892), s. 195.
- 17 A. Bredius, *Künstler-Inventare: Urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, 8 cilt (Lahey, 1915-1922) I. 321-324; Montias, *Artists*, s. 198-199.
- 18 Bredius, "Decker", s. 193; Floerke, *Studien*, s. 57.
- 19 Montias, *Artists*, s. 200-220; Laurenszschēn müzayedesinin detayları için ayrıca bkz. J. M. Montias, *Vermeer and his Milieu: A Web of Social History* (Princeton 1988) s. 37-47.

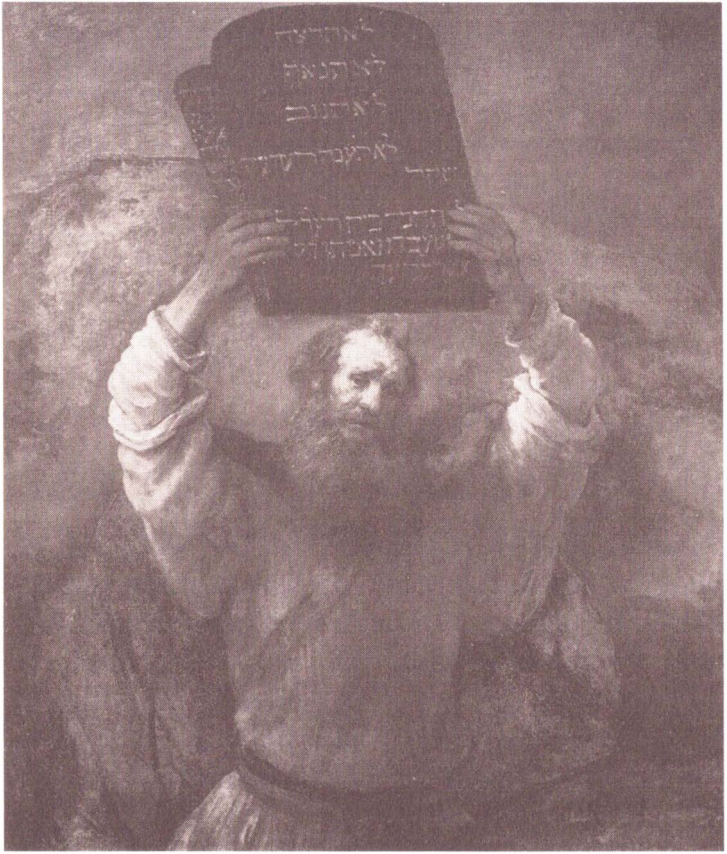
- 20 Bkz. bu kitapta, s. 144.
- 21 Montias, *Artists*, s. 203.
- 22 Floerke, *Studien*, s. 44-45.
- 23 *A.g.e.*, s. 49-50.
- 24 Montias, *Artists*, s. 24.
- 25 Schwartz, *Rembrandt*, s. 214.
- 26 Floerke, *Studien*, s. 34-35.
- 27 *A.g.e.*, s. 36.
- 28 Montias, *Artists*, s. 192.
- 29 Floerke, *Studien*, s. 19.
- 30 Tüm bu insanların ayrıntılarıyla incelendiği kaynak, Montias, *Vermeer*.
- 31 Floerke, *Studien*, s. 21.
- 32 *A.g.e.*, s. 169; ayrıca bkz. bu kitapta, s. 162-163.
- 33 *A.g.e.*, s. 22.
- 34 Bkz. bu kitapta, s. 137-138.
- 35 J. M. Montias, "Art Dealers in the Seventeenth-Century Netherlands", *Simiolus* 18 (1988), s. 252.
- 36 Floerke, *Studien*, s. 110.
- 37 Bu ve aşağıdaki için bkz. Bredius, *Künstler-Inventare*, I, s. 228-239 (Renialme), V, 1660-1684 (van Uylenburgh); Montias, "Art Dealers", s. 37.
- 38 Schwartz, *Rembrandt*, s. 139-142; karş. S. A. C. Dudok van Heel, "Het 'Schilderhuis' van Covert Flinck en de kunsthandel van Uylenburgh te Amsterdam", *Jaarboek Amstelodamum* 74 (1982), s. 70-90; aşağıdaki için ayrıca bkz. Floerke, *Studien*, s. 103-108; A.-M. S. Logan, *The 'Cabinet' of the Brothers Gerard and Jan Reynst* (Amsterdam-Oxford-New York 1979) s. 90-96.
- 39 Bkz. bu kitapta, s. 156-157.
- 40 Montias, "Estimates of the Number of Dutch Master-Painters, their Earnings and their Output in 1650", *Leidschrift* 6, sayı 3 (1990), s. 69.
- 41 Bredius, *Künstler-Inventare*, II, s. 457-520; Montias, "Estimates", s. 69.
- 42 A. Chong, "The Market for Landscape Painting in Seventeenth-Century Holland", makalenin yer aldığı kitap Peter Sutton, *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting*, sergi: Amsterdam, Boston ve Philadelphia (Boston 1987) s. 116 (Tablo 1).
- 43 J. M. Montias, "Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art", *Art History* 10 (1987), s. 456-462.
- 44 Chong, "Market", s. 113.
- 45 *A.g.e.*, s. 117-118 (Tablo 3); köşeli parantez içinde fiyatın numarası ve yıl belirtilmiştir, * işareti resmî bir organdan gelen siparişe işaret etmektedir.
- 46 *A.g.e.*, s. 116 (tablo 2).

- 47 Marten Jan Bok ve Gary Schwartz 17. yüzyılın ortalarında bile Hollanda resimlerinin yarıdan fazlasının ısmarlanmış resimler olabileceğini ve temelde, eserleri pazarda sanat tüccarları tarafından alt gruplara satılan asistanlar, kalfalar, ve kopyacılar tarafından yapılmış olabileceğini öne sürmüşlerdir. M. J. Bok ve C. Schwartz, "Schilderen in opdracht in Holland in de 17e eeuw", (ed.) J. W. J. Burgess et al., "Kunst in opdracht". *Holland, regional-historisch tijdschrift* 23 (1991), s. 183-195.

Koleksiyonlar ve Koleksiyoncular

Hollanda Cumhuriyeti, hem özel kişilerin sahip olduğu resim sayısı, hem de milyonlarla üretilen resimler bakımından eşsizdi. Neredeyse her Hollanda evinin duvarlarında, basit baskı ve kopyalardan orijinallere kadar her çeşit sanat eseri asılıydı; örneğin Delft'teki evlerin yaklaşık üçte ikisinin duvarlarında, tahminen, şu veya bu türde bir resim bulunuyordu.¹ Koleksiyonları yeniden kurgulamak, ressamların ürettiği, Hollandalıların sanat zevki ve sanat eserinin işlevleri hakkında kanıt sağlayabilirdi. Fakat çoğu durumda, evlerin duvarlarında hangi sanatçının resimlerinin asılı olduğu, resmin hangi ressam tarafından yapıldığı bilinmemektedir; şimdi müze koleksiyonlarında bulunan yapıtlardan da sonuç çıkarmak mümkün değil, çünkü 17. yüzyılda yapılmış resimlerin herhalde yüzde birinden azı günümüze kalmıştır.²

17. yüzyılda Hollanda'da resim sahibi olma örüntülerini yeniden kurgulamak için hangi kaynaklara başvurabiliriz? Önemli koleksiyonların sahipleri ya da arkalarında bıraktıkları eşleri öldükten sonra resimler açık artırmaya çıkarıl-



REMBRANDT VAN RIJN, *Musa Tabletlerle*, 1659, Berlin, Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. (Fotoğraf: J. P. Anders.)

dığı zaman derlenen mezat salonu listelerinin yanı sıra, ünlü koleksiyonlar hakkında o dönemde yapılan betimlemeler de bulunmaktadır (örneğin Gerard ve Jan Reynst kardeşlerin kabinesi gibi). Abraham Bredius, bu koleksiyonların çoğunun listesini yayınlamıştır.³ Ne var ki Bredius, sanat pazarının bugünlerde vurgulanması muhtemel yönlerinden ziyade, başka özellikleriyle ilgileniyordu. Ressamların sahip ol-

duğu sanat eserlerine ve iyi tanınan özel koleksiyonlarda bulunan resimlere –ki, elbette bunlar sanat tarihi açısından çok önemli– odaklanan Bredius’un tereke dökümleri, Hollanda toplumunun genel olarak ne tür eserler satın aldığından ziyade, ressam ile koleksiyoncu arasındaki ilişki ve sanat pazarının en üst tabakası hakkında bilgi verir.

Sanat pazarının derinliklerine inmek, kimin hangi resmin sahibi olduğunu bulmak için, ulusal belgeler arasında saklanan genel veraset kayıtlarına bakmak gerekir; bu kayıtlar, daha önce ressamların toplumsal statüsünü belirlerken de eşsiz bir kaynak oluşturmuştu. Elimizde, Amsterdam, Delft ve Leiden’e ait 2000 adet veraset dökümü bulunmaktadır ve bunlar resimlerin sanat tarihi perspektifinden incelenmesini mümkün kılmaktadır. Noterler tarafından derlenmiş olmalarına rağmen, bu kaynakların da bazı sorunlu yanları vardır.⁴ En temel sorun, veraset dökümünde sözü geçen resimlerle ilgili bilginin sağlamlığının, terekenin değerine bağlı olmasıdır. Daha az değerli, örneğin 1000 guldenden aşağı olan terekelerin kayıtlarında, tam bir analiz yapmaya yaramayan, yuvarlak bilgiler verilmiştir: örneğin, “bir resim (*sc-hilderij*), bir panel (*bort*), bir portre (*tronie*)” gibi. Buna karşılık, resmin türü üzerine verilen, manzara, deniz manzarası, mutfak sahnesi, natürmort, ya da İncil’den bir sahne gibi bilgiler çok daha yararlıdır, zira hangi dönemde hangi türlerin tercih edildiğini yeniden kurgulamamızı sağlar.

Ne var ki, bir resmin belirli bir ressama atfedilmesi bazı zorluklar yaratır. Bir ressama mal edilen resimler yalnızca daha değerli, yani değeri 2000 gulden ya da daha fazla olan terekelerde görülür; bu resimlerin mezata konması durumunda, onlara Aziz Luka Loncası yaşlılar heyeti tarafından değer biçilmesi gerekiyordu. Fakat bu değerli terekeler, yalnızca üst ve orta sınıftan zengin yurttaşların evlerini yansıttıkları için Hollanda toplumunun geneli açısından önem ta-

şımaz. Dolayısıyla, eser sahipliğine daha geniş bir toplumsal yelpazeden bakmak için, koleksiyonlarda bulunan farklı türdeki resimlerin incelenmesi gerekir.

Ancak başlarken, terekelerde bulunan çok sayıda resim –ki bu sayı başlı başına şaşırtıcıdır– incelenmelidir. Örneğin Delft'te kişilere ait terekelerde bulunan resimlerin ortalama sayısı 1610'larda 10 iken, 1670'lerde 20'ye çıkmıştı; aynı dönemde Amsterdam'daki terekelerde bu sayının 25'ten 40'a çıktığı görülüyor.⁵ Bu durumda, 1643'te Leiden'deki bir kumaş boyacısının 64 resmin sahibi olması, 1670'lerde iki kumaş boyacısından birinin 96, ötekinin 103 resmin sahibi olması hiç şaşırtıcı değil.⁶ Veraset kayıtları Hollandalıların evlerine hangi türden resim astıklarını açıkça gösteriyor. Bu resimleri beş ana konuya ayırabiliriz: (1) tarihsel resimler, İncil de dahil olmak üzere, tarihten, mitolojiden ve alegorilerden alınan konular; (2) deniz manzaraları ve deniz savaşları da dahil, manzara resimleri, (3) natürmort resimler; (4) *genre* resimleri; (5) portreler.

17. yüzyıl Delft ve Amsterdam terekelerindeki türlerin gelişimi takip edilince (Tablo 5 ve 6) iki belirgin eğilim görülebilir: bir yanda tarihsel resim sayısında sürekli bir azalma, öte yanda manzara resimlerinde durdurulmaz bir artış. 17. yüzyılın ilk üçte birinde, koleksiyonların yaklaşık yarısını (yüzde kırk beş) hâlâ tarihsel resimler oluşturuyordu,

TABLO 5. Delft Terekelerinde Bulunan Resimler, 1610-1679⁷

Konu	1610-19		1620-29		1630-1639		1640-49		1650-59		1660-69		1670-79	
	No.	%	No.	%	No.	%	No.	%	No.	%	No.	%	No.	%
Tarihsel resimler	218	46,1	547	44,5	550	41,1	754	34,3	470	26,1	441	26,3	170	16,6
Manzaralar	121	25,6	290	23,7	369	27,6	573	26,1	610	33,9	606	38,6	419	40,9
Natürmortlar	20	4,2	137	11,2	133	9,9	256	11,7	247	13,7	242	15,4	171	16,7
Genre resimleri	18	3,8	56	4,6	61	4,6	82	3,7	88	4,9	76	4,8	76	7,4
Portreler	80	16,9	166	13,6	185	13,8	479	21,8	329	18,3	192	12,2	154	15
Diğer	16	3,4	29	2,4	40	3	49	2,2	58	3,2	39	2,5	35	3,4
Toplamlar	473		1225		1388		2193		1802		1566		1025	

TABLO 6. Amsterdam Terekelerine Atfedilen Resimler, 1620-1689⁸

Konu	1620-29		1630-39		1640-49		1650-59		1660-69		1670-79		1680-89	
	No.	%	No.	%	No.	%	No.	%	No.	%	No.	%	No.	%
Tarihsel resimler	227	46,9	404	32,4	412	23,8	268	16,1	282	14,2	278	15,5	112	11,6
Manzaralar	98	20,2	315	25,3	467	27,1	474	28,5	660	33,2	568	32,2	353	36,5
Natürmortlar	30	6,2	100	8	157	9,1	144	8,7	202	10,2	159	9	72	7,4
Genre resimleri	19	3,9	86	6,9	141	8,2	123	7,4	157	7,9	182	10,3	116	12
Portreler	73	15,7	193	15,4	292	16,9	326	19,7	336	17	268	15,2	98	10,1
Diğer/ Bilinmeyen	36	7,1	150	12	257	14,9	326	19,6	350	17,5	309	17,8	215	21,4
Toplam	483		1248		1726		1661		1987		1764		966	

ama yüzyılın sonuna doğru bu konumu manzara resimleri aldı, terekelerdeki tarihsel resim oranı ise yalnızca onda bir-di. Tarihsel resimlerin görece önem kaybetmesinin nedeni, İncil konularının daha az işlenmesiydi. Eski ve Yeni Ahit'ten alınan sahneler –17. yüzyıl başında özel koleksiyonlardaki tüm resimlerin üçte birini oluşturuyordu– yüzyıl sonunda ikincil bir rol oynuyordu. Tarihsel, mitolojik ve alegorik içerikli eserler yalnızca daha değerli terekelerde, yani zengin ve muhtemelen iyi eğitilmiş ailelerde kayda değer bir sayıdaydı. Ne var ki, manzara resimlerinin popülerliğindeki artış, tarihsel resimlerin gözden düşmesiyle aynı çerçevede izah edilemez. Noterler çoğu kez bir resmi manzara olarak tanımlamıştır ama bunun bir deniz manzarası mı, bir sahil manzarası mı olduğu belli değildir. Belki de kayıtlı denizci sayısında ki artışı yansıtan deniz manzaraları, 17. yüzyıl boyunca giderek daha popüler olmuştur.

