

**[Ons Erfdeel, 39ste jaargang, januari-februari,
nummer 1]**



Johannes Vermeer, 'De liefdesbrief', ca. 1669-1670, doek, 44 × 38 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

De speldenprikjes van Johannes Vermeer

Kitty Kilian

*werd geboren in 1960 in Nijmegen. Studeerde journalistiek aan de School voor journalistiek in Utrecht en geschiedenis aan de R.U.Utrecht. Is freelance journalist en docent journalistiek aan de R.U.Groningen. Publiceert regelmatig in 'NRC Handelsblad'.
Adres: Mauritsstraat 17,
NL-3583 HG Utrecht*

Schaterlachend, nee: dijenkletsend. Zo ontvingen Nederlandse kunsthistorici het bericht dat het Mauritshuis in 1996 een overzichtstentoonstelling van het werk van Johannes Vermeer zou organiseren. Hoe stelde de directie zich dat voor: 300.000 bezoekers die in rotten van drie langs de minuscule doeken zouden marcheren? 24 bij 20 centimeter meet *De kantwerkster* uit het Louvre, 23 bij 18 het *Meisje met de rode hoed* uit Washington. Het *Melkmeisje* staat op een doek van 45 bij 40 centimeter; krap twee keer de lengte en de breedte van deze pagina.

Geen enkele Vermeer haalt de monumentale afmetingen die men tegenwoordig 'museumformaat' noemt - noch de formidabele maten die collega's als Rubens en Rembrandt gebruikten voor historische onderwerpen. Rembrandts *Feest van koning Belsazar*, bijvoorbeeld, meet 167 bij 209 cm. Dat is andere koek, en toch was ook daarvan op de Rembrandttentoonstelling in het Rijksmuseum (1991/'92) alleen met geluk een glimp op te vangen. Dus als je bij Rembrandt al over de hoofden moest lopen en toch niks zag, hikten de kenners, hoe moest dat dan gaan in het Mauritshuis, of op de zusterentoonstelling in Washington?

Niet voor niets doen veel van Vermeers schilderijen het het best in reproductie, in een mooi verzorgde catalogus, thuis, op je eigen bureau. Vermeer maakte kabinetstukjes. Schilderijen die bedoeld waren voor huiselijk gebruik; die je opborg in een op maat gemaakt kastje als je er niet naar keek, of die je van de wand tilde en op een ezel voor het raam zette om er op je gemak van te genieten.

Maar wat maken we ons druk, het gaat toch niet door, besloten de Nederlandse kunsthistorici terwijl zij zich de tranen uit de ogen wreven: geen enkel museum zal toestaan dat zijn Vermeers worden vervoerd. Woedde er niet al jaren een felle discussie over de risico's van het af en aan vliegen van onver-

vangbare kunstwerken, een fenomeen dat in het laatste kwart van de twintigste eeuw zo'n grote vlucht heeft genomen? De schade die elke verplaatsing van oude schilderijen met zich meebrengt, was immers de reden dat in Amerikaanse, Duitse en Franse musea de restauratoren de afgelopen decennia een even grote stem kregen in het bruikleenbeleid als de conservatoren. En hoe zouden we het verloren gaan van een vliegtuig vol Vermeers moeten uitleggen aan het nageslacht?

De sceptici kregen ongelijk. Elf musea, de Engelse koningin en een particulier gaven toestemming om de *Vrouw met de weegschaal*, de *Vrouw met parelsnoer*, de *Staande virginaalspeelster* en zelfs het *Melkmeisje* te vervoeren. Weliswaar wordt elke Vermeer afzonderlijk aangevlogen, en heeft het Mauritshuis aan het bezoekersaantal een limiet gesteld door per uur niet meer dan zo'n driehonderd mensen binnen te laten. Maar komen doen ze - 22 werken; tweederde van het circa 35 schilderijen tellende oeuvre.

Kennerschap

En inmiddels juichen de vakgenoten, want sinds het einde van de zeventiende eeuw kwamen nooit zoveel Vermeers bij elkaar, en zou er zoveel te zien en te vergelijken zijn. En kijken, dat is waar het in de kunstgeschiedenis om gaat. Ondanks het toenemende gebruik van moderne natuurwetenschappelijke technieken is het blote oog, nog altijd, het belangrijkste instrument van de kunstkenner.

Bij de tentoonstelling in Washington en Den Haag verscheen een uitgebreide catalogus. In dat boek wordt de balans van het recente Vermeer-onderzoek opgemaakt. Vrijwel alle nieuwe inzichten, of het nu gaat om vorm en betekenis van de schilderijen, Vermeers werkwijze of zijn leven en zijn klantenkring, blijken aan te sluiten op de lijnen die in 1975 zijn uitgezet door de Haagse kunsthistoricus en kenner bij uitstek, Albert Blankert.

Blankerts beschrijving van het werk en leven van Vermeer had destijds de frisheid van limoenen. Hij maakte korte metten met de blinde verafgoding; niet alleen in de ogen van leken, ook voor vakgenoten had de kunstenaar welhaast mythische proporties aangenomen. Dankzij Blankerts *no nonsense* aanpak belandden die vakgenoten weer met beide benen op de grond. Zij kregen opnieuw oog voor waar het in het vak van Vermeer om draait: het handwerk. Een van de grootste ontdekkingen van de afgelopen jaren zijn de dertien minuscule speldenprikjes die Jorgen Wadum, restaurator van het Mauritshuis, recentelijk in evenzoveel van Vermeers schilderijen opmerkte. Hij realiseerde zich dat daar de krijtsnoertjes aan hadden gezeten, die Vermeer op het gegrondeerde doek had laten kletsen. Zo kreeg hij hulplijntjes voor de constructie van het perspectief. Zonder Blankerts nuchtere pleidooi om Vermeer niet als genie, maar als schilder te bestuderen waren die speldenprik-



Johannes Vermeer, 'Schrijvende vrouw met dienstbode', ca. 1670, doek, 72,2 × 59,7 cm, National Gallery of Ireland, Dublin.

jes wellicht over het hoofd gezien. Sterker: niemand zou ernaar hebben gezocht.

Hoe groot de breuk met de traditie was, kan enkel blijken in historisch perspectief. Daarvoor moeten we terug naar die bevlogen periode in de negentiende eeuw, toen de kunstgeschiedenis een zelfstandige academische discipline werd. De eerste kunsthistorici waren voornamelijk heren, zoals de rijke Abraham Bredius (1855-1946), directeur van het Mauritshuis. Zij reconstrueerden de oeuvres