

door Thijs Weststeijn

Hollandse horizon

Schilderkunst als raamwerk voor een Nederlands wereldbeeld

De Academische Boekengids 58, september 2006, pp. 3-5.

Wordt de identiteit van de Nederlander uitgedrukt in de manier waarop grote schilders het landschap afbeelden? Of vormen die afbeeldingen juist een beperking? Pleidooi voor een open blik.

Al geruime tijd is het een favoriet argument in politiek en reclame om het 'eigene' van Nederland te benadrukken. Deze eigenheid zou zich bijvoorbeeld uiten in deugden als de vermeende Hollandse nuchterheid en eenvoud. Niet alleen in populistische retoriek, maar ook in wetenschappelijke kring is er belangstelling voor de Nederlandse identiteit. Een voorbeeld daarvan is het streven een nieuwe canon van de Nederlandse letterkunde vast te stellen. Bestaat er zoiets als een 'typisch Hollands' wereldbeeld? In het verleden heeft vooral één vakgebied met deze terugkerende discussie geworsteld: de kunstgeschiedenis. Volgens zowel buitenlandse bezoekers als Nederlandse historici zouden de meesters van de Gouden Eeuw op exemplarische wijze het wereldbeeld van nijvere kooplieden, propere huisvrouwen en nuchtere burgers hebben uitgedragen. De zogenaamd zuivere blik waarmee deze schilders hun omgeving onbevooroordeeld op doek en paneel vastlegden, zou nog het beste uitdrukking hebben gegeven aan deze pragmatische en oprechte levensbeschouwing, wars van intellectualisme, mystificatie en metafysica. Typerend is Johan Huizinga's omschrijving, geformuleerd in de Tweede Wereldoorlog, van het wereldbeeld der zeventiende-eeuwse meesters als 'gezond realistisch [...] zoaals eigenlijk bijna al onze zeventiende-eeuwers het van nature in zich droegen, niet geplaagd door twijfelingen aangaande zijn of bestaan'.

Huizinga's opmerkingen passen in een lange historiografische traditie waarin de Hollandse schilderkunst is ingezet als spiegelbeeld van een filosofie. Waar de Nederlanders geen grote wijsgerige traditie zouden kennen, niet de flair van hun zuider- of de diepte van hun oosterburen, hadden zij hun schilderkunst. Hippolyte Taine verklaarde in 1865 in zijn *Philosophie de l'Art* de voorspoedige ontwikkeling van de kunst in Holland uit de opvatting dat hier 'de geest geheel positief en praktisch is geworden: onmogelijk, om in een dergelijk land te dromen, op z'n Duits te filosoferen, en om te dwalen tussen de spookbeelden van de fantasie en de systemen van de metafysica'. Schopenhauer vergeleek in *Die Welt als Wille und Vorstellung* de 'objectieve', niet door emotie of speculatie besmette blik van de Nederlandse landschapschilders, in het bijzonder Ruysdael, met een vorm van gezonde gedachteloosheid. De Nederlandse kunst leek zich bij uitstek te lenen om kunstgeschiedenis te beoefenen als *Geistesgeschichte*: een invalshoek die veronderstelt dat kunst, net als filosofie, een waarheid verkondigt die ook los van de historische context haar geldigheid behoudt. Een sterk staaltje van een studie waarin de metafysica de analyse van schilderkunstige stijl geheel verdrongen heeft, is Georg Simmels *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch* (1919). Dit boek beweert in tweehonderd pagina's, zonder één beschrijving van een kunstwerk, de wijsgerige, religieuze en mystieke opvattingen van Rembrandt te reconstrueren.

De Nederlandse schilder Kunstige traditie werd in deze oorspronkelijk negentiende-eeuwse gedachtegang een plaatsvervanger voor de filosofische, waarbij de term 'realisme' als overkoepelend concept fungeerde om de twee activiteiten te vergelijken. Huizinga stelde dat de schilders het leven omkleedden 'met weinig fantasie maar veel mysterie, zzoals het ook is'. Hij noemde hen 'Realisten in filosofische betekenis [...] maar zonder dat zij het wisten: dus realisten in den eenigen zin, waarin men het woord behoorde te gebruiken, d.w.z. vast overtuigden van de volstreckte werkelijkheid van al het bestaande en van elk ding in het bijzonder.' Het zonder te idealiseren weergeven van portretten en een grote aandacht voor eenvoudige gebruiksvoorwerpen en de landschappelijke omgeving, zouden direct voortvloeien uit een filosofisch realisme dat, zoals het realisme past, geen verdere onderbouwing behoeft.