Portreler popülerlikte üçüncü sırada yer alıyor, ama yüzyılın sonuna doğru onların yerini *genre* resimleri almıştır. Yüzyılın ilk yarısında, insanların kişisel itibar kazanma ihtiyacı nedeniyle portre ressamı için bir pazar oluşmuş, sonuç olarak evlerde portre resimlerinin sayısı artmıştı. 17. yüzyıl sonlarında ise portrelerin modası biraz geçmiş gibi görünüyor, aynı şekilde portre üzerinde uzmanlaşan ressamların sayısında da azalma olmuştur. Natürmort resim-



İHTİYAR AMBROSIUS BOSSHAERT, *Çiçekli Vazo*, 1620, Lahey, Mauritshuis.

lerinin de, yüzyılın ortasında gördükleri rağbet en azından Amsterdam'da azalmaya başlamıştı. Natürmort adı altında toplanan farklı resimlerin konuları da değişime uğradı. Özellikle yüzyılın ikinci yarısında meyve ve çiçek natürmortları daha çok rağbet görürken, mutfak, kahvaltı, ziyafet, *vanitas* ve balık natürmortlarına ilgi azaldı.⁹

Ele alınması gereken son resim kategorisi, günümüzün 17. yüzyıl Hollanda resmi anlayışını derinden etkilemiş olan *genre* resimleridir. Koleksiyonlarda *genre* resimlerinin payı istikrarlı biçimde artmıştır: 1620-29 arası dönemde 3,9'ken, 1680-89'da yüzde 12'ye çıkmıştır. 17. yüzyıl sonlarında terke dökümlerinde manzara resimlerinden sonra en sık adı geçen resimler *genre* resimleriydi. Genel bir terim olarak "genre resmi" çeşitli konuları kapsar: 17. yüzyıl boyunca çok popüler olan köy sahneleri (*boertjes*), neşeli toplantılar (*geselschapjes*), genelev sahneleri (*bordeeltjes*) ve özellikle yüzyılın ikinci yarısında öne çıkan muhafız odası (*corte-gaerdjes*) sahneleri gibi.¹⁰

İlginç bir nokta, Amsterdam ve Delft'teki özel koleksiyonların konularında açıkça görülen değişimin, Leiden'deki eser sahipliği örüntülerine ve sanat pazarındaki eğilimlere de kısmen yansımış olmasıdır. Alan Chong, resim fiyatlarından devşirdiği bilgilerle bu eğilimleri yeniden kurgulamıştır.¹¹ Dolayısıyla, *genre* resimlerinin değerinin yükselmesi, bu tip resimlere olan talebin artmasıyla ve natürmort resimlerinin modası geçtiği için fiyatlarının düşmesiyle açıklanabilir. Ancak bu, manzara resimlerinin fiyatlarının (üretim biçimlerindeki değişiklik nedeniyle) düşmesiyle karıştırılmamalıdır, çünkü buradaki düşüş sonuçta talebi canlandırmıştır. Bu nedenle, diyebiliriz ki sanat pazarındaki arz ve talebin yansımaları, örneğin resimlerin fiyatı ya da sahipleri gibi birçok farklı biçimde kendini gösteriyordu.

Hollanda evlerinde hangi ressamalar temsil edilmekteydi?

Amsterdam'daki tereke dökümleri incelendiğinde, Jan Molenaer, Rembrandt, Gillis de Hondecoeter, Joos de Momper, Jan Porcellis ve Philips Wouwermans'ın her birinin adının otuz beş-kırk bir kez tekrarlandığı görülür; terekelerde bulunup belirli resamlara atfedilen tüm resimlerin yaklaşık yüzde 10'u onlara aitti. Ancak, usta ressamların adının görüldüğü terekelerin sayısı, ille o ressamın sevildiğinin ya da çok eser ürettiğinin göstergesi değildir. On sekiz-yirmi beş terekede adı geçenlerden oluşan ilk sıradaki grupta yalnızca Jan Molenaer ve Joos de Momper yoktu, Pieter Aertsen, Roeland Savery, Jan van Goyen ve Jan Pynas da bu grup içindeydi.¹² Terekelerde ve dolayısıyla Amsterdam koleksiyonlarında en sık görünen sanatçılar Hollanda'da oldukça ünlüydü, ama büyük çoğunluğu usta ressam olarak Amsterdam'da çalışmıyordu.¹³ Buna karşılık, (resim alıcılarının yerel resamları tanıdığı bir yer olan) Delft'te terekelerde en sık adı geçen yirmi ressamdan yalnızca ikisi, van Goyen ve Momper, Delft Aziz Luka Loncası'na bağlı ustalardan değildi. Delft terekelerinde tanınmış ressamlar bulunur (toplam 1962 atfedilmiş resim vardır), bununla birlikte 1660'larda Rembrandt'tan yalnızca yedi kez, Frans Hals'tan bir kez, hatta yerel Aziz Luka Loncası'nın başı Johannes Vermeer'den yalnızca bir kez bahsedilir.¹⁴ Delft terekelerinde görünen İtalyan resamları da sayıca azdır ve Amsterdam terekeleri on beş “orijinal” resim bulunduğunu kaydetmiştir. Dönemin Flaman ya da Utrecht Okulu mensubu ressamlarının yapıtlarının kopyalarına da –asılları çok pahalı olabilirdi– Amsterdam tereke dökümlerinde rastlanmaktadır.

Tereke dökümleri, koleksiyonlardaki resimlerin yaşı hakkında da bilgi sağlamaktadır. Koleksiyonlarda bulunan resimler, ressamların hayatta olduğu ve resim yapmaya devam ettiği dönemde mi satın alınmıştı, yoksa ressamlar dökümlerin derlendiği dönemde artık hayatta değil miydi? Amster-



ADRIAEN BROUWER, *Handa Sarhoş Köylüler*, 1625, Lahey, Mauritshuis.

dam terekelerindeki bilgilere göre, 17. yüzyıl boyunca koleksiyonlardaki resimlerin yaşı gittikçe artmıştı: 1630'lara ait terekelerde yer alan resimlerin üçte ikisi çağın sanatçıları tarafından yapılmışken, 1670'lerde adı geçen ressamlar arasında resim yapmaya devam edenlerin oranı yüzde kırka düşmüştü ve bu koleksiyonlarda eski ustalar ağır basıyordu. Bu olayın birçok nedeni olabilir. Bir yandan, 1630'larda koleksiyonlar için toplanan çağdaş sanat yapıtlarının sayısı, daha sonraki döneme göre daha fazlaydı; öte yandan 17. yüzyılın sonraki bölümünde sanatsal üretim azalacaktı çünkü – van Gool'un 18. yüzyıl başlarında yakındığı gibi– alıcıların zevki değişmiş, daha eski ve pahalı ustalara yönelmeye başlamışlardı.¹⁵

Sonuç olarak, 17. yüzyıl Hollanda toplumunda resim sahiplerinin sınıflandırılmasını sağlayacak kriterler bulmak gerekir. Sanatseverlerin toplumsal statüsü bakımından önemsiz olan, ama resim satın almada rol oynayan bir kriter,

dindi. Dolayısıyla, Amsterdam terekelerini, sahiplerinin dinî inançlarını temel alarak düzenlemek mümkündür (159 Kalvenci, 43 Katolik).¹⁶ Katoliklerin koleksiyonlarının da Kalvencilerinki gibi uzun vadede tarihsel resimlerden uzaklaşıp manzara resimlerine yönelme eğilimini yansıtmaması bir yana, koleksiyonlar arasında konu bakımından önemli bazı farklar vardı. Kalvenci koleksiyonlarda daha çok sayıda manzara ve natürmort göze çarparken, Katolikler tarihsel resimleri, özellikle Yeni Ahit'ten alınan konuları tercih ediyordu. Resimler önünde ibadet etmeleri yasaklanmış olan Kalvenciler, Yeni Ahit'ten alınan sahneleri duvarlarına pek asmazlardı. Bu nedenle, Katoliklerin kutsallık atfettiği, çarmıha gerilme sahneleri ya da Bakire Meryem resimleri gibi dinî resimler, keza Aziz Petrus veya Aziz Paulus resimleri, bir Kalvenci'nin koleksiyonunda bulunmazdı. Buna karşılık, Ortodoks Kalvenciler, örneğin İbrahim, Lut ve Musa gibi Eski Ahit kişilerinin ve bunun yanı sıra Orange Hanedanı üyelerinin portrelerini duvarlarına asmayı tercih ederlerdi; Brabant Kontları ya da Şarlıken portreleri ise Katoliklerin evlerinin duvarlarına asılırdı.

Terekeleri, sahiplerinin toplumsal statülerine göre yorumlamak ancak sınırlı bir ölçüde mümkündür. Ama Delft'te resim fiyatları ile terekelerin değeri arasında bağ kurulabilir; Amsterdam'a gelince, daha değerli resimler, daha önemsiz (bir ressamı atfedilmiş resimlerin olmadığı) terekelerle karşılaştırılabilir. Buna ek olarak koleksiyonların kaymağı sayılan resimler ve ressamlar bilinmektedir. Değeri 500 gulden'den az olan daha mütevazı Delft terekelerinde, bir-iki gulden değerinde kopyalar ve ucuz resimler ağır basardı.¹⁷ Terekelerdeki resimlerin fiyatı, çoğu zaman miras sahibinin mal mülkündeki genel değer artışıyla ilişkiliydi; yani örneğin değeri 500-1000 bin gulden arası olan terekelerde beş-on gulden değerinde resimler bulunurdu. Bir resim için on



JAN VAN GOYEN, *Haarlem Denizinden Bir Manzara*, 1656, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. (Fotoğraf: U. Edelman.)

guldenden fazlasını verebilecek durumda olmayan zanaat-kârların çoğu böyle bir miras bırakırdı. Bununla birlikte, Delft'liler yerel ressamları tercih etseler de, on guldene küçük bir van Goyen resmi almak mümkündü.

Mirasları 1000 gulden eşğini geçenler, hayattayken evlerinin duvarlarını Aziz Luka Loncası'nın ustalarının büyük formatlı resimleriyle süslerlerdi, hatta Flaman ya da Utrecht üslubunda resimlerin iyi kopyalarından da bir-iki resim almış olabiliyorlardı. Konu bakımından, mütevazı Amsterdam terekelerini 2000 gulden veya üzerindeki Delft terekeleriyle karşılaştırmak mümkün. Daha değerli koleksiyonlarda da tarihsel resimlerin yerini manzaraların aldığını gözlemlemek ilginçtir. Fakat bu değişim, değerli koleksiyonlara göre daha yavaş yaşanmıştır; bu nedenle daha düşük değerli koleksiyonlar daha geleneksel bir tablo çizer. Örneğin, 1620-1649 arasına ait terekelerde yer alan, belirli bir ressama at-

fedilmemiş resimlerde Eski ve Yeni Ahit'ten alınan konular bu koleksiyonların yüzde 30,9'unu oluşturur; oysa bu konuların daha değerli koleksiyonlardaki oranı yalnızca yüzde 19,8'dir. Öte yandan daha zengin koleksiyonerler daha yüksek bir eğitim düzeyine sahiptir, en azından böyle bir izlenim yaratırlar; koleksiyonlarında kadim mitolojiden alınan sahneleri yansıtan çok sayıda resim bulunur.

Ressamlara atfedilmiş resimler içeren bu değerli koleksiyonların bir basamak üzerinde, tek bir eserin birkaç bin guldenden değerinde olduğu ünlü koleksiyonlar vardır. Böyle koleksiyoncuların satın aldığı resimlerin çoğu, İtalyan ve Flaman ressamın başyapıtlarıydı. Koleksiyoncu Lucas van Uffelen ve Alfonso Lopez'den, daha önce, 1639'da van Uffelen'in sanat koleksiyonunun satışı bağlamında söz etmiştik;¹⁸ ancak Marten Kretzer, Reiner van der Wolff, ve Gerard ve Jan Reynst kardeşler de çok sayıda İtalyan sanat eserine sahipti.¹⁹ Özellikle Reynst kardeşlerin kabinesi, yalnızca İtalyan sanatçıların eserlerini içeriyordu ("İtalyanlaşmış" Hollandalı Pieter van Laer'in yaptığı üç resim hariç) ve Hollanda'nın özel koleksiyonları arasında eşsiz bir yere sahipti.²⁰

Gerard ve Jan Reynst, Amsterdamlı bir tüccar olan Gerrit Reynst'in oğullarıydı; Gerrit Reynst, Doğu Hint Adaları Kumpanyası'nın (VOC) kurucu üyelerindendi ve şirketin ikinci amiri olarak 1613'te Doğu Hint Adaları'na gitmişti. Gerard Reynst başarılı bir tüccardı ve bir süreliğine Amsterdam'da Wisselbank'ın yöneticiliğini yaptı. Kardeşi Jan Reynst Venedik'e yerleşti ve Doğu Akdeniz ticaretinde önemli bir yer edindi; Venedikli aristokrat Andrea Vendramini'nin kabinesine ait parçaları satın alarak (daha sonra ün kazanan) koleksiyonunun temellerini orada attı. Koleksiyonunu gemiyle Amsterdam'a gönderdi ve bu sanat eserlerini, yerli halkın ve yabancı ziyaretçilerin görüp hayran olması için Keizersgracht kanalının kıyısındaki evinde sergiledi.

Reynst'in koleksiyonunda, *naturalia* (hayvanlar, madenler, fosiller) ve *artificialia* bulunuyordu, yani ender bulunan türlerin sergilendiği geleneksel Barok teşhirlerdendi. Koleksiyonda 300 heykel, 10 mezar anıtı, 5 adak rölyefi, 9 ayaklı büyük vazo, 250 vazo, sayısız madeni para ve burada bizim için ilginç olan 200 resim bulunuyordu. Bunlar arasında 16. yüzyıla ait (dönemin kataloglarından birinde yayınlanmış olan) önemli bazı Venedik başyapıtları vardı, ama bunlar Vendramini koleksiyonunun parçası değildi, Venedik ve Kuzey İtalya'da tek tek toplanmış eserlerdi. Reynst'in koleksiyonu, kendisi öldükten sonra uluslararası ün kazandı; ama bunun sebebi, koleksiyonun kataloğu *Caelaturae* ya da yabancı gezginlerin ziyaretçi defterlerine yazdığı satırlar değil, 1660'ta koleksiyondan yirmi iki resim ve on iki antik heykelin İngiltere Kralı II. Charles'a resmi armağan olarak seçilmesi idi.²¹ Holland ve Batı Frizya eyaletlerinin yerel hükümetleri, Kral'ın, bozulmakta olan Hollanda-İngiltere ilişkilerinin düzeltilmesine yardım edeceğini umuyordu (boşa çıkacak bir umuttu bu) ve Scheveningen'den İngiltere'ye hareket ederken kendisine birçok değerli armağan vaat ettiler. Bu hediyeler arasında, Amsterdam kentinin verdiği özel bir devlet yatı, Hollanda ressamlarından dört resim (üçü Gerrit Dou'ya aitti), ve Reynst kardeşlerin koleksiyonundan değerli parçalar bulunuyordu.

Jan Reynst 1646'da öldü, Gerard Reynst ise 1658'de Keizersgracht kanalında boğuldu. Bu nedenle, İtalyan üslubunu Hollanda üslubuna tercih eden Kral'a sunulmak üzere sanat eserlerini seçme görevi sanat tüccarı Gerrit van Uylenburgh ve heykeltıraş Artus Quellius'a verildi. Böylece artık Gerard Reynst'in dul eşinin mülkiyetinde olan koleksiyondan, 80.000 gulden değerinde resim ve heykel seçildi. Armağanlar, Eyaletler Meclisi elçileri tarafından Kasım 1660'da törenle takdim edildi. O dönemin kaynaklarına göre Kral,

özellikle, Tiziano'ya atfedilen *Anne ve Çocuk* resmini beğenmişti. Reynst koleksiyonundaki diğer resimler, II. Charles'ın tereke dökümlerine bakılarak belirlenebilir. Bu dökümlerde bulunan resimlerden on dördü, Reynst koleksiyonunun basılı kataloğunda da bulunmaktadır.²² Bunlar, bir Bassano, bir Bonifazio Veronese, Giorgione'ye mâl edilen bir resim, bir Guercino, iki Lotto, bir Parmigianino, Reni'ye mâl edilen bir resim, bir Giulio Romano, bir Tintoretto, üç Tiziano (ya da Tiziano okuluna bağlı resim) ve bir Paolo Veronese resmiydi. Çoğu şimdi Hampton Kraliyet Koleksiyonu'nda bulunan, Tiziano'nun *Sannazaro*'su da dahil bu resimler, Reynst kardeşlerin II. Charles'a sunabileceği en iyi eserlerdi. II. Charles'a armağan sunulmasından on yıl sonra, 1670'te, Reynst koleksiyonu satıldı, kime ya da hangi fiyattan satıldığı bilinmiyor. Ne var ki, bir bölümü Gerrit van Uylenburg tarafından alınmış olmalı, çünkü kendisinin 1671'de Brandenburg Büyük Elektörü'ne satış için teklifte bulunduğu biliniyor.²³ Fakat Uylenburg'un bu satış işinde İngiliz Kralı'na resim seçme görevi kadar başarılı olmadığı anlaşıyor. Belki teklif ettiği resimler, Vendramini koleksiyonundaki resimlerden daha düşük nitelikteydi.

İtalyan resimlerini biraraya getiren başka Amsterdam koleksiyonlarındaki resimlerin özgünlüğü hakkında hiçbir bilgi olmamakla birlikte, tüccar Marten Kretzer gibi bir koleksiyoncunun (17. yüzyılda Amsterdam sanat ortamında başı çekiyordu), elindeki Tiziano, Bassano, ya da del Sarto'ların özgünlüğünü kanıtlayabilecek bir konumda olduğunu düşünmek akla yatkındır.²⁴ Houbraken ve Sandrart, ondan yalnızca sıradışı bir koleksiyoncu olarak bahsetmekle kalmaz, aynı zamanda bir uzman olduğunu söylerler. Örneğin Kretzer, kendisi de İtalyan resimlerinin yer aldığı büyük bir koleksiyonun sahibi olan sanat tüccarı Johannes de Renialme'nin terekesini değerlendirmişti. Bunun dışında, Amster-

dam'da Aziz Luka Loncası'ndan bağımsız bir ressamkardeşliğinin kurulmasını desteklemişti; aynı zamanda oradaki tiyatronun da öncülerinden biriydi. Resim koleksiyonu, İtalyan ustaları dışında, çağın Flaman ve Kuzey Hollanda sanatından kaliteli bir kesit oluşturunuyordu. Flamanların (Rubens, Jordaens, Willem Key ve Floris) ve Hollandalı İtalyancıların –Lastman, Poelenburgh, Pynas, Honthorst, Terbruggen ve van Laer– yanı sıra, Rembrandt, Lievens, Porcellis, Carel Fabritius ve Emmanuel de Witte Kretzer'in koleksiyonunda geniş yer bulmuştu. Buna karşılık Kretzer, (1645'te, bir yıl süreyle 1200 gulden maaşla işe aldığı) Pieter van den Bosch'un eserlerini, kendi koleksiyonundan çok, genel pazar için düşünmüş gibi görünüyor.²⁵ Sözleşmeye göre Pieter van den Bosch'un her gününü Kretzer'in önerdiği resimleri yaparak geçirmesi gerekiyordu. Bu, sanat koleksiyonculuğundan sanat tüccarlığına nasıl rahatlıkla geçildiğini gösteren bir örnektir.

Ressamların mali güçlük içine düşmeleri ve koleksiyoncuya bağımlı hale gelmeleri durumunda, ikisi arasında özel ilişkiler gelişirdi. Rembrandt'ın *geldschieder*'i (tefecisi), koleksiyoncu Herman Becker'le böyle bir ilişkisi vardı.²⁶ Herman Becker muhtemelen Riga'nın tüccar sınıfından olup, 1640'lardan beri Baltık ticaretinin içindeydi; çok geçmeden Amsterdam'da tüccar-bankacı olmuştu. Hisse alım satımı, emlak yatırımcılığı ve tefecilikle uğraşıyordu. Sonraki nesiller, borç verdiği ressamkar ve sanat tüccarları nedeniyle ona ilgi duymaya başladı, ama kendisinden borç alanlar arasında büyük ihtimalle Amsterdam'ın iş dünyasından kişiler de bulunuyordu.

Sanat çevrelerinde Becker'den borç alan ilk kişi tüccar Johannes de Renialme idi. De Renialme, yüzde beş faizle 1485 gulden borç aldı ama 1657'de öldüğünde borcunu ödemiş görünüyor. Terekesinin dökümlerinde, başka birçok

şey arasında üç Jan Lievens ile bir Philips Koninck resmi ve bunun yanı sıra, borca teminat gösterilmiş 1000 gulden değerinde mücevher olduğu görülüyor. 1660'larda Rembrandt, Becker'den üç kez borç aldı: 1662'de yüzde beş faizle 537 gulden, Mart 1664'te garanti karşılığında 450 gulden; bir de Becker'in, ressama borç veren başka bir kişiden satın aldığı bir senet vardı. Rembrandt ilk iki borcu 1668'de güçlükle öderken, Becker'e senet yüzünden biriken 1082 gulden borcu daha kaldı. Rembrandt borcun üçte ikisini nakit olarak, kalan üçte birini de altı ay içinde çizim ve resimleriyle ödeme sözü verdi. Rembrandt sözünü tutup borcunu ödedi mi bilinmiyor, ama bu durum, Becker'in Rembrandt'ın resimlerinin çoğunu koleksiyonu için satın aldığını ve daha öncele ri iddia edildiği gibi, borçlarına karşılık yoksulluk çeken ressamın resimlerine el koymadığını gösteriyor.²⁷ Becker, ressamların ve diğer borçlularının sanat eserlerini teminat göstermelerine de izin veriyor, bu durumda borcun üzerinden faiz almıyordu.²⁸ Jan Lievens 1667-1668'de toplam 400 gulden borç almış, *Ibrahim'in Kurbanı*, *Pyramus ile Thisbe*, bunun yanı sıra *Gideon* ve *Andromeda* tablolarını teminat göstermişti. Sanatsever Becker, mali sıkıntıya düşen başka resamlara yardım etmeye de hazırdı. Lievens'den sonra manzara ressamı Frederick de Moucheron, Philips Koninck, Domenicus van Tol ve Anthony van der Laen de resimlerini teminat göstererek Becker'den borç aldılar, böylece uzun vadede onun sanat koleksiyonunu zenginleştirdiler.

Koleksiyoncu Willem Six (7776 gulden) ve tüccar Gerrit van Uylenburgh da (1710 gulden), büyük borçlar alabilmek için, Keizersgracht'da Becker'in kapısını aşındırmışlardı. Sanat eserlerini teminat olarak kullanmak hayli yaygındı, sanatçı olmayanlar da böyle yapıyorlardı çünkü ucuz olmadıkları, seri üretimle yapılmadıkları takdirde resimler borca karşı teminat olarak kullanılabilirdi. Örneğin Lahey'li sanat

koleksiyoncusu ve aristokrat Theodore de Liefvelt, 1674 ve 1675'te Becker'den 1400 gulden borç aldı ve karşılığında on altı resim rehin verdi. Ne var ki, resamlardan farklı olarak onun yüzde beş ve altı oranında faiz ödemesi gerekiyordu ve üç yıl sonra Becker öldüğünde, hâlâ ödenmemiş 850 gulden borç kalmıştı. Bununla birlikte Becker'in koleksiyonunun büyük ölçüde ödenmemiş borçlar karşılığında alınmış resimlerden oluştuğu sonucuna varmak yanlış olur. Tersine, Becker, o dönemde muhtemelen en önemli Hollanda sanatı koleksiyonuna sahipti ve bir avuç ressama verilen küçük borçlar karşılığında bu eserleri toplamak mümkün olmazdı.

Becker'in koleksiyonu toplam 231 resimden oluşuyordu. En önemli koleksiyonlar arasında resim sayısı bakımından ikinci sırada, 197 resimle ressam Jan van Capelle'nin koleksiyonu yer alırken, üçüncü önemli koleksiyoncu Gerrit van Uylenburgh (95 resim) ile Becker arasındaki sayı farkı daha da büyüktü. Becker'in koleksiyonunu böylesine eşsiz kılan özellik, çok geniş bir yelpazeyi kapsamasıydı. Becker koleksiyonunun belgelenmiş dökümüne (aşağıda bulacaksınız) şöyle bir göz atmak, 17. yüzyıl Hollanda resminin çeşitli konuları ve okulları arasında gezinmek gibidir. Koleksiyondaki 137 eserin konusu ve ressamı kaydedilmiş, geri kalanı türlerine göre tanımlanmıştır. Kendilerine atfedilen resim sayısının en yüksek olduğu ressamlar şunlardır: Rembrandt (on dört), Yaşlı Jan Lievens (altı), Genç Jan Lievens (on), Philips Koninck (yedi), Frederick de Moucheron (beş) ve Rubens (üç). Bunlardan başka, Rembrandt'ın takımı (Lastman ve Bol), Haarlem resamları (Brouwer, Jan de Bray, Goltzius, Cornelis van Harlem) ve Utrecht Okulu (Poelenburgh) çok iyi temsil edilmiştir. Resim çeşitlerine gelince, örneğin Byril, van Everdingen, de Vlieger, Porcillis ve Jacob van Ruisdale tarafından yapılmış manzara resimleri, Potter tarafından

yapılmış hayvan resimleri ve Willem Kalf'a ait bir natürmort bulunur. Natürmort ve *genre* resimlerinden genellikle gelişigüzel söz edilmiş, motiflerin belirtilmesiyle yetinilmiştir (vazoda çiçekler, askerler, pipo içenler). İtalyanlardan da özet olarak bahsedilmiş, yalnızca *Vaaz Veren Yahya* tablosu ressam adıyla –*Pintoret* (Tintoretto?)– birlikte verilmiştir. Ancak koleksiyon zaten ününü, İtalyan Rönesansı'nın öne çıkmış eserlerine borçlu değildi. Tam tersine, daha önce sözü edilen koleksiyonlarla karşılaştırıldığında Becker'in koleksiyonunu özel kılan, her ne kadar Fransız (Claude Lorrain) ve eski Alman ressamlarına (Holbein ve Dürer) yer verse de, çağının Hollanda sanatına yoğunlaşmasıydı.

*Herman Becker'in Terekesinde Bulunan Resimler*²⁹

Fol. 283^{vo}

Evin önünde

Bir natürmort, W. Calf

Bir manzara, Paulus Bril

Aynı konu, Simon de Vlieger

Çalılık, Jan Lievens

Manzara, aynı ressam tarafından yapılmış

Herkül, P. P. Rubens

Aynı konu, aynı ressam

Bir Kadının Yüzü, Rembrandt van Rijn

Aynı konu, Philips Koninck

Bir adam yüzü, Rembrandt – kendi portresi

Bir bayraktar, aynı Rembrandt tarafından yapılmış

Bir İtalyan at panayırı

Üç Krallar Resmi, Lucas van Leyden

Küçük bir İtalyan manzarası, Jan Lap

Aynı konu, Jan Blom

Yapılmakta olanlar

Bir adam yüzü, Rembrandt

(üstü çizilmiş: Dam meydanı, Jacob van Ruisdale) rehinli

Fol. 284^r

(üstü çizilmiş: Kumsal resmi, Jacob van Ruisdale, rehinli)

Bir Manzara, Lievens

Birkaç askerin büyük bir tablosu, Philips Wouwermans

Bir İtalyan resmi, Son Akşam Yemeği

Bir Pontius Pilate resmi, Lievens

bir İtalyan'ın yaptığı Apollon ve Pan resmi

Bir düşünün ("tarafından" kelimesinin üstü çizilmiş)

Bruegel üslubunda

Bir mutfak ve birkaç meyve

Bir yaşlı adam portresi

Bir İtalyan'ın yaptığı tanrılar ve tanrıçalar resmi

Koridorda

Üç Çiftçi'nin küçük bir resmi, Brouwer

Küçük bir atlı adam resmi, Genç Jan Martszen

Koyunlarla bir çoban ve çoban kız, J. Felpacker

Çıplak Ceres [Demeter] ve satirler

Çiftçilerin resmi, Helleman

Birkaç keşiş ve figürle bir Kilise

Oval bir kadın yüzü resmi

Küçük bir manzara resmi, Herri Bles

Oval bir manzara resmi

Bruegel üslubunda iki çiftçinin resmi

Bir başka oval manzara resmi

İtalyan, iki yüz resmi

Bir manzara resmi, Everdingen

Daire şeklinde küçük bir manzara

İki beyefendinin oval resmi
Bir gayda çalgıcısının oval resmi

Fol. 284^{vo}

Bir manzara, Lievens
İtalyan falcılarının resmi
Bir gece ateşi

Arka sundurmada

Paulus Bril üslubunda bir manzara
Bir vazod çiçek, J. S.
Gümüş bir lamba natürmortu, Simon Luttickhuijsen
Yazı yazan kız
Bir manzara resmi, Everdingen
Oval bir erkek yüzü resmi
Eski bir manzara
Silahlı askerler ve figürlerle bir resim
(üstü çizilmiş: bir meyve natürmortu, Cornelis Kick)
rehinli
Bir natürmort, S. Hijmes
Meryem ve başka figürler, (üstü çizilmiş: Van Dyck)
Rubens
Bir manzara, Philips Koninck
Tütün içenlerin bir resmi
Rembrandt üslubunda bir Cupid [Eros] ve Venüs
Bir kurban sahnesi, Yaşlı Jan Lievens
İtalyan bir erkek yüzü resmi
Teniers tarafından süslenmiş büyük bir manzara
(üstü çizilmiş: Gebra) Rembrandt van Rijn üslubunda
küçük bir erkek yüzü resmi
Bir manzara
Mısır'a göç

İki tavlâ oyuncusu
Bir köpek, Paulus Potter

Fol. 285^r

Bazı figürler ve manzara
Bazı figürler, şarkıcı ve çalgıcılar, Steen
Brouwer üslubunda bir resim

Evin ön tarafına bakan bir odada
Çıplak Venüs çocuklarla
Bir yüz resmi, Philips Koninck
Kuyu başında bir kadın, Rembrandt van Rijn
(üstü çizilmiş: Müzik çalan bir erkek ve bir kız, Van der
Burgh) rehinli
Gerçek boyutta bir Juno [Hera]
Altın varaklı abanoz çerçeve içinde bir manzara resmi
Rembrandt tarafından yapılmış, İsa'yı ayakları yıkanırken
gösteren bir çarmlı geriliş sahnesi
K. Klabbaert tarafından yapılmış bir resim
Bir kadın yüzü ve eller, Hans Holbein
Bir erkek yüzü, de Bray
Bir kadın yüzü, Ferdinand Bol
Bir vazo dolusu çiçek, Hendrick Schoock
İçki içen bir kız
Alexander Petit tarafından yapılmış, altın varaklı çerçeve
içinde bir manzara
Aynı konu, Ruysdael
Bir manzara, bir bina ve figürler, Yaşlı Jan Weenix, altın
varaklı çerçeve içinde
Bir rahip kitap okurken, Yaşlı Jan Lievens
Vaftizci Yahya'nın vaaz verirken bir resmi, altın varaklı
çerçeve içinde, Pintoret

Keklik ve av aletleri, Guillaume van Aelst
Bir yar, Asselijn Krabbertie

Fol. 285^{vo}

Çıplak kadın bir filozofla, Bijlert
Büyük bir manzara resmi, Yaşlı Jan Lievens
Çiftçilerin toplantısı, gerçek boyutlarda, Philips Konnick
Bir balık pazarı, altın varaklı çerçeve içinde, Emmanuel
de Witte
Bir kadın yüzü, de Bray
Bir İtalyan erkeğin yüzü
Bir natürmort, Simon Luttickhuijsen
Büyük bir manzara resmi, Jan Bot
Bir lavta çalgıcısı, Yaşlı Jan Lievenszoen
Bazı çiftçiler
Süslemeli bir keklik natürmortu
Küçük bir kömür satıcısı ve hizmetçi kız
Klasik bir yüz, Lucas
Mısır'a göç, (üstü çizilmiş: Yaşlı) Weenix
Bir Zekeriya ve Elisa, Schut
Küçük bir resim, bir çıplak
Figürler, Poelenburgh
Uyuyan bir çiftçi
Kâğıt oynayan birkaç kişi
Bir şarlata
Üç Kral, Rembrandt van Rijn
Şöminenin yanında bir portre, Jan Lievens
Juno, Pallas ve Venüs resmi, altın varaklı çerçeve içinde
Yaşlı bir adam yüzü, Yaşlı Lievens
Çeşitli süslemelerle büyük bir barış tanrıçası resmi
Bir Herkül, Bay Cornelis van Haarlem
Bir Kleopatra, aynı ressam