'WAAR DE NEDERLANDERS GEEN GROTE WIJSGERIGE TRADITIE Zouden KENNEN,
HADDEN ZIJ HUN SCHILDERKUNST.'

Het mag duidelijk zijn dat 'realisme' in het hedendaagse kunsthistorische debat zeker geen onschuldig begrip is. Het werd in de loop van de twintigste eeuw besmet door enkele kwesties over identiteit en nationale trots, die met de artistieke discussies verstrengeld raakten en tot op heden niet zijn uitgekristalliseerd. Vanaf de jaren zestig bleek de befaamde 'iconologische benadering' bovendien in staat om voor veel ogenschijnlijk betekenisloze stillevens, landschappen en genrestukken een grondslag in een dubbelzinnige symboliek te ontraadselen. De methode was misschien wel te succesvol en ontam de zeventiende-eeuwse kunst haar vermeend moderne en seculiere karakter. In 1984 publiceerde Svetlana Alpers haar reactie, getiteld *The Art of Describing*. Daarin stelt zij dat de Nederlandse schilderkunst slechts gericht zou zijn op het in kaart brengen van de zichtbare wereld. Niet alleen deze stelling, maar ook de gevolgde methodiek - die de auteur, dat was nog het ergste, aan de literatuurwetenschappen ontleende - werden zodanig als een provocatie opgevat dat ze hun doel

voorbijschoten. De algemene discussie over het realisme bleek lange tijd vrijwel volledig te zijn lamgelegd.

Drie recente publicaties voorzien nu de mogelijke relatie tussen kunstgeschiedenis en 'geestesgeschiedenis' van een nieuwe nuancering. Vanuit zeer verschillende invalshoeken zetten ze vraagtekens bij de wisselwerking tussen schilderkunstige en filosofische ontwikkelingen in de Nederlanden van de zeventiende eeuw. In haar dissertatie *Spinoza und Vermeer. Immanenz in Philosophie und Malerei* verwoordt Sara Hornäk de opvatting dat de academische scheiding tussen kunstgeschiedenis en het onderzoek naar wereldbeeld beter kan worden geslecht. Op basis van een uitvoerige analyse van enkele punten uit Spinoza's filosofie geeft zij een interpretatie van een aantal inhoudelijke en formele aspecten van het werk van Vermeer.

Van een geheel andere orde is Boudewijn Bakkers *Landschap en Wereldbeeld. Van Van Eyck tot Rembrandt*. Deze indrukwekkende kunsthistorische studie brengt een grote hoeveelheid filosofische teksten vanaf de klassieke oudheid met elkaar in verband om aan te geven dat het voor de Noord-Europese schilderkunst kenmerkende landschapsgenre een ideologische motivering kende. Een derde boekje dat de aandacht verdient is *Het Werkelijkheidseffect*, een bundeling van in het Nederlands vertaalde essays van Roland Barthes. Het enige moment waarop deze filosoof zich over de Nederlanders en hun kunst heeft uitgelaten, bereikt hiermee nu voor het eerst het bredere Nederlandse publiek.

De *salonfähigkeit* van de discussie over zeventiende-eeuwse schilderkunst in termen van een verondersteld Nederlandse blik op de werkelijkheid blijkt eveneens, om dichtbij huis te blijven, uit het succes van de film 'Hollands licht' (Pieter-Rim en Maarten de Kroon, 2004). Deze veelbekroonde documentaire bekritiseert de veronderstelling dat er een specifiek Nederlandse lichtval zou bestaan, met de bijbehorende typerende wolkenluchten, weerspiegelingen en weidse horizonten. Hierbij komen niet alleen kunsthistorici als Svetlana Alpers en Ernst van de Wetering aan bod, maar ook de natuurkundige Vincent Icke. Zij behandelen vanuit hun onderscheiden gezichtspunten de opvatting dat juist de geografie van het Hollandse landschap, tot aan het moment van de inpoldering van het IJsselmeer, gezorgd zou hebben voor het specifiek Nederlandse wereldbeeld dat tot gelijktijdige ontwikkelingen leidde in de kunst en de zogenaamde nieuwe filosofie - de optica en moderne natuurwetenschappen. Hoe geografie hier de relatie tussen schilderkunst en filosofie bepaalt, blijkt uit een in de film aangehaalde opmerking van de Canadese kunstenaar Michel Denée: 'Als ik aan Hollands licht denk, denk ik aan Spinoza die zijn lenzen slijpt.'

Wat 'Hollands licht' impliciet aan de kaak stelt, is de oorspronkelijk negentiende-eeuwse notie van *Kunstgeographie*. Die is verbonden aan een *Blut und Boden*-ideologie waarbij nationaliteit, volksaard en filosofie onlosmakelijk verweven worden geacht. Van een dergelijke opvatting waren de zeventiende-eeuwers zelf niet vies; zo schreef de Rembrandtleerling Samuel van Hoogstraten al in 1678 dat 'onze Nederlanders [...] niet zoo vlug van geest en gedachten zijn' als de Italianen, omdat zij door in een vochtig klimaat te verkeren over een 'aerdachtiger en kouder' temperament zouden beschikken. Zij tonen hun verdiensten dan ook niet in verheven gedachten maar in hun aandacht voor de details van de zichtbare wereld. Van Hoogstraten baseerde zich op de middeleeuwse temperamentenleer, die veronderstelt dat het menselijk brein directe invloed ondergaat van het element dat in zijn geboortegrond overheerst: aarde, water, lucht of vuur. Nederlanders zouden vochtiger en dus langzamere hersens hebben dan zuiderlingen.

'DE NATUUR ZOU ALS "TWEDE BIJBEL" EEN VORM VAN OPENBARING ZIJN.'

Deze primitieve opvattingen zijn nog steeds terug te vinden in het aura van eenvoud en pragmatisme waarop de internationale bekendheid en waardering van de Nederlandse Gouden Eeuw in grote mate gebaseerd zijn. Hierin lijkt een plaatsvervangend nationalisme de boventoon te voeren, zodat Noord-Amerikanen (maar ook bijvoorbeeld sommige Brazilianen) zich beroepen op een mogelijke afstamming van diezelfde Hollandse arbeidszin, nuchterheid en tolerantie. De schilderkunst uit de tijd van de grootste koloniale expansie van de Republiek zien zij als exemplarische uitdrukkingsvorm daarvan. De verschillende interpretaties die in 'Hollands licht' aan de orde komen, maken goed duidelijk dat het denken over 'kenmerkend Nederlandse' kwaliteiten kan worden herleid tot een veelheid aan manieren van kijken.

De boeken van Bakker, Hornäk en Barthes stellen alledrie de relatie tussen Nederlandse kunst en het bijbehorende wereldbeeld aan de orde. Dit thema is overigens het enige wat de drie publicaties bindt, die verder in werkwijze en oogmerk zeer verschillend zijn. Het is ook het enige punt waarop ze met de genoemde historiografische traditie in verband zijn te brengen. Dezelfde vraag wordt drie keer verschillend gesteld en leidt tot uiteenlopende antwoorden.

Bakkers *Landschap en Wereldbeeld* is voor de discipline kunstgeschiedenis verreweg het meest van belang. De auteur grijpt terug op een van de felste discussies uit het vakgebied. Die is inmiddels alweer enkele decennia oud en betreft de veronderstelde 'emancipatie' van het geschilderde landschap in de Nederlanden, een ontwikkeling die in de zeventiende eeuw tot voltooiing kwam. In de oudere literatuur werd het landschap benaderd als een uitdrukking van de vermeend geseculariseerde overtuiging van de burgers van de Republiek, als een vorm van *l'art pour l'art avant la lettre*. Maar met de opkomst van de meer 'taalgerichte' kunsthistorische benaderingen werden pogingen gedaan het landschap geheel in de

middeleeuwse traditie te plaatsen, waarin onderdelen van de natuur als *spiritualia sub metaphoris corporalium* (algemene principes in de gedaante van concrete dingen) moraliserende en emblematische verwijzingen bevatten.