Ineklerin bir resmi
Altın varaklı çerçeve içinde bir manzara resmi
Uyuyan bir çiftçi, yanında birkaç çiftçiyle
Küçük bir Mısır'a göç resmi, Albrecht Dürer
Bir atlı, Paulus Potter

Fol.286^r

Bir İtalyan Noel arifesi
Bir avcı, Esaias van de Velde
Fırtına, Porcellis
Birkaç çıplak figür ve boynunda çiçek çelengi olan keçiye
dokunan bir kadınla bir manzara resmi, Poelenburgh
Uyuyan çıplak kadın ve iki satır, Yaşlı Lievens
Büyük bir manzara resmi, Claude Lorrain
Aynı boyutta başka bir manzara resmi
Biniciler
Poelenburgh üslubunda, bazı figürlerle manzara resmi
Aynı üslupta, bir Ceres [Demeter]
Bir yaşlı adam yüzü, Ferdinand Bol
Eli sandalyede duran bir kadın yüzü, Rembrandt van Rijn
Mars ve Venüs, Goltzius
Bir vanitas natürmort, Rembrandt van Rijn
Aynı ressamın üslubunda, bir yaşlı adam
Deniz, Porcellis
Davud ve Yonatan, Rembrandt van Rijn
Altın bir kupa ve bir kadeh natürmortu
Bir savaş resmi, rulo yapılmış kanvas üzerinde
Bir keklik natürmortu, çerçevesiz
Çocukların portresi
Bir manzara resmi, Herri Bles
Altın varaklı çerçeve içinde bir manzara resmi, Schellinks
İki manzara resmi, Moucheron

Aynı konu, aynı ressamdan iki daha büyük resim
Wouwermans üslubunda bir manzara ve figürler
Bir meyve natürmortu, Genç Weenix
Şarap sürahisi tutan bir adam ve bir kız, Gabriel Metsu
Verburgh üslubunda, lavta çalan bir müzisyen
Bir meyve natürmortu, Breuningh
Dans eden bir köpekle oynayan küçük kız, Metsu
Dans eden bir figürle manzara, Jan Lins

Fol. 286^{vo}

Pan flütleri ve Pan

(üstü çizilmiş: tahta oymadan bir arma, Pelgrom. *Başka
bir el yazısıyla kenara eklenmiş bir not: baskısı Gerhard
Pelgrom'un çocuklarına aittir, Stephanus Pelgrom'un
oğlu*)

İç ya da orta odada

Kapının üzerinde, bir manzara, van Goor
Sakin bir denizde gemiler
Bir manzara, Moucheron
Bir tapınak veya kilise
Bir aşk sahnesi, Barent Graat
Bir manzara, Bay Govert Jansz
İki eski portre
Gerçek boyutta, daha yeni iki resim
Bir mutfak resmi
Bir manzara, Philips Koninck
Bir İtalyan resmi, üç figür
Eski bir manzara resmi

Arka odada

Musa'nın keşfi, Jacob Enas

Uyuyan çoban kız ve çoban, Ter Brugge

Şarkı söyleyen kız ve viyola çalan müzisyen, Philips

Koninck

Bir kapının alt bölümüne yaslanmış şarkı söyleyen bir kız

Jacob Pynas üslubunda bir Yiftah

Yaşlı Jan Lievens üslubunda çıplak çocuklar

Bir kurban, Jan Lievens

Bir Pallas ve (üstü çizilmiş: ve Gideon), Rembrandt van

Rijn

Yusuf'un Potifar'ın karısı tarafından suçlanması

Yusuf'un kanının bulaştığı kaya, Yaşlı Jan Lievens

Bir yüz, Rembrandt

Bir mutfak sahnesi

Gökten meleğin indiği büyük bir resim, Lastman

Büyük bir resim, Hercules Seghers

Zencilerin vaftizi, aynı boy, Lastman

Tavanarasındaki sandık odasına bitişik küçük odada

Bir avcılık alet edavatı natürmortu, Leemans

Bir manzara, Lievens

Lastman üslubunda iki kopya, biri zencilerin vaftizi biri
gökten inen melek

Hercules Seghers üslubunda bir manzara resmi

Masanın üzerinde tütün resmeden eski bir resim

Ön odada

Bir Juno [Hera] resmi, Rembrandt van Rijn

Bir Venüs ve Cupid [Eros], aynı ressam

Rembrandt üslubunda Üç Krallar

Bir sunak resmi olarak Üç Krallar

Tavanarasındaki sandık odası

Bir avcı alet edevatı natürmontu, Leemans
Gerçek boyutta Ecce-Homo
Eski bir manzara resmi
Büyük bir kanvas üzerinde bir eskiz, Lievens
Bohemya Kralı
Bohemya Kraliçesi
Bir çoban kız
Eski bir portre
Boyalı bir silah

Yatak odasında

Üç eski kalitesiz resim

Koridorun üzerindeki oda

İki porte
Bir eski porte
Bir eski okul resmi
İki yaşlı küçük yüz
Bir İtalyan resmi, Apollon ve Pan

Fol. 287 vo

Çalışma odası

Bir manzara
Bir çıplak kadın resmi
Bir kilise resmi
Çerçevesiz iki adet tütün içenler resmi
Kuyu başında bir kadın
Uyuyan bir figür

Resimler, bu kadar

Becker'in koleksiyonu 28 Mart 1679'da müzayedeye girdi, tek tek resimlerin, hatta tüm koleksiyonun ne kadar para getirdiği bilinmiyor. Bir tahmin yürütülecek olursa toplam değeri muhtemelen 30-40 bin guldendi. Bu toplam Becker'in 200.000 gulden değerindeki tüm terekesinin (yalnızca borç senetlerinin tutarı 110.000 guldendi) yüzde yirmisi ediyordu.³⁰ Ne var ki, Becker'in resim koleksiyonu (285 adet kitap da bırakmıştı) sermayeye dönüştürülebilecek veya teminat olarak kullanılabilecek bir yatırımdı.

17. yüzyılda yaygın olan, yatırım olarak sanat anlayışı yeterince araştırılmamıştır. Konuyu *Sanatın Toplumsal Tarihi* adlı kitabında ele alan Arnold Hauser, John Evelyn'den alıntı yapar: Evelyn 1641'de, Hollanda'da yatırım yapılacak toprak bulunmadığı için, çiftçilerin resme 2000-3000 gulden yatırdıklarını iddia etmiştir.³¹ Hauser bundan, Hollandalı kentli orta sınıfın "satın alacak başka şey bulamadığı için resim aldığı"³² sonucunu çıkarır. Ancak kaynaklar ne Evelyn'in iddiasını ne de Hauser'in yorumunu doğrulamakta: Delft'te ortalama bir evdeki resimler, hanenin sahip olduğu menkul varlıkların yalnızca yüzde 3-10'u arasında bir değere denk düşmektedir.³³

Resimlerin çoğunun fiyatı düşük ve orta kategoride olduğu için, yatırım aracı olamazlardı. İşin yatırım yönü daha çok İtalyan eserlerinin spekülasyonunda ya da daha pahalı sanat eserlerinin alımında önem kazanırdı. Hamiler, belli sanatçıların neredeyse tüm ürünlerini, daha ressam ün kazanmadan satın alırlardı; sonra, ressam başarılı olursa, özel koleksiyonun değeri elbette yükselecekti. Örneğin Leiden'li ince resim sanatçısı Gerrit Dou'nun eserlerini ilk toplayan, İsveç'in Lahey elçisi Pieter Spiering'di. Spiering, 1637'den başlayarak her yıl Dou'ya 1000 gulden ödedi ve böylece sanatçının eserleri üzerinde öncelik hakkını garanti altına aldı, daha sonra beğenirse eseri satın alırdı.³⁴ Spiering gelecek vaat

eden bir ressama yatırım yapmış oluyor ve böylece bir ölçüde ticari riske giriyordu.

Buna karşılık, 1660'dan başlayarak Dou'dan eser satın alan Leiden'li Johann de Bye, güvenli bir yatırım yapmıştı çünkü ünlü usta, Kral II. Carlos'un saray ressamı olma teklifini daha yeni geri çevirmişti. 1665'e gelindiğinde Bye, Dou'nun yaptığı resimlerden yirmi dokuzunun sahibi olmuştu. Bye bunları Leiden'de Belediye Sarayı'nın karşısında sergiliyor ve böylece üzerine kâr koyarak satmak istiyordu.³⁵ Johannes Vermeer vakasında, koleksiyonculukla ara sıra ilgilenen Pieter Claesz. van Ruijven'in yalnızca Vermeer topladığı bilinirdi ve 1657'den sanatçının ölümüne kadar sanatçının eserlerinin neredeyse yarısını satın almıştı.³⁶ Dou ve Frans van Mieris'in hamilerinde de görüldüğü gibi, bunun ilk sonucu, herkesin kesesine uygun olmayan ince iş ürünü resimlerin sadece koleksiyoncu parçaları haline gelmesi oldu; ikincisi de sanatçıların kendi doğduğu kentlerde ya da Amsterdam'ın sanat pazarlarında neredeyse hiç temsil edilmemesiydi.

O halde özel sanat koleksiyonlarını çözümlemek, Hollanda evlerindeki sanat eserlerinin gördüğü işlevi ve Hollandalı sanat alıcılarının zevkini anlamamızda bize nasıl yardımcı olabilir? Evvela, sanat eserlerinin işlevi, daha doğrusu işlevindeki değişim, tarihsel resimlerin terk edilip manzara resimlerine yönelme eğilimine yansımıştı. Sonra, Katolik ve Kalvenci sanat koleksiyonlarında dinî konulara verilen önemin farklı olması da işlevdeki bir değişimi gösterir. Katolikler ibadet amacıyla kullandıkları resimlerine sıkı sıkı sarılırken, Kalvenciler dinî resimleri en iyi ihtimalle eğitici işlevinden ötürü alıyor, veya yalnızca kişisel zevklerine göre eser seçiyorlardı.

Katoliklerle Kalvencilerin sahip oldukları koleksiyonlar arasındaki fark, 17. yüzyılda Hollanda mikrokozmosunda gerçekleşen bu işlev değişimine işaret eder. Resimler ortaçağ-

da, hatta 16. yüzyıla kadar, ibadet aracı işlevi görmüştür; ama 17. yüzyıla gelindiğinde bu işlev yerini estetik bir işleve bırakmıştır ki bu da koleksiyoncuların sanat zevkindeki sekülerleşmeyi temsil eder: İnsanlar kendi zevkleri doğrultusunda ve evlerini süslemek için resim satın almaktadırlar. Örneğin bir manzara ya da deniz resminin yerine getirdiği estetik işlevin yanı sıra, eğitici bir yönü olduğu da genellikle kabul görürdü – en azından 17. yüzyılın ilk yarısında. Güzelliği az çok aşikâr bir mesajla birleştiren natürmort ve sembolik *genre* resimlerine (*vanitas*) olan talep bunun kanıtıdır.

Günümüzde sanat zevkini inceleyen sosyologlar, belirli toplumsal grupları çok keskin farklar gösteren zevklerine göre sınıflandırabilirler, ama 17. yüzyıl ele alınırken bunu yapamayız. 17. yüzyılda çeşitli gelir gruplarının tereke dökmülerinde ortak olarak görünen genel bir eğilim var; bu, koleksiyoncuların hepsinde, toplumsal statülerinden bağımsız, ortak bir beğeni olduğunu düşündürüyor. Birkaç önemli koleksiyoncu dışında Hollandalılar, paraları yettiğinde belirli türde bir resim satın alırlardı, belirli bir ressamı seçmek önem bakımından ikinci sırada gelirdi. Bir evdeki resim sayısı ve kalitesi evde oturanın gelirine göre yükselirdi, ama zevk bakımından belirgin bir değişiklik gözlenmezdi. Daha zengin koleksiyoncular, pazardaki eğilimleri sıradan alıcılara göre haliyle daha erken yakalardı. Fakat öyle görünüyor ki, bu iki tip koleksiyoncunun satın alma alışkanlıkları arasındaki tek fark buydu. Dolayısıyla sanatta zevkin toplumsal sınıfa göre değiştiği iddiası burada geçerli olmaz; ancak bu, Hollanda'daki tüm toplumsal sınıfların aynı çeşit sanattan hoşlandığı anlamına gelmiyor. Bazı kentli seçkinler, Venedik resimleri toplayarak ya da bazı pahalı ince sanat ressamlarını kendilerine bağlayarak genel akımla aralarına mesafe koyarlardı. Ne yazık ki bu kişilerin ne kadar temsil edici olduğu konusunda bir fikrimiz yok, aynı şekil-

de sanatsal akımları kimin belirlediğini söylemek de mümkün değil.

Ne var ki, Karel van Mander, Samuel van Hoogstraeten ya da Gérard de Lairese gibi dönemin sanat yazarları üzerinde durmak gerekir: Bu yazarlar, teorik yazılarında yalnızca resamlara değil çok daha geniş bir kamuoyuna hitap ediyor, kamuoyunu “resim sanatının yüksek okuluna”, yani, tarihsel resimlere çekmeye çalışıyorlardı. Van Mander bazı koleksiyonculardan sanat uzmanı ve sanat hamisi³⁷ olarak bahsetmiştir, ama çabaları pratikte pek de sonuç vermemiştir. Koleksiyoncuların büyük çoğunluğu, tarihsel resim değil manzara, natürmort ve *genre* resmi satın alıyordu. Ressamların kendileri bile yazarları fazla ciddiye almış gibi görünmüyorlar: Bredius’un yayınladığı yaklaşık iki yüz sanat envanterinde, van Mander’ın ismi yalnızca on iki kez geçmiştir.³⁸ Koleksiyoncuların kitaplıklarında ne sıklıkta yer aldığını bilmiyoruz ama van Mander’in *Schilder-Boek* (Resim Kitabı) adlı eserinin önemli bir koleksiyoncu olan Herman Becker’in geniş kütüphanesinde bulunmaması dikkate değer.³⁹ Kimi zaman da, alıcıların zevkini sanat teorisi yapanlardan çok sanat tüccarları etkilemiş gibi görünmektedir; özellikle, 17. yüzyıl sonunda eski ustaların dönemin sanatçılarından daha fazla rağbet görmesi buna işaret eder.

Özetle, koleksiyonlardan elde edilen bilgiye dayanarak, özel kişilerin sanat eserlerine yönelik talebinin iki ana faktörün etkisi altında olduğunu söyleyebiliriz: Bunlardan biri koleksiyoncunun elindeki para miktarı, ötekisi evindeki sanat eserlerinin işlevinde gerçekleşen değişimdi. Artık alıcılar yalnızca ibadet işlevi gören dinî resimlere bağlılık duymadıkları, odalarını süslemek amacıyla eser aradıkları için, mali güçlerinin yettiği resim türlerini seçiyorlardı. Bu şekilde, resimlerin işlevindeki değişim en sonunda manzara resimlerinin sanat koleksiyonlarına egemen olmasının yolunu

açtı, zira bu resimlerin üretim süresi gittikçe kısaldığından, fiyatları da giderek düşmüştü.