Bakker traceert nu een gedachtegang die opmerkelijk genoeg in de discussie weinig aandacht gekregen heeft: de overtuiging dat de schepping als geheel een uitdrukking is van Gods macht en dat de bestudering van de wereld door de kunstenaar en zijn publiek dient ter meerdere eer en glorie van God. De natuur zou als 'tweede Bijbel' een vorm van openbaring zijn. Centraal staat hier de opvatting dat onbeduidende voorwerpen via een web van betekenissen in relatie staan tot geestelijke waarheden (zo zou de kaarsvlam een directe aardse 'gelijkenis' zijn van het licht van het goddelijk intellect). De schepping zelf kan zo de mens op het spoor van metafysische inzichten zetten. Bakker knoopt aan bij een eerdere wetenschapshistorische stelling: de toenemende aandacht voor empirische observatie in de zeventiende eeuw zou een levensbeschouwelijke motivering kennen. Hij vindt opvattingen over het 'Boek der Natuur' terug bij verschillende auteurs, van de klassieke stoïcijnen tot Erasmus, Calvijn en Francis Bacon. Vervolgens weet hij deze overtuigend in verband te brengen met de intellectuele achtergronden van het werk van schilders als Van Eyck, Breughel en Rembrandt. De essentie van zijn betoog is dat de bestaansgrond van het geschilderde landschap als geheel verklaard kan worden uit een religieus wereldbeeld - zonder dat het noodzakelijk is de afzonderlijke onderdelen van een landschappelijke voorstelling te voorzien van een concrete iconografische duiding.

'DE SCHILDERIJEN VAN DE NEDERLANDERS IN DE ZEVENTIENDE EEUW TONEN NIET ZOZEER DINGEN, ALS WEL EEN BEPAALDE MANIER VAN KIJKEN.'

De film 'Hollands licht' zocht in een verscheidenheid aan opvattingen naar een antwoord op de vraag naar een typisch Nederlandse wereldbeschouwing. Een exclusief wijsgerige teneur lag ten grondslag aan een internationale conferentie in het gerespecteerde centrum voor *Barockforschung* in de Herzog August Bibliothek te Wolfenbüttel, in oktober 2004. Dit congres stelde de rol van de filosofie in het onderzoek naar Rembrandt en Vermeer aan de orde, waarbij zowel kunsthistorici als esthetici en filosofiehistorici werden uitgenodigd. Hiermee leek de negentiende-eeuwse opvatting van kunstgeschiedenis als geestesgeschiedenis voor het eerst in lange tijd weer op de Nederlandse schilderkunst van toepassing te zijn. Het was daarbij opvallend dat het Duitsers, Fransen en Amerikanen waren die elkaar de ogen uitstaken over 'onze' meesters.

Een van de sprekers op de conferentie was Sara Hornäk. Haar *Spinoza und Vermeer* borduurt voort op oudere publicaties waarin de beroemdste filosoof die ooit op Nederlandse bodem verbleef, wordt gekoppeld aan de twee bekendste Hollandse schilders, Rembrandt en Vermeer. Het verbindende concept hierbij is volgens haar *immanentie*. Samengevat komt de betekenis hiervan neer op een levensbeschouwing die waarde hecht aan de omringende werkelijkheid, zonder deze afhankelijk te achten van een hoger, meer vergeestelijkt domein. Hornäk wil aangeven dat 'het fenomeen immanentie de filosofie zowel als de kunst van een bepaalde periode bepaalt'.

Hornäk beoogt meer dan alleen het bestuderen van de zeventiende-eeuwse meesters aan de hand van geschriften van hun tijdgenoten: zij wil een filosofisch punt maken. Het eerste deel van haar boek bevat een academisch-filosofische analyse van het concept 'immanentie' in Spinoza's werk. Een aantal moderne denkers passeert de revue, waarbij de auteur bijvoorbeeld verwijst naar contemporaine pamfletten met antiglobalistische strekking. Dit eerste deel is in zijn eigen recht interessant voor hedendaagse Spinoza-aanhangers.

In het tweede deel van haar studie verruimt Hornäk de analytische invalshoek voor een historische, om Vermeers schilderijen in de discussie te betrekken. Dit historische onderzoek bevredigt echter in het geheel niet. Het ontstijgt niet aan de talrijke eerdere pogingen om Spinoza met Vermeer of Rembrandt te verbinden op basis van hetzelfde, weinig gewichtige bewijsmateriaal: Spinoza en Vermeer waren allebei in 1632 geboren; een brief van Spinoza uit 1666 is geadresseerd aan een zekere Jan (Johannes?) van der Meer; Rembrandt en Spinoza woonden in dezelfde straat in Amsterdam; Rembrandts faillissement in 1656 vond plaats precies één dag voordat de joodse gemeente de banvloek over Spinoza uitsprak. Hornäks betoog loopt spaak doordat het twee in wezen onverenigbare invalshoeken combineert: de doelstellingen van zuiver filosofische argumentatie en historisch onderzoek.