Notlar

- 1 J. M. Montias, *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century* (Princeton 1982) s. 220.
- 2 W. Brulez, *Cultuur en getal. Aspecten van de relatie economie-maatschappijcultuur in Europa tussen 1400 en 1800* (Amsterdam 1986) s. 55. Bu tür tahminler, doğal olarak spekülatifdir. Brulez, kabul edilmiş ürün sayısı olan 17 milyon adet resimden 150.000 tanesinin kaldığını tahmin eder. Oysa Montias'a göre Delft'teki evlerde bulunan 40.000-50.000 tablo içinden yalnızca 150.000 tanesi kalmıştır. Montias, *Artists*, s. 220.
- 3 A. Bredius, *Künstler-Inventare Urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, 8 cilt (Lahey, 1915-1922).
- 4 J. M. Montias, "Works of Art in Seventeenth-Century Amsterdam: An Analysis of Subjects and Attributions", (ed.) D. Freedberg ve J. de Vries, *Art in History, History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture* (Santa Monica 1991) s. 331-372.
- 5 Montias, *Artists*, Tablo 8.3; Montias, "Analysis", Tablo 3.
- 6 C. W. Fock, "Kunstbezit in Leiden in de 17de eeuw", (ed.) T. H. Lunsingh Scheurleer et al., *Het Rapenburg: Geschiedenis van een Leidse gracht*, V(a) (Leiden 1990) s. 6.
- 7 Kaynak: Montias, *Artists*, Tablo 8.3.
- 8 Kaynak: Montias, "Analysis", Tablo 3.
- 9 Montias, *Artists*, s. 246.
- 10 A.g.e., s. 245.
- 11 Fock, "Kunstbezit in Leiden". Ayrıca bkz. bu kitapta, s. 140.
- 12 Montias, "Analysis", s. 24-25.
- 13 Toplamda terekedeki tabloların çoğunluğu (yüzde elli-altmış) yerel Amsterdamlı ressamlar tarafından yapılmıştı.
- 14 Montias, *Artists*, s. 247-58.
- 15 Bkz. bu kitapta, s. 137-138.
- 16 Montias, 'Analysis', Tablo 5.
- 17 Montias, *Artists*, s. 268-271.
- 18 Bkz. bu kitapta, s. 131.
- 19 Amsterdam'da bulunan İtalyan koleksiyonları üzerine genel bilgi için bkz. F. Lugt, "Italiaansche kunstwerken in nederlandsche verzamelingen van vroeger tijden", *Oud Holland* 53 (1936), s. 97-135.

- 20 A.-M. S. Logan, *The 'Cabinet' of the brothers Gerard and Jan Reynst* (Amsterdam-Oxford-New York 1979).
- 21 A.g.e., s. 77-85.
- 22 Krala verilen "Hollanda armağanlarını" yeniden kurgulamak güçtür. Kral II. Charles'ın terekesinde 17. yüzyıl İtalyan ressamı tarafından yapılan resimlere, Hollanda armağanı olarak not düşülmüştür, oysa Reynst koleksiyonundan beş tablo daha İngiltere'ye gönderilmişti. Bununla birlikte, yirmi iki resimden yalnızca on dört tanesi *Caelaturae*'da yer aldı ve kesin olarak koleksiyonun parçası oldu. Logan, *Cabinet*, s. 82-84.
- 23 Bkz. bu kitapta, s. 137-138.
- 24 H. Floerke, *Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.-18. Jahrhundert* (Münih-Leipzig 1905) s. 167.
- 25 A.g.e., s. 168; ayrıca bkz. bu kitapta, s. 134-135.
- 26 H. J. Postma, "De Amsterdamse verzamelaar Herman Becker (ca. 1617-1678). Nieuwe gegevens over een geldschietter van Rembrandt", *Oud Holland* 102 (1988), s. 1-21.
- 27 Bkz. örneğin, A. Bredius, "Nieuwe Rembrandtiana", *Oud Holland* 28 (1910), s. 1-5; Floerke, *Studien*, s. 168.
- 28 Postma, "Becker", s. 6-7.
- 29 A.g.e., s. 16-1B (EK).
- 30 A.g.e., s. 8.
- 31 E. S. de Boer (ed.), *The Diary of John Evelyn* (Oxford 1935) s. 39.
- 32 A. Hauser, *The Social History of Art*, cilt II: *Renaissance, Mannerism, Baroque*, yazarla birlikte Stanley Godman tarafından çevrildi (Londra 1962; yeniden basım 1992) s. 200.
- 33 Montias, *Artists*, s. 263.
- 34 W. Martin, *Het leven en de werken van Gerrit Dou beschouwd in verband met het schildersleven van zijn tijd*, Leiden 1901, 42-4; I. Gaskell, "Dou, his Patrons and the Art of Painting", *Oxford Art Journal* 5 (1982), s. 15-61.
- 35 Floerke, *Studien*, s. 169.
- 36 van Ruijven hakkında bkz. J. M. Montias, *Vermeer and his Milieu: A Web of Social History* (Princeton 1988) s. 246-255.
- 37 M. J. Bok, *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580-1700* (Utrecht 1994) 3. bölüm.
- 38 B. Brenninkmeyer-de Rooij, B. Haak, *The Golden Age of Dutch Painters of the Seventeenth Century*, Hollandaca'dan çeviren ve derleyen E. Willems-Treeman (Londra 1984) s. 63.
- 39 Postma, "Becker", s. 14-15 (tereke dökümlerindeki kitapların dizini).

Sonuç

Hollanda ekonomisini, toplumunu ve resim sanatını inceledikçe iki olgu tekrar tekrar öne çıkar: ticarileşme ve yenilikler. Modern çağ başları Avrupa'sında Hollanda'ya kendine özgü çizgilerini kazandıran ve Hollanda toplumunu tanımlayan özellikler, bu ikisi olmuştur.

İlkin, toplumsal ilişkilerin yanı sıra tarım ve sanat üretimini de kapsayan ticarileşmeyi ele alacağız. Ayrıcalığa dayalı bir toplumda geçerli olan kuralların yavaş yavaş gevşemesi sonucunda kentlerde ve köylerde feodal ilişkiler kaybolmaya yüz tuttu, kentli ve köylü halkın toplumsal statüsünü daha demokratik, pazar temelli ilişkiler tanımlamaya başladı. Bu artık, tarımın ve köylü işçilerin feodal üretim araçlarıyla kısıtlanmadığı anlamına geliyordu, yani mülkün efendileri artık çiftçinin üretiminden aslan payını alamıyordu. Kentleşme, tarım üretiminin yalnızca arz-talep yasalarıyla kontrol edilmesi sonucunu doğurdu. Bir insanın çalışma yeteneği, ülkenin her yerinde satabileceği, pazarlanabilir bir meta haline geldi. Kentlerde, üst sınıfların farklı statüsü artık esasen önemli değildi çünkü kişinin statüsünü ge-

lir ve servet belirler olmuştı. Eski günlerde Avrupa'da yaygın olan ve kılık kıyafeti, tüketimi düzenleyen yasalar Hollanda'da ortadan kalkmıştı. Ne var ki bütün bunlar, Hollanda toplumunun, toplumsal açıdan hareketli ve açık olduğu anlamına gelmez. Örneğin siyasi makamlar hâlâ küçük bir seçkinler grubu tarafından dolduruluyordu, ama bu sınıf bile dışarıya sımsıkı kapalı değildi, iyi bir evlilik yoluyla sınıf atlamak mümkündü.

Pazar güçlerinin, sanat üretimi üzerinde en az tarımsal üretim ve toplumsal ilişkiler kadar etkisi oldu. Resimler, alıcının dikkatini çekmek için birbiriyle rekabet eden pazarlanabilir birer maldı; bu gelişmenin önkoşulu, sanat dünyasına egemen olan geleneksel hami-sanatçı ilişkisinin iyice zayıflaması ya da büsbütün ortadan kalkmasıydı, dolayısıyla kaç resim üretileceğini denetleyen bu korporatist engel kalkmıştı. Bu nedenle, Aziz Luka Loncası ressamların nasıl eğitileceğine, müzayedeye nasıl gireceğine, resimlerini nasıl satacağına karar vermeye devam etse de, loncalar artık uzun vadede sanat üretimini ya da ithalatını kısıtlayacak konumda değildi. Loncaların, Amsterdam gibi merkezlerde ressamın yaratıcı işleri üzerindeki etkisinin çok azalmış olduğu doğrudur, ama görünen o ki, küçük kentlerde genişleyen pazarın ihtiyaçlarına cevap verecek bir esneklik kazanmışlardır.

Birçok alana, özellikle de ticari dünyaya damgasını vuran bir başka olgu, yeniliklerdi. Hangi alan incelenirse incelenir, ister birincil sektördeki bahçecilik ya da ringa balığı avcılığı, ister ikinci sektör olan sanayide gemi inşası ve kumaş boyacılığı, veya üçüncü sektördeki anonim şirketler gibi yeni kurumsal biçimler olsun, bunların hepsinde üretim, işleme ve pazarlama süreçlerinde yaşanan yenilikler sayesinde, Hollanda hem iç hem dış pazarda kitle üretimi ya da lüks malları düşük fiyata satabilir hale geldi. Bu durum Hol-

landa'ya ÷lke içinde ve dışında ticari avantajlar sağladı ve bunun sonucunda lüks mallar gündelik hayatta kullanılan mallar haline geldi.

Sanat da bu yenilik ikliminin bir parçasıydı. Tonal resmin icadı, bu üslupla yapılan yeni manzara resimlerinin üretimini çok ucuzlattı, böylece dindışı konulardaki resimlere olan talep ciddi şekilde arttı. Ancak ticarileşme ve yenilikler açısından sanat, ekonomi ve genel olarak toplum, birbirine açıkça paralel gelişmeler gösterse de, ekonominin ve toplumun sanat üzerindeki doğrudan etkisini sınıflandırmak zordur.

Bu tür konuların kanıtlanması zaten tanımları gereği zordur, ama sanat ile ekonomi arasındaki etkileşimi incelemek, örneğin burjuva toplumunun sanatsal gelişme üzerindeki etkisini incelemekten daha kolaydır. Ekonomi ile sanat arasındaki ilişkiyi çözümlmek, Lopez Tezi'nin¹ önerdiği gibi yükselen bir ekonominin sanata yatırım yapmayı teşvik mi ettiği yoksa engellediği mi sorusuyla ilgili değildir; Hollandalıların yatırım yapacak başka alan bulamadıkları için mi sanata para yatırdıkları sorusuyla da ilgili değildir. Büyüyen Hollanda ekonomisine yatırılan parayla karşılaştırıldığında, sanat sektörüne yapılan yatırım, Hollanda evlerindeki resimlerin nispi değeriyle sınırlıydı – resimlerin değerinin, taşınabilir malların toplam değerinin yüzde üçünü aştığı durumlar çok enderdi.

Ama bundan daha ilginç olan nokta, ekonomik büyüme, refahın artması ve özel kişilerin sanat talebi arasındaki bağlantıdır. Hollanda'da orta sınıflar da sanat eseri talep etmişlerdir ki bu, Avrupa tarihinde ilktir; bu durum, hem sanatın çeşitlenip yayılmasını hem de çok sayıda ve çok yüksek nitelikte ürünler ortaya konması sonucunu doğurdu. Yalnızca sanat eserlerini değil, her tür ev eşyasını da kapsayan bu talep artışının önkoşulu, elbette, alıcıların servetindeki artış-

tı ve bununla Hollanda'nın ekonomik büyümesi arasındaki bağı kurmak hiç zor değildir. Hollanda ekonomisindeki durgunluğa karşın özel kişiler 17. yüzyılın sonuna kadar refah düzeylerini korudular; hatta aynı tarihlerde Hollanda'da kişi başına düşen gelir –Avrupa'da en yüksekti– artmaya devam etmekteydi.

Sanata artan taleple birlikte konu seçimleri de değişmeye başladı. Alıcılar *genre* resimlerini, anladıkları konuları ve paralarının yettiği resimleri tercih ediyorlardı. Bu yüzden, belirli düzeyde bir eğitim gerektiren alegorik ve mitolojik konular, sanat pazarında rağbet görmemeye başladı ve daha pahalı olan tarihsel resimlerin yerini ucuz manzara resimleri aldı. Ancak, resimlerin yalnızca ibadet amacıyla kullanılmasıydı estetik işleve sahip olmalarını sağlayan değişimleri teşvik eden Kalvencilik olmasa, bu gelişmeler yaşanmazdı.

Manzara resimlerinin popülerliğinin artmasına yansıyan iki olgu, özel kişilerin resim satın alması ve sanat pazarının talepleri, belirli bir sekülerleşme getirdi. Dinî resimlere az rastlanıyordu, ahlakçı ve manevi ders veren mesajlar artık daha çok natürmort ve *genre* resimleriyle iletiliyordu ve bütün bunlar, sanatın eğitici, ahlaki yönünün zamanla zayıflaması anlamına geldi. Natürmortların yerini, anlamlarını yavaş yavaş kaybeden *genre* resimleri aldı. Pazarın genişlemesinin ardından resimlerin altında yatan anlamların çözülme-ye yüz tutması, ikonologlar tarafından incelenmeye değer bir alandır; onlar bize gerçekçilik-yüzeyde gerçekçilik² (*realisme-schijnrealisme*) tartışmasından bir çıkış yolu gösterebilir. Burjuvazinin gerçekçi resim tercihinin açıklamaya çalışan sanat sosyolojisi tezine bile, yeni bir ışıktaki bakılabilir. Nasıl tanımlanırsa tanımlansın, burjuvazi her zaman gerçekçi sanatı tercih etmemiştir. Resim konularındaki değişimi belirleyen önkoşullar, bir yandan Kalvenciliğin ve sanat eserlerinin kazandığı yeni işlevlerin sonucudur; öte yandan, resim



WILLEM CLAESZ HEDA, *Jambonlu Kahvaltı Masası*, 1646, Schwerin, Staatliches Museum.

satın alanların farklı toplumsal sınıflardan gelmesine ve artık mitoloji, alegori, hatta natürmort ve *genre* resimlerindeki gizli mesajların kolayca anlaşılamamasına bağlıdır.

Ekonomik canlanma ile artan zenginliğin ve sanat eseri talebinin genişlemesi ve bu talebin de pazardaki akımları belirlemesi arasındaki bağ açıkça görülmektedir. Peki 17. yüzyılın sonuna doğru, Hollanda ekonomisindeki büyük durgunluk sırasında sanatta manzara nasıldı? Ekonomideki durgunlaşma ile sanattaki gelişmeler arasında doğrudan bağ kurarak, servetin küçülmesinin pazarın daralmasına yol açtığına işaret etmek, kolaycılık olur. 17. yüzyılda servette bir azalma olduğunu düşündürecek hiçbir gösterge yoktur, yüzyılın sonuna doğru servetin çok büyük ölçüde zenginlerin elinde toplanmasına rağmen kişi başı gelir yükselmeye

devam etmekteydi ve tahıl fiyatlarındaki düşüş, insanların gelirlerinin bir bölümünü başka tüketim maddeleri için kullanabilmelerinin yolunu açmıştı.

Ne var ki ekonomi ile sanat pazarındaki bazı gelişmeler arasında paralellikler vardır. İster Hollanda sanayi mallarından ister Hollanda sanatından bahsedelim, pazarın doymuş olduğunu söylemek mümkün. 1630'lardaki büyüme döneminin tersine, hem ekonomide hem nüfusta büyümenin durduğu 1680 ve 1690'larda çağın eserlerinden derlenen sanat koleksiyonlarının sayısı epey azdı. Sanat eseri satın almak isteyenler daha pahalı olan, eski ustaların resimlerini tercih ediyorlar ve böylece yerel sanat pazarını baltalıyorlardı; tıpkı Hollandalı tüketicilerin yabancı ürünleri tercih etmesinin yerel sanayiye zarara uğratması gibi. Pazarda çalışan ressam sayısı, özellikle orta ve küçük ölçekli kentlerde azaldı; keza, sanayide çalışanların sayısı da azalmıştı. Sanatsal üretimde çeşitlilik kayboldu ve yenilikler artık iç ve dış pazarda önemli bir rol oynamamaya başladı.

17. yüzyılda Hollanda resmini eşsiz kılan özellikleri tanımlamaya çalışırken, İtalyan Rönesansı'yla karşılaştırma yapmak kaçınılmaz olur. Aslında İtalyan Rönesansı araştırmaları 17. yüzyıl Hollanda sanatının yorumlanma tarzını büyük ölçüde etkilemiştir. 15. ve 16. yüzyıllarda İtalya birçok olayın başlangıcına tanık oldu, bunlar 100-150 yıl sonra Hollanda'da gelişmelerini tamamlayacaktı. Örneğin 15. yüzyılda Kuzey İtalya'da alıcılar resimleri bitmiş ürün olarak satın almaya, tüccarlar da sanat tüccarlığı alanında uzmanlaşmaya başlamışlardı.³ Bu tüccarların müşterilerinin neredeyse tümü Rönesans saraylarının soyluları olsa da, resimlerin panayırlarda da sergilendiği biliniyor. Bununla birlikte, himaye ve sanat eseri siparişleri pazarın baskın olguları olmaya devam etti, çünkü sanat eserleri için daha geniş bir talep doğmamıştı. Dolayısıyla, Rönesans boyunca Ital-

ya'da sanatsal gelişmeleri destekleyenler, hamiler ve müşteriler oldu.

Sanat zevkindeki sekülerleşmenin başlangıcı da geç Rönesans dönemine götürülebilir. Peter Burke, I. Errera'nın hazırladığı *Répertoire des peintures datées*'i temel alarak, 1480-1539 yılları arasında resimlerde seküler konuların oranının artmasına dikkat çekmiştir.⁴

TABLO 7. Seküler Konular 1480-1539

Dönem	Üretilen sanatın %'si olarak seküler konular
1480-89	5
1490-99	9
1500-09	10
1510-19	11
1520-29	13
1530-39	22

Günümüze kalan resimlerin sayısı elbette Rönesans'ta üretilen ve toplanan eserleri temsil edemez, ama eserlerde estetik işlevin giderek öne çıktığı ortadadır. Sanatın işlevindeki bu değişim ilk defa Kalvenci Hollanda'da tam anlamıyla olgunluğa erişti: 17. yüzyıl başlarında dindışı konulardaki resimlerin oranı yüzde 65'ken, bu oran yüzyılın sonunda yüzde 90'a vardı.

Hollanda Altın Çağı ile İtalyan Rönesansı arasındaki bir benzerlik de şu: Her iki çağ da, yeniliklerini ve modernliği başka bir çağa taşıyamadı ve ansızın her ikisinin de modası geçti. Bu durum İtalya'da, Floransalı ailelerin ticaretten elini çektiği, özel geliriyle yaşayan erkek sayısının arttığı zamanlara uzanıyordu. Bu gelişme eşliğinde değerlerde de bir değişim oldu – zanaat gözden düştü; bu değişim kısa vadede feodalleşmiş tüccarlardan daha fazla sipariş geleceğini vaat etse de, uzun vadede rekabet ve yenilik ruhunun azalmasına yol açtı.⁵

17. yüzyıl Hollanda resminde rekabet ve yenilik de birbirine sıkı sıkıya bağlıydı. Ancak Rönesans'ın tersine Hollandalı ressamlar birkaç varlıklı müşteri tarafından desteklenmiyor, daha geniş bir müşteri topluluğuna yaslanıyorlardı. Yenilikler ancak, pazar çağdaş resme doyunca ve yeni zenginler eski ustaları, pahalı ince iş ürünü resimleri ve hatta İtalyan resimlerini talep etmeye başlayınca durdu. Bu da, sanat merkezleri arasındaki fikir alışverişinin ve sanatçıların toplumsal hareketliliğinin azalmasıyla sonuçlandı – üstelik Hollanda çok yoğun nüfuslu bir ülke olmasına rağmen. Halkın toplumsal hareketliliği de azalmış gibi görünüyor.⁶ Sanatsal üretim en çok küçük kentlerde durgunluğa girdi, ama halk Altın Çağ'ın ekonomik, sosyal ve kültürel başarılarından uzun bir zaman daha yararlanmaya devam etti.

Notlar

- 1 Bkz. bu kitapta, s. 29-31.
- 2 L. de Vries, "Jan Steen 'de kluchtschilder'", yayınlanmamış tez, University of Groningen 1977, s. 103-106, 109-110.
- 3 P. Burke, *Culture and Society in Renaissance Italy 1420-1540* (Londra: 1972) s. 111-114.
- 4 A.g.e., s. 279.
- 5 A.g.e., s. 290-291.
- 6 Dikey (toplumsal) hareketliliğin yanı sıra yatay (bölgesel) hareketlilikte de azalma vardı. Bu nedenle, şehirler arasında en önemli ulaşım aracı olan yolcu gemilerinde (*trekschuiten*), yolculardan gelen gelir 1660'lar ile 1740'lar arasında yarı yarıya düştü. Bu durumu, gelirdeki ve ekonomideki gelişmeye bağlamak mümkün, ama bu aynı zamanda nüfusun ve ekonomik etkinliğin (Gouda ve Delft'in zararına olacak şekilde) Amsterdam ve Rotterdam merkezlerinde yoğunlaştığını da gösteriyor. J. de Vries, *Barges and Capitalism: Passenger Transportation in the Dutch Economy, 1632-1839* (Utrecht 1981) s. 268-331; J. C. Riley, "The Dutch Economy After 1650: Decline or Growth?", *Journal of European Economic History* 13 (1984), s. 563.

Temel Kaynaklar

- Angel, P., *Lof der Schilder-Konst* (Leiden 1642), tipkibasım Amsterdam 1972.
- Boer, E. S. de, (ed.), *The Diary of John Evelyn*, Oxford 1935.
- Bredius, A., *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, 8 cilt, Lahey 1915-1922.
- Burney, C., *A General History of Music*, 4 cilt, Londra 1776-1789.
- Court, P. de la, *Interest van Holland ofte gronden van Hollands welvaren*, Amsterdam 1661.
- Defoe, D., *A Plan of the English Commerce* (Londra 1728), Oxford 1928.
- Hoecker, R., (ed.), *Das Lehrgedicht des Karel van Mander*, (1598), Lahey 1916.
- Hoogstraeten, S. van, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilder-konst* (Rotterdam 1678), tipkibasım Utrecht 1969.
- Houbraken, A., *Große Schouburgh der Niederländischen Maler und Malerinnen* (1719), (ed.) A. von Wurzbach, Osnabrück 1970.
- King, G., *Two Tracts: Natural and Political Observations and Conclusions upon the State and Condition of England*, (ed.) G. E. Barnett, Baltimore 1936.
- Mander, K. van, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, (ed.) H. Floerke, 2 cilt, Münih-Leipzig 1906.
- Miedema, H., *De archiefbeschieden van het St. Lukasgilde te Haarlem 1497-1798*, 2 cilt, Alphen 1980.
- Obreen, F. D O., *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*, 7 cilt, Rotterdam 1877-1890.
- Sandrart, J. von, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* (1675), (ed.) A R. Peltzer, Münih 1925.
- Temple, R C., (ed.), *The Travels of Peter Mundy in Europe and Asia*, IV, Londra 1925.
- Temple, W., *Observations upon the United Provinces of the Netherlands*, (ed.) George Clark, Oxford 1972.

İkinci Kaynaklar

- Abel, W., *Agrarkrisen und Agrarkonjunktur. Eine Geschichte der Land- und Ernährungswirtschaft Mitteleuropas seit dem hohen Mittelalter*, Hamburg-Berlin 1966.
- Algemene geschiedenis der Nederlanden*, 15 cilt, Haarlem 1977-1983.
- Alpers, S., *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago-Londra 1983.
- , *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Londra 1988.
- Antal, F., *Florentine Painting and its Social Background*, Londra 1947.
- Aymard, M., (ed.), *Dutch Capitalism and World Capitalism*, Cambridge-Paris 1982.
- Baasch, E., *Holländische Wirtschaftsgeschichte*, Jena 1927.
- Barbour, V., *Capitalism in Amsterdam in the 17th Century*, Ann Arbor 1976.
- Baumunk, B.-M., "'Von Brasilischen fremden Völkern'. Die Eingeborenen-Darstellungen Albert Eckhouts", K.-H. Kohl (ed.), *Mythen der Neuen Welt*, Berlin 1982, s. 188-201.
- Bengtsson, Å., *Studies on the Rise of Realistic Painting in Holland 1610-1625*, Stockholm 1952.
- Bergström, I., *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, Londra 1956.
- Bialostocki, J., "Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltschau. Zu den Deutungsproblemen der holländischen Malerei des 17. Jhdt.", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47 (1984), s. 421-438.
- Blankert, A., "Kunst als regeringszaak in Amsterdam in de 17e eeuw. Rondom schilderijen van Ferdinand Bol", sergi katalogu, Amsterdam 1975, Lochem 1975.
- , "Gods, Saints, Heroes: Dutch Painting in the Age of Rembrandt", sergi katalogu, Washington, D.C. 1980.
- P. Blickle, *Unruhen in der ständischen Gesellschaft 1300-1800*, Münih 1988.
- Bok, M. J., "'Nulla dies sine linie'. De opleiding van schilders in Utrecht in de eerste helft van de zeventiende eeuw", *De zeventiende eeuw* 6 (1990), s. 59-68.
- , *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580-1700*, Utrecht 1994.
- , ve G. Schwartz, "Schilderen in opdracht in Holland in de 17e eeuw", J. W. J. Burgess et al. (ed.), "Kunst in opdracht", *Holland, regional-historisch tijdschrift* 23 (1991), s. 183-195.
- Bosl, K. ve H. Mommsen, "Adel", *Sowjetsystem und Demokratische Gesellschaft*, I, Freiburg 1966.
- Bouman, J., *Bedijking, opkomst en bloei van de Beemster*, Amsterdam 1857.
- Boxer, C. R. *The Dutch Seaborne Empire, 1600-1800*, Londra 1965.
- , *The Dutch in Brazil, 1624-1654* (Oxford 1957), Camden 1973.
- Bracker, J., North, M. ve P. Tamm, *Maler der See. Marinemalerei in 300 Jahren*, Herford 1980.

- Bredius, A., "De delftsche schilders Jan Willemsz. Decker en Willem Jansz. Decker", *Oud Holland* 10 (1892), s. 195-196.
- , "Nieuwe Rembrandtiana", *Oud Holland* 28 (1910), s. 1-5.
- Brenninkmeyer-de Rooij, B., "Notities betreffende de decoratie van de Oranjezaal in Huis ten Bosch", *Oud holland* 96 (1982), s. 133-190.
- , "Kunsttheorien", B. Haak, *Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei*, Köln 1984, s. 60-70.
- Briels, J., *De Zuidnederlandse immigratie 1572-1630*, Haarlem 1978.
- Brom, G., *Schilderkunst en litteratuur in de 16e en 17e eeuw*, Utrecht 1957.
- Bromley, J. S. ve E. H. Kossman (ed.), *Britain and the Netherlands*, Londra 1960.
- Brown, C., *Scenes of Everyday Life: Dutch Genre Painting of the Seventeenth Century*, Londra 1984.
- Bruijn, J. R. ve C. A. Davids, "Jonas vrij. De Nederlandse Walvisvaart, in het bijzonder de Amsterdamse, in de jaren 1640-1664", *Economisch- en sociaal-historisch jaarboek* 38 (1975), s. 141-178.
- Brulez, W., *Cultuur en getal. Aspecten van de relatie economie-maatschappij-cultuur in Europa tussen 1400 en 1800*, Amsterdam 1986.
- Bürgers, W., *Kunstkritik*, rev. A. Schmarsow ve B. Klemm, Leipzig 1908 (Fransızca'dan çeviri).
- Burke, P., *Venice and Amsterdam. A Study of Seventeenth-Century Élites*, Londra 1974.
- , *Culture and Society in Renaissance Italy 1420-1540*, Londra 1972. Gözden geçirilmiş baskı: *The Italian Renaissance*, Cambridge 1987.
- Chong, A., "The Market for Landscape Painting in Seventeenth-Century Holland", P. Sutton, *Masters of the 17th-Century Dutch Landscape Painting*, sergi kataloğu, Boston 1987, s. 104-120.
- Christensen, A. E., *Dutch Trade to the Baltic around 1600*, Kopenhag-Lahey 1941.
- Dekker, R., *Holland in beroering. Oproeren in de 17de en 18de eeuw*, Baarn 1982.
- Demetz, P., "Defenses of Dutch Painting and the Theory of Realism", *Comparative Literature* 15, sayı 2 (1963), s. 97-115.
- Deursen, A. T. van, *Het Kopergeld van de Gouden eeuw*, Assen-Amsterdam 1978.
- Dijk, H. van ve D. J. Roorda, "Sociale mobiliteit onder regenten van de Republiek", *Tijdschrift voor Geschiedenis* 84 (1971), s. 306-328.
- Dillen, J. G. van, *Van rijkdom en regenten. Handboek tot de economische en sociale geschiedenis van Nederland tijdens der Republiek*, Lahey 1970.
- , "La banque de changes et les banquiers privés à Amsterdam aux XVIIe et XVIIIe siècles", *Third International Conference of Economic History*, V, (Münih 1965) Paris 1974, s. 177-185.
- Dudok van Heel, S. A. C., "Het 'Schilderhuis' van Govert Flinck en de kunsthandel van Uylenburgh te Amsterdam", *Jaarboek Amstelodamum* 74 (1982), s. 70-90.

- Eeghen, I. H. van, "Het Amsterdamse Sint Lucasgilde in de 17de eeuw", *Jaarboek Amstelodamum* 60 (1969), s. 65-102.
- , "Wat veroverde Rembrandt met zijn Claudius Civilis?", *Maandblad Amstelodamum* 56 (1969), s. 145-149.
- Esch, A., "Über den Zusammenhang von Kunst und Wirtschaft in der italienischen Renaissance. Ein Forschungsbericht", *Zeitschrift für Historische Forschung* 8 (1981), s. 179-222.
- Faber, J. A., "The Decline of the Baltic Grain-Trade in the Second Half of the Seventeenth Century", *Acta Historiae Neerlandica* 1 (1966), s. 108-131.
- , *Drie Eeuwen Friesland. Economische en sociale ontwikkelingen van 1500 tot 1800*, 2 cilt, Wageningen 1972.
- Floerke, H., *Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.-18. Jahrhundert*, Münih-Leipzig 1905.
- Fock, C. W., "The Princes of Orange as Patrons of Art in the Seventeenth Century", *Apollo* 110 (1979), s. 466-475.
- , "Kunstbezit in Leiden in de 17de eeuw", T. H. Lunsingh Scheurleer et al. (ed.), *Het Rapenburg. Geschiedenis van ten Leidse gracht*, V(a), Leiden 1990, s. 3-36.
- Freedberg, D. ve De Vries, J. (ed.), *Art in History. History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Santa Monica 1991.
- Fremantle, K., *The Baroque Town Hall of Amsterdam*, Utrecht 1959.
- Fromentin, E., *Die Alten Meister (Belgien-Holland)*, Potsdam 1919 (Fransızca'dan çeviri).
- Gaastra, F. S., "Die Vereinigte Ostindische Compagnie der Niederlande", E. Schmitt et al., (ed.), *Kaufleute als Kolonialherren. Die Handelswelt der Niederländer vom Kap der Guten Hoffnung bis Nagasaki 1600-1800*, Bamberg 1988, s. 1-89.
- Gaskell, I., "Dou, his Patrons and the Art of Painting", *Oxford Art Journal* 5 (1982), s. 15-61.
- Glamann, K., *Dutch-Asiatic Trade 1620-1740*, Kopenhag-Lahey, 1958.
- Gombrich, E. H., "The Social History of Art", *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, Londra-New York 1978.
- Groenhuis, G., *De Predikanten. De sociale positie van de gereformeerde predikanten in de Republiek der Verenigde Nederlanden voor ± 1700*, Groningen 1977.
- Gudlaugsson, S., *Ikongraphische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts*, Würzburg 1938.
- , *Komedianten bij Jan Steen en zijn tijdgenoten*, Lahey 1945.
- Haak, B., *The Golden Age of Dutch Painters of the Seventeenth Century*, Hollanda-ca'dan çeviren ve yayına hazırlayan E. Willems-Treeman, Londra 1984.
- Haley, K. H. D., *The Dutch in the Seventeenth Century*, Londra 1972.
- Haks, D., *Huwelijk en gain in Holland in de 17de en 18de eeuw. Processtukken en moralisten over aspecten van het laat 17de- en 18de-eeuwse gezinsleven*, Assen 1982.