Anders van karakter is de zuiver essayistische opzet in Roland Barthes' visie op de Nederlandse schilderkunst. Zijn opstel uit 1953, nu voor het eerst vertaald, heeft de titel gekregen 'Een blik die geen einde neemt. Over Hollandse schilderkunst'. In een luchtige toonzetting wordt hierin de bovengenoemde thematiek serieus onder de loep genomen, als onderdeel van een bundeling werk uit verschillende perioden die de redacteurs de titel *Het Werkelijkheidseffect* hebben gegeven. De befaamde term 'werkelijkheidseffect' duidt op de centrale stelling van de filosoof dat het een illusie is te denken dat beelden (evenals teksten) op een ongecompliceerde manier een voorstelling van de werkelijkheid zijn. Barthes' stelling luidt dat beelden en teksten niet aan een werkelijkheid refereren, maar dat deze de werkelijkheid zelf constitueren en een *effet du réel* oproepen (het enige wat volgens hem van belang is, is de 'eigen werkelijkheid' van het kunstwerk). Deze theorie blijkt ook toepasbaar op de Nederlandse schilderkunst.

Allereerst wordt duidelijk dat de Franse postmodernist de genoemde opvattingen uit de oudere

kunstgeschiedschrijving vrijwel klakkeloos overneemt. Er klinkt een echo van Taine en Huizinga als hij schrijft dat de Nederlanders uitblinken in het 'op liefdevolle wijze schilderen van betekenisloze oppervlakten'. Dat wil zeggen dat ze niet proberen de dingen in hun 'wezen' te schilderen (wat ze tot idealisten in plaats van realisten zou maken), maar dat ze zich richten op 'de secundaire vibraties van de verschijning'. Dit zijn, volgens Barthes, bijvoorbeeld de oppervlaktestructuur van alledaagse voorwerpen, het vochtige waas op een tros druiven of de reflecties op glas en metaal. Hij spreekt over de 'onverschilligheid der Hollandse kazen', die de blik langs hun oppervlakte voeren en niet uitnodigen tot een speurtocht naar een achterliggende betekenis. Voor de Nederlanders is niet zozeer een eventuele diepere essentie der dingen van belang, als wel het feit dat ze kunnen worden gebruikt en nuttig gemaakt. Barthes stelt: 'De substantie wordt begraven onder de duizerhande eigenschappen ervan.'

'DE BLIK VAN DE DOOR REMBRANDT VERBEELDE STAALMEESTERS IN HET RIJKSMUSEUM MAAKT DE BESCHOUWER PLOTSELING TOT EEN "OBJECT" VAN EEN NUCHTERE, ALLEEN OP BRUIKBAARHEID EN OP DE BUITENKANT GERICHTE ANALYSE.'

Tot zover bevat het essay, ondanks de scherpe formuleringen, weinig nieuws. Maar dan beschrijft Barthes hoe hij als beschouwer zichzelf bekeken voelt door de geportretteerden op Nederlandse schilderijen, zoals de blik van de door Rembrandt verbeelde *Staalmeesters* in het Rijksmuseum. Deze blik maakt hem plotseling tot een 'object' van een nuchtere, alleen op bruikbaarheid en op de buitenkant gerichte analyse. Deze 'blik die geen einde neemt', dat wil zeggen dat hij blijft glijden over oppervlakten zonder te zoeken naar een inwendig wezen, ligt besloten in het schilderij zelf. Deze Nederlandse blik oordeelt niet: 'Die blik zonder droefheid of wreedheid, die blik zonder adjectief, die niets is dan louter blik, oordeelt je niet en roept je niet aan, hij poneert je, hij impliceert je, hij verleent je een bestaan.' Barthes concludeert dat deze aandacht voor de verschijningsvorm der dingen niets te maken heeft met de werkelijkheid die de Nederlanders in de zeventiende eeuw voor ogen stond, maar dat die regelrecht voortvloeit uit hun manier van kijken zelf. Hun schilderijen tonen niet zozeer dingen, als wel een bepaalde manier van kijken. En terwijl enerzijds de schilderijen de resultante zijn van een specifieke blik op de werkelijkheid, 'constitueren' zij anderzijds zelf een bepaalde manier van kijken. Kortom, door de visuele 'opvoeding' in hun schilderkunstige traditie, zouden Nederlanders deze nuchtere blik op de buitenkant en het nut der dingen behouden.