- Hauser, A., *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Münih 1978 (ilk basım 1951, 2 cilt). İngilizce baskı: *The Social History of Art*, 4 cilt, yazarla ortak çeviri S. Godman, Londra, 1962; yeniden basım 1992.
- Hecht, P., "The Debate on Symbol and Meaning in Dutch Seventeenth Century Art: An Appeal to Common Sense", *Simiolus* 16 (1986), s. 173-187.
- , "De Hollandse fijnschilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff", sergi kataloğu, Amsterdam 1989.
- Heek, F. van, "Bloei en ondergang van de Hollandse zeventiende-eeuwse landschapsschilderkunst (1620-1670). Artistiek isolement-integratie-creativiteit. Een sociologische beschouwing", *Mens en maatschappij* 1979, sayı 2, s. 127-143.
- Hegel, G. W. F., *Ästhetik*, (ed.) F. Bassenge, Berlin 1955.
- A. Heinig, "Künstler und ihre soziale Stellung", Kiel Kış sömestresi 1989/90.
- Hoogewerff, G. J., *De geschiedenis van de Sint Lucasgilden in Nederland*, Amsterdam 1947.
- Hotho, F. G., *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei*, I, Berlin 1842.
- Huizinga, J., *Holländische Kultur im siebzehnten Jahrhundert*, Basel 1961.
- Israel, J., *The Dutch Republic and the Hispanic World, 1606-1661*, Oxford 1982.
- , *Dutch Primacy in World Trade, 1585-1740*, Oxford 1989.
- , *The Dutch Republic: Its Rise, Greatness, and Fall, 1477-1806*, Oxford 1955.
- Jager, R. de, "Meester, leerjongen, leertijd. Een analyse van zeventiende-eeuwse Noordnederlandse leerlingcontracten van kunstschilders, gouden zilversmeden", *Oud Holland* 104 (1990), s. 49-111.
- Jongh, E. de, "Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstellingen", *Simiolus* 3 (1968/9), s. 22-74.
- , "Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw", *Rembrandt en zijn tijd*, sergi kataloğu, Brüksel 1971, s. 143-195.
- , "Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw", sergi kataloğu, Amsterdam 1976.
- Kauffmann, H., "Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts", *Festschrift Dagobert Frey*, Breslau 1943, s. 135-157.
- Klein, P. W., *De Trippen in de 17e eeuw. Een studie over het ondernemersgedrag op de Hollandse stapelmarkt*, Assen 1965.
- , "De heffing van de 100e en 200e penning van het vermogen te Gouda, 1599-1722", *Economisch-historisch jaarboek* 31 (1965/6), s. 41-62.
- , "De zeventiende eeuw", J. H. van Stuijvenberg (ed.), *De economische geschiedenis van Nederland*, Groningen 1977, s. 79-118.
- , "Stagnation économique et emploi du capital dans la Hollande des XVIIIe et XIXe siècles", *Revue du Nord* 52 (1970), sayı 204, s. 33-41.
- Kriedte, P., *Spätféudalismus und Handelskapital. Grundlinien der europäischen Wirtschaftsgeschichte vom 16. bis zum Ausgang der 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1980.

- Lademacher, H., *Geschiede der Nederlande. Politik-Verfassung-Wirtschaft*, Darmstadt 1983.
- Larsen, E., (J. Davidson'la ortak), *Calvinist Economy and 17th Century Dutch Art*, Lawrence, Kansas 1979.
- Logan, A.-M. S., *The 'Cabinet' of the Brothers Gerard and Jan Reynst*, Amsterdam-Oxford-New York 1979.
- Lopez, R. S., "Hard times and Investment in Culture", *The Renaissance: Six Essays*, New York 1962, s. 29-54.
- Lugt, F., "Italiaansche kunstwerken in nederlandsche verzamelingen van vroeger tijden", *Oud Holland* 53 (1936), s. 97-135.
- Maddison, A., *Groeifasen van het kapitalisme*, Utrecht-Antwerp 1982.
- Martin, A. von, *Sociology of the Renaissance*, Londra 1944, New York 1967.
- Martin, W., *Het leven en de werken van Gerrit Dou beschouwd in verband met het schildersleven van zijn tijd*, Leiden 1901.
- , "The Life of a Dutch Artist in the Seventeenth Century", *Burlington Magazine* 7 (1905), s. 125-128 ve 416-427; 8 (1905/06), s. 13-24; 10 (1906/07), s. 144-154.
- Miedema, H., 'Verder onderzoek naar zeventiende-eeuwse schilderij formalen in Noord-Nederland', *Oud Holland* 95 (1981), s. 31-49.
- , "Kunstschilders, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16de en 17de eeuw", *Oud Holland* 101 (1987), s. 1-34.
- Montias, J. M., *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton 1982.
- , "Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art", *Art History* 10 (1987), s. 455-466.
- , *Vermeer and his Milieu: A Web of Social History*, Princeton 1988.
- , "Art Dealers in the Seventeenth Century Netherlands", *Simiolus* 18 (1988), s. 244-256.
- , "Estimates of the Number of Dutch Master-Painters, their Earnings and their Output in 1650", *Leidschrift* 6, sayı 3 (1990), s. 59-74.
- , "Socio-Economic Aspects of Netherlandish Art from the Fifteenth to the Seventeenth Century: A Survey", *Art Bulletin* 72 (1990), s. 359-373.
- , "Works of Art in Seventeenth-Century Amsterdam: An Analysis of Subjects and Attributions", D. Freedberg ve J. de Vries (ed.), *Art in History. History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Santa Monica 1991, s. 331-372.
- Munro, J. H., "Economic Depression and the Arts in the Fifteenth-Century Low Countries", *Renaissance and Reformation* 19 (1983), s. 235-250.
- Nierop, H. F. K. van, *Van ridders lot regenten*, Dieren 1984.
- Noordegraaf, L., *Hollands welvaren? Levensstandard in Holland 1450-1650*, Bergen 1985.

- North, M., *Geldumlauf und Wirtschaftskonjunktur im südlichen Ostseeraum an der Wende zur Neuzeit (1440-1570)*, Sigmaringen 1990.
- , F. Snapper'la ortak, "The Baltic Trade and the Decline of the Dutch Economy in the 18th Century", J. P. S. Lemmink ve J. K. van Koningsbrugge (ed.), *Baltic Affairs. Relations between the Netherlands and North-Eastern Europe*, Nijmegen 1990, s. 265-286.
- , "Art and Commerce in the Dutch Republic", K. Davids ve J. Lucassen (ed.), *A Miracle Mirrored: The Dutch Republic in European Perspective*, Cambridge 1995, s. 284-302.
- , *Geschichte der Niederlande*, Münih 1997.
- , D. Ormrod'la ortak (ed.), *Art Markets in Europe, 1400-1800*, Aldershot 1998.
- Nusteling, H., *Welvaart en werkgelegenheid in Amsterdam 1540-1860. Een relaas over demografie, economie en sociale politiek van een werelstaad*, Amsterdam-Dieren 1985.
- Oss, A. C van, ve B. H. Slicher van Bath, "An Experiment in the History of Economy and Culture", *Journal of European Economic History* 7 (1978), s. 407-414.
- Panofsky, E., "Der gefesselte Eros (Zur Genealogie von Rembrandts Danae)", *Oud Holland* 50 (1933), s. 193-217.
- Parker, G., *Der Aufstand der Niederlande*, Münih 1979.
- Peter-Raupp, H., *Die Ikonographie des Oranjezaal*, Hildesheim-New York 1980.
- Pevsner, N., *Die Geschichte der Kunstakademien*, Münih 1988.
- Postma, H. J., "De Amsterdamse verzamelaar Herman Becker (ca. 1617-1678). Nieuwe gegevens over een geldschietter van Rembrandt", *Oud Holland* 102 (1988), s. 1-21.
- Postumus, N. W., *De geschiedenis van de Leidsche lakenindustrie*, 3 cilt, Lahey 1908, 1939.
- , "The Tulip Mania in Holland in the Years 1636 and 1637", *Journal of Economic History* 1 (1929), s. 435-465.
- , *Inquiry into the History of Prices in Holland*, 2 cilt, Leiden 1946, 1964.
- Press, V., "Französische Volkserhebungen und deutsche Agrarkonflikte zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert", *Beiträge zur historischen Sozialkunde* 7 (1977), s. 76-81.
- Price, J. L., *Culture and Society in the Dutch Republic during the Seventeenth Century*, Londra 1974.
- Raben, R, ve R. Vermeij, "Worteloof en cultuurhistorie. Kunstopvattingen van Peter Hecht en Eddy de Jongh", *Leidschrift* 6, sayı 3 (1990), s. 41-58.
- Raupp, H.-J., "Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), s. 401-418.
- Regin, D., *Traders, Artists, Burghers: A Cultural History of Amsterdam in the 17th Century*, Assen 1976.

- Reinhard, W., *Geschichte der europäischen Expansion*, 4 cilt, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1983-1990.
- Renger, K., "Zur Forschungsgeschichte der Bilddeutung in der holländischen Malerei", *Die Sprache der Bilder*, sergi katalogu, Braunschweig 1978, s. 34-38.
- Renier, G. J., *De Noord-Nederlandse Natie*, Utrecht 1948.
- Riegl, A., *Das holländische Gruppenporträt*, Viyana 1931.
- Riley, J. C., *International Government Finance and the Amsterdam Capital Market 1740-1815*, Cambridge 1980.
- , "The Dutch Economy After 1650: Decline or Growth?", *Journal of European Economic History* 13 (1984), s. 521-569.
- Roorda, D. J., *Partijen en Factie. De oproeren van 1672 in de sieden van Holland en Zeeland. Een krachmeting tussen partijen en facties*, Groningen 1961.
- Rosenthal, Š. M., "O nekotorych social'nykh predposylkach gollandskoj i flamandskoj živopisi XVII veka. Predvaritelnye materialy k sociologiceskomu izučeniju iskusstva", *Pamjatniki gosudarstvennogo muzeja tzaščnyh iskusstv* 5 (1926), s. 91-108.
- Rudolph, H., "'Vanitas'. Die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts", *Festschrift Wilhelm Pinder*, Leipzig 1938, s. 405-433.
- Schama, S., *Überfluß und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter*, Münih 1988.
- Schilling, H., "Die Geschichte der nördlichen Niederlande und die Modernisierungstheorie", *Geschichte und Gesellschaft* 8 (1982), s. 475-517.
- Schneeloch, N.-H., "Die Bewindhebber der Westindischen Compagnie in der Kammer Amsterdam, 1674-1700", *Economisch-en sociaal-historisch jaarboek* 36 (1973), s. 1-74.
- , *Aktionäre der Westindischen Compagnie von 1674. Die Verschmelzung der alten Kapitalgebergruppen zu einer neuen Aktiengesellschaft*, Stuttgart 1982.
- Schöffner, I., "La stratification sociale de la République des Provinces Unies au XVIIe siècle", R. Mousnier (ed.), *Problèmes de stratification sociale*, Paris 1968, s. 120-132.
- , "Die Republik der Vereinigten Niederlande von 1648 bis 1795", T. Schieder (ed.), *Handbuch der Europäischen Geschichte*, IV, Stuttgart 1968, s. 634-658.
- , F. S. Gaastra'y la ortak, "The Import of Bullion and Coin into Asia by the Dutch East India Company in the Seventeenth and Eighteenth Centuries", M. Aymard (ed.), *Dutch Capitalism and World Capitalism*, Cambridge-Paris 1982, s. 215-233.
- Schwartz, G., *Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe*, Stuttgart-Zürh 1978.
- Slicher van Bath, B. H., *Agrarian History of Western Europe, 500-1850*, Londra 1963.
- Slive, S., "Realism and Symbolism in Seventeenth-Century Dutch Painting", *Daedalus* 91 (1962), s. 469-500.
- , Frans Hals, sergi katalogu Washington, Londra, Haarlem 1989-90, Münih 1989.

- Sluiter, E. J. *De 'Heydensche Fabulen' in de noordnederlandse schilderkunst, circa 1590-1670. Een proeve van beschrijving en interpretatie van schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie*, Lahey 1986.
- , "Schilders van 'cleyne, subtile ende curieuze dingen'. Leidse fijnschilders in contemporaine bronnen", E. J. Sluiter et al. (ed.), *Leidse fijnschilders*, sergi katalogu, Leiden 1988, Zwolle-Leiden 1988, s. 15-55.
- , "Hoe realistisch is de Noordnederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw? De problemen van een vraagstelling", *Leidschrift* 6, sayı 3 (1990), s. 5-39.
- Die Sprache der Bilder*, sergi katalogu, Braunschweig 1978.
- Stechow, W., *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, Londra-New York 1966.
- Stilleben in Europa*, sergi katalogu, Münster, Baden-Baden 1979-1980.
- Stone-Ferrier, L. A., *Images of Textiles: The Weave of Seventeenth-Century Dutch Art and Society*, Ann Arbor 1980.
- Stürmer, M., *Herbst des Alten Handwerks. Zur Sozialgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Münih 1979.
- Supple, B. E., *Commercial Crisis and Change in England 1600-42*, Cambridge 1959.
- Sutton, P., *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei*, sergi katalogu Philadelphia, Berlin, Londra 1984.
- , *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, sergi katalogu, Amsterdam, Boston, Philadelphia 1987-1988, Boston 1987.
- Tapié, V.-L., *Baroque et classicisme*, Paris 1957.
- , "Baroque et classicisme". *Annales: Economies-Sociétés-Civilisations* 14 (1959), s. 719-731.
- Taverne, E. R. M., "Salomon de Bray and the Reorganization of the Haarlem Guild of St. Luke in 1631", *Simiolus* 6 (1972/3), s. 50-69.
- Unger, R. W., *Dutch Shipbuilding before 1800. Ships and Guilds*, Assen-Amsterdam 1978.
- , "Dutch Herring, Technology and International Trade in the Seventeenth Century", *Journal of Economic History* 40 (1980), s. 253-279.
- Unger, W. S., "Nieuwe gegevens betreffende het begin der vaart op Guinea", *Economisch-historisch jaarboek* 21 (1940), s. 194-217.
- Vries, Jan de, *The Dutch Rural Economy in the Golden Age, 1500-1700*, New Haven-Londra 1974.
- , *Economy of Europe in an Age of Crisis*, Cambridge 1976.
- , *Barges and Capitalism. Passenger Transportation in the Dutch Economy, 1632-1839*, Utrecht 1981.
- , "An Inquiry into the Behaviour of Wages in the Dutch Republic and the Southern Netherlands from 1580 to 1800", M. Aymard (ed.), *Dutch Capitalism and World Capitalism*, Cambridge-Paris 1982, s. 37-61.

- , "The Decline and Rise of the Dutch Economy, 1675-1900", G. Saxonhouse ve G. Wright (ed.), *Technique, Spirit and Form in the Making of the Modern Economy: Essays in Honour of William N. Parker*, Greenwich 1984, s. 149-189.
- , *European Urbanization, 1500-1800*, Londra 1984.
- , Woude, A. van der, *The First Modern Economy: Success, Failure, and Perseverance of the Dutch Economy, 1500-1815*, Cambridge 1997.
- Vries, Johan de, *De economische achteruitgang der Republiek in de achttiende eeuw*, Amsterdam 1959.
- Vries, L. de, *Jan Steen 'de kluchtschilder'*, yayınlanmamış tez, University of Groningen 1977.
- Wackernagel, M., *The World of the Florentine Renaissance Artist*, Princeton 1981.
- Warburg, A., "Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und 'Frühling'. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance", Hamburg-Leipzig 1893, yeniden basım *Gesammelte Schriften*, I, Leipzig-Berlin 1932, s. 1-59, 307-328.
- Wee, H. van der, "De economie als factor bij het begin van de opstand in de Zuidelijke Nederlanden", *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 83 (1969), s. 15-32.
- , "Monetary, Credit and Banking Systems", E. E. Rich ve C. Wilson (ed.), *The Cambridge Economic History of Europe, V: The Economic Organization of Early Modern Europe*, Cambridge 1977, s. 291-392.
- , (ed.), *The Rise and Decline of Urban Industries in Italy and in the Low-Countries (Late Middle Ages-Early Modern Times)*, Leuven 1988.
- Wetering, E. van de, "Problems of Apprenticeship and Studio Collaboration", J. Bruyn et al. (ed.), *A Corpus of Rembrandt Paintings*, II, Dordrecht-Boston-Lancaster 1986, s. 45-90.
- Wilson, C. *Profit and Power: A Study of England and the Dutch Wars*, Londra 1957.
- , "The Decline of the Netherlands", *Economic History and the Historian. Collected Essays*, Londra 1969, s. 22-47.
- , *England's Apprenticeship, 1603-1763*, Londra 1965.
- Woltjer, J., "Der Niederländische Bürgerkrieg und die Gründung der Republik der Vereinigten Niederlande (1555-1648)", T. Schieder (ed.), *Handbuch der Europäischen Geschichte*, III, Stuttgart 1971, s. 663-688.
- Woude, A. van der, *Het Noorderkwartier. Een regionaal historisch onderzoek in de demografische en economische geschiedenis van westelijk Nederland*, 3 cilt, Wageningen 1972.
- , "Variations in the Size and Structure of the Household in the United Provinces of the Netherlands in the Seventeenth and Eighteenth Centuries", P. Laslett (ed.) *Household and Family in Past Time*, Cambridge 1972, s. 299-318.
- , "The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic", Freedberg, D., ve De Vries, J., (ed.) *Art History. History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Santa Monica 1991, s. 285-329.

Zanden, J. L. van, "De economie van Holland in de periode 1650-1805: groei of achteruitgang? Een overzicht van bronnen, problemen en resultaten", *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden*, 102 (1987), s. 562-609.

—, *Arbeid tijdens het handelskapitalisme*, Bergen 1991.

—, *The Rise and Decline of Holland's Economy: Merchant Capitalism and the Labour Market*, Manchester 1993.

- II. Carlos 176
 II. Charles 161, 162
 II. Willem 121
 III. Willem 87
- Aelst, Evert van 109
 Aelst, Willem van 109
 Aertsen, Pieter 156
 alegorik resim 121, 153, 184
 Alpers, Svetlana 21
 Altın Çağ 11, 32, 37, 77, 187, 188
 Amsterdam Rijksmuseum 19
ansprekersoproer 88
 Antal, Frederick 22, 24
 Arentsz., Arent 110
 Arminius 86
artificialia 161
 Asselijn, Jan 104
 Aziz Luka Loncası 28, 93-96, 98, 100,
 102-107, 109, 112, 122, 124-126,
 128-130, 133, 134, 151, 156, 159,
 163, 182
 Aziz Paulus 158
 Aziz Petrus 158
- Barok Avrupa 26; *Flaman* 24; *Fransız*
 24; *geleneksel* 161; *Hollanda* 24;
üslubu 24, 26, 121
 Bassano 137, 162
 Bassen, Bartholomeus van 128
bataille réaliste 15
 Batı Hint Adaları Kumpanyası (WIC)
 55-57, 83, 121
 Becker, Herman 163-166, 175, 178
 Bengtsson, Åke 27, 28
- Berckheyde, Gerrit Adriaensz. 123
 (resim)
 Bergström, Ingmar 18
 Beş Duyu motifi 17
 Bicker, Gerrit 60
 Bijlert, Jan van 170
 Birinci Denizcilik Yasası 61
 Bles, Herri 167, 171
 Bloemaert, Abraham 127, 130
 Blom, Jan 166
boertjes 155
 Bol, Ferdinand 83, 103, 115, 122, 165,
 169, 171
 Bolgersteyn, Harmen van 129
bordeeltjes 155
 Bosch, Pieter van 111, 134, 163
 Bosschaert, Ambrosius 136
 Bosschaert, Thomas Willeboirts 121
 Bot, Jan 170
 Boticelli 17
 Bramer, Leonart 107, 123
 Bray, Jan de 106 (resim), 165, 169,
 170
 Bray, Salomon de 121
 Bredius, Abraham 127, 150, 151, 178
 Breuningh 172
 Bril, Paulus 166, 168
 Brom, Gerard 93
 Bronckhorst, Jan van 103
 Brouwer, Adriaen 157 (resim), 165,
 167, 169
 Bruegel, Pieter 167
 Brulez, Wilfried 31
burgher 13, 28, 85
 Burke, Peter 27, 113, 187

- Burney, Charles 29
bussen 45, 46
- Camer van Charitate* 108
- Capelle, Jan van 165
- Cats, Jacob 19, 114
- Chong, Alan 140, 155
- cinquecento* 29
- Codde, Pieter 124
- Coelenbier, Jan 133
- Coen, Jan Pieterz. 58, 83
- Coninxloo, Gillis van 142, 143
 (resim), 144 (tablo)
- contracten van correspondentie* 75
- Coques, Gonzales 121
- corte-gaerdjes* 155
- Courbet, Gustave 16
- Couwenbergh, Christiaan van 121
- Craffurd, Joris 74, 114, 115
- Cuyper, Albert 144 (tablo), 145
- Dalens, Dirck 129, 130
- de Cooge, Abraham 107, 133
- de Jongh, Eddy 19, 20
- de la Court, Pieter 71
- de Liefvelt, Theodore 165
- de Renialme, Johannes 136, 162, 163
- de Vries, Jan 39 (tablo), 40, 41, 72, 77, 141 (tablo)
- de Vries, Lyckle 20
- de Witt, Johan 76
- de Witte, Emmanuel 163, 170
- Decker, Willem Jansz. 109, 126, 128
- Defoe, Daniel 37
- Degas, Edgar 16
- del Sarto, Andrea 162
- Delff, Cornelis Jacobsz. 96
- dini resim* 140, 141, 158, 176, 178, 184; *konular* 140, 176; *tablo* 128
- Doeck, Cornelis 133
- Doğu Hint Adaları Kumpanyası (VOC) 55, 57-59, 73, 160
- doorkijkje* 20
- Dou, Gerrit 23 (resim), 97, 115, 119, 137, 139, 161, 175, 176
- Dürer, Albrecht 166, 171
- Düsseldorf Okulu 17
- Dyck, Anthony van 120, 137, 168
- Eeckhout, Albert 121
- Eliasz., Nicolaes (Pickenoy) 80
 (resim), 81 (resim), 110
- empresyonist 16
- Enas, Jacob 173
- Errera, I. 187
- Esch, Arnold 30
- Evelyn, John 175
- Everdingen, Allart van 143, 145, 165, 167, 168
- Everdingen, Caesar van 112, 121
- Faber, Joop 76, 115
- Fabiano, Gentile da 24
- Fabritius, Carel 163
- Felpacker, J. 167
- Flaubert, Gustave 15
- Flinck, Govert 103, 122
- Floris, Frans 163
- fluyt* 48
- Fromantiou, Hendrick van 138
- Fromentin, Eugène 15-17
- genre resmi* 17-19, 98, 135, 136, 140, 141, 152, 153, 155, 166, 177, 178, 184, 185
- gerçekçilik* 14-17, 19, 20, 25-27, 184
-yüzye gerçekçilik 19, 184
- geselschapjes* 155
- Giorgione 162
- Goltzius, Hendrick 165, 171
- Gomarus 86
- Gombrich, Ernst 27
- Goor, Ieren van 143, 172
- Govertsz., Dirck 128
- Graat, Barent 172
- Graeff, Andries de 82
- Graeff, Cornelis de 80 (resim), 82
- Graeff, Dirck 82
- Graeff, Jacob de 82
- grauw* 73, 77, 87
- Grebber, Pieter de 111, 121
- Groenhuis, Gerrit 73, 74, 79, 115

Grotius, Hugo 87
Gudlaugsson, Sturla 18
Guercino 162
Guicciardini, Lodovico 106

Haarlem, Cornelis van 170
Hals, Frans 94, 103, 107, 124, 137, 156
Hampton Kraliyet Koleksiyonu 162
Hansa Birliğı 29
Hauser, Arnold 24-27, 175
hayırseverlik 86
 hayır *kurumu* 77, 108, 124; *işleri* 127; *vakfı* 84
Hecht, Peter 20
Heck, Abraham van de 112
Heda, Willem Claez. 185 (resim)
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 13-15, 17, 22
Helt Stockade, Nicolaes van 103
Henry, Frederick 120
Hijmes, S. 168
himaye 27, 101, 114, 119, 186
 hamilik 27, 100, 114, 119, 120, 146, 175, 176, 178, 182, 187
Hobbema, Meindert 15, 115, 144 (tablo)
Holbein, Hans 137, 166, 169
Hondecoeter, Gillis de 110, 142, 144 (tablo), 156
Honthorst, Gerrit van 84, 97, 115, 120, 121, 163
Hooch, Pieter de 12 (resim), 94
hoofdelingen 68, 69
Hoogstraeten, Samuel van 15, 178
Hotho, Gustav Friedrich 17
Houbraken, Arnold van 114, 162
Huizinga, Johan 18
Huygens, Constantijn 114, 120

İkinci Dünya Savaşı 18
ikon karşıtlığı 119
ince *üslup* 145 veya *resim* 145, 175 veya *sanat* 177 veya *ince iş ürünü* *resim* 139, 176, 188
İngiltere-Hollanda Savaşları 46, 87
İtirazcılar 86 Karşı- 86

Jansz., Govert 110, 136, 172
Jordaens, Hans 109, 130
Jordaens, Jacob 120, 163

Kalf, Willem 166
Kalvencilik 15, 25, 79, 119, 158, 176, 184, 187
kardeşlik örgütleri 102, 126
Katolik kültürü 15
Katolikler 73, 158, 176
Kauffmann, Hans 17
Key, Willem 163
Kick, Cornelis 168
King, Gregory 78
klasizm 24, 122
kleijne schilderijen 139
Knibbergen, François 142
Koninck, Philips 144 (tablo), 164-166, 168, 169, 172, 173
Krabbertie, Asselijn 170
Kretzer, Marten 111, 134, 160, 162, 163

Laen, Anthony van der 164
Laer, Pieter van 160, 163
Lairesse, Gérard de 178
Larsen, Eric 25, 26
Lastman, Pieter 163, 165, 173
Leyden, Lucas van 166
liefhebbers 135
Lier, Joris Gerritsz. van 96
Lievens, Jan (Genç) 120-122, 144 (tablo), 163-168, 170, 173, 174
Lievens, Jan (Yaşlı) 165, 168-171, 173
Linschoten, Adriaen Cornelisz. 96
Londra National Gallery 136
Loo, Jacob van 103
Lopez, Alfonso 131, 160
Lopez, Robert 30
 Lopez Tezi 30, 183
Lorrain, Claude 137, 166, 171
Lotto, Lorenzo 162
Luttickhuijsen, Simon 168, 170

Man, Cornelis de 107
Mander, Karel van 94, 98, 114, 178
maniyerist 94, 142

Martszen, Jan (Genç) 167
 Massaccio 24
 Maurits, Johan 87, 121
 Merlet, Gustave 15
 Metsu, Gabriel 21 (resim), 172
 Meyeringh, Albert 133
 mezat 60, 129-132, 134, 137, 139,
 150, 151 *ayrica bkz. müzayede*
 Miereveld, Michiel van 100, 108, 109,
 115, 120, 125
 Mieris, Frans van 119, 176
 Molenaer, Jan Miense 156
 Molijn, Pieter de 142-145
 Momper, Joos de 156
 Montias, John Michael 25, 28, 29, 93,
 95, 111, 112, 139
 Moucheron, Frederick de 164, 165,
 171, 172
 Murno, John 30
 müzayede 104, 105, 109, 125, 126,
 129-131, 175, 182 *ayrica bkz.*
 mezat

naturalia 161
 natüralizm 25
 natüralist 16
negotienpenningen 62
 New York Metropolitan Sanat Müzesi
 30
 Nieulandt, Adriaen van 110
nieuwe draperies 47

 Oldenbarnevelt, Johan van 86, 87
 Oranjezaal 120
 Ostade, Adriaen van 135
 Ostade, Isaac van 135
oude draperie 48

 Palamedes, Anthony 109
 Palma, Jacopo 137
 Panofsky, Erwin 17
 Parmigianino 162
 Petit, Alexander 169
Pictura 102, 126
 piyango 125, 127-129
 Poelenburgh, Cornelis van 136, 144
 (tablo), 163, 165, 170, 171

Porcellis, Jan 133, 136, 142, 143
 (resim), 144 (tablo), 156, 163, 171
 Post, Frans 121, 122 (resim), 144
 (tablo)
 Potter, Paulus 94, 137, 144 (tablo),
 165, 169, 171
 Price, J. L. 26
 Pynas, Jacob 144 (tablo), 163, 173
 Pynas, Jan 156

quattrocento 29
 Quellius, Artus 161

 Raffaello 131
realism-schijnrealisme 19, 20, 184
ayrica bkz. gerçekçilik-yüzeyde
gerçekçilik
 Reformasyon 100
 Reformcu kiliseler 119, 120
regentenportretten 124
 Rembrandt (van Rijn) 17, 83, 84, 97,
 103, 107, 114, 120, 122, 123, 125,
 131, 136, 137, 144 (tablo), 150
 (resim), 156, 163-171, 173
 Reni, Guido 162
 Renier, G. J. 73
rentier 82
 Reynst, Gerard 150, 160-162
 Reynst, Gerrit 60, 160
 Reynst, Jan 150, 160, 161
 Rietwijk, Cornelis Daemen 109
 Ripa, Cesare 19
 Roghman, Roeland 144 (tablo)
 Romano, Giulio 162
 Ronesans 17, 22, 24, 27, 29, 30, 98,
 113, 114, 135, 186-188 *Italian* 22,
 27, 30, 166, 186, 187
 Roorda, D. J. 73
 Rosenthal, Šelly 25, 26
 Rubens, Peter Paul 120, 137, 163,
 165, 168
 Rudolph, Herbert 17
 Ruisdael, Jacob van 143-145, 169
 Ruysdael, Salomon van 145

 Sanayi Devrimi 50
 Sand, George 15

Sandrart, Joachim von 114, 162
Savery, Roeland 142, 144 (tablo), 156
says 47
Schellinks, Willem 171
schilderen op de galey 134
Schoock, Hendrick 169
Schut, Cornelis 170
schutters 124
Seghers, Hercules 136, 144 (tablo),
173
Seksen Yıl Savaşı 11, 39
seri üretim (resimde) 100, 119, 135,
139, 145, 164
Six, Willem 164
Sluijter, Eric 20
Soutman, Pieter 121
stadtholder 87, 120, 121
Stael, Pieter 130, 132
Steen, Jan 18, 107, 132, 137, 169
Stone-Ferrier, Linda 28
Stuyvesant, Pieter 83
Sweerts, Michiel 99, 101 (resim)

Şarlken 158

Taine, Hippolyte 15
Tapié, Victor-Lucien 24
Temple, William 37, 38
Teniers, David (Genç) 168
Terborch, Gerard 115, 137
Terbruggen, Hendrick 163
Thoré, Théophile 15, 16
Thulden, Theodor van 121
tiers état 86
Tintoretto 137, 162, 166
Tiziano 137, 162
Tol, Domenicus van 164
tonal resim 142
Trip, Elias 79, 82
tulpomania 63

Uffelen, Lucas van 131, 160
Utrecht Carravaggiocuları 97, 120
Utrecht Okulu 19, 120, 122, 156, 165
Uyl, Jan Jansz., den 110
uytdraegster 130, 132-134

van de Velde, Esaias 128, 142, 144
(tablo), 171
van de Venne, Adriaen 78
van Gool, Jan 112, 157
van Goyen, Jan 20, 136, 142, 145,
143, 156, 159 (resim)
van Heek, F. 26
van Uylenburgh, Gerrit 131, 133, 137,
138, 161, 164, 165
van Uylenburgh, Hendrick 135, 137
van Uylenburgh, Saskia 83
van Waterwijk, Jan Jansz. 96
vanitas 17, 155, 171, 177
Vendramini, Andrea 160
Vendramini koleksiyonu 161, 162
Verburgh, Adriaan 172
Vermeer, Johannes 16, 17, 28, 29,
94, 107, 109, 119, 131, 133, 134,
156, 176
Veronese, Bonifazio 162
Veronese, Paolo 162
Vestfalya Antlaşması 9, 54
Ville, Jacques de 111, 132
Vinckboons, David 110
Vlieger, Simon de 123, 132, 137, 165,
166
Volmarijn, Crijn 131-134
Volmarijn, Leendert 134, 135
von Martin, Alfred 22
von Solms, Amalia 120
voorcompagnien 57
vorbijlandvaert 54
Vroom, Hendrick 59 (resim), 123, 144
(tablo)

Wackernagel, Martin 27
Warburg, Aby 17
Weber, Max 25
Weenix, Jan (Yaşlı) 169
Weenix, Jan (Genç) 170, 172
Wisselbank 61-63, 160
Wolff, Reiner van der 160
Wouwerms, Philips 144 (tablo),
156, 167, 172