Deze onbevooroordeelde blik op de omringende wereld kon volgens Barthes alleen ontstaan op het hoogtepunt van maatschappelijke welstand van de Republiek der Nederlanden, een 'volmaakt gelukkige patriciërs wereld, absoluut meester over de materie en zichtbaar ontlast van God'. Daardoor was zij in staat tot de 'door en door menselijke' niet-oordelende maar juist bestaan verschaffende, 'scheppende' blik. Barthes' essay is een oproep tot de bezoeker uit binnen- of buitenland om collecties Nederlandse schilderijen te bewonderen, zich te verbazen over de pragmatische wereldvisie van de inwoners der Zeven Provinciën en ten slotte zelf te worden aangesproken door de nuchtere, niet-oordelende, door en door verdraagzame blik die de geportretteerden hem toewerpen. Een aansporing die de Nederlandse lezer, ook als hij niet meer overtuigd is van zijn volledige beheersing van de materiële en religieuze zaken des levens, ter harte mag nemen.

Waar Bakkers werk een mijlpaal in de recente kunstgeschiedschrijving kan worden genoemd, en Hornäks boek de pretentie om iets over de historische situatie te zeggen niet waarmaakt, maar op een filosofisch vlak wel van betekenis is, is Barthes' essay voornamelijk de intellectuele *Spielerei* van een niet door historische kennis gehinderde museumbezoeker. Met deze verschillende resultaten lijkt de conclusie van de film 'Hollands licht' nog eens bevestigd te worden: de vraag naar de verhouding tussen schilderkunst en wereldbeeld kent een veelvoud aan antwoorden. Het is te hopen dat deze drie publicaties, elk op hun onderscheiden wijze, nieuwe interesse aanwakkeren voor een genuanceerde studie naar de relatie tussen de kunst van de Nederlandse Gouden Eeuw en een bijbehorende filosofie. En dan gaat het niet om een bijdrage aan een herwaardering van nationaal zelfbewustzijn, als wel om een aansporing aan de hedendaagse landgenoten van de burgers waaraan het museumpubliek zich komt vergapen, om het vertrouwen van dit publiek niet te beschamen. Barthes heeft immers in dit opzicht gelijk: de blik van de buitenlandse bezoeker bepaalt ook het Nederlandse zelfbeeld. Het kan geen kwaad om de 'blik die niet oordeelt' en de tolerantie en openheid die hij impliceert nog eens in overweging te nemen. Ook een historiografische traditie is, los van de vraag of ze met de historische werkelijkheid in overeenstemming is, een verworvenheid die gekoesterd en gecultiveerd kan worden.

Thijs Weststeijn promoveerde in 2005 op het boek *De zichtbare wereld. Samuel van Hoogstratens kunsttheorie en de legitimering van de schilderkunst in de zeventiende eeuw*. Hij is NWO 'Talent'-fellow voor onderzoek aan het Warburg Institute te Londen.

Besproken boeken:

Het Werkelijkheidseffect
door **Roland Barthes**
Historische Uitgeverij. Brussel 2004.
214 pag., € 24,95

Landschap en Wereldbeeld. Van Van Eyck tot Rembrandt
door **Boudewijn Bakker**
Uitgeverij Thoth. Bussum 2004.
487 pag., € 34,90

Spinoza und Vermeer. Immanenz in Philosophie und Malerei
door **Sara Hornäk**
Königshausen & Neumann. Würzburg 2004.
280 pag., € 47,50

Literatuur:

- **Samuel van Hoogstraten** (1664). *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst. Anders de Zichtbaere Werelt*. Soest: Davaco. (1e druk 1678)
- **Johan Huizinga** (1998). *Nederlands beschaving in de zeventiende eeuw*. Amsterdam: Uitgeverij Contact. (1e druk 1941)
- **Arthur Schopenhauer** (1998). *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. (1e druk 1819)
- **Georg Simmel** (1989). *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*. Berlin: Matthes & Seitz. (1e druk 1919)
- **Hippolyte Taine** (1895). *Philosophie de l'Art*. Parijs: Hachette. (1e druk 1865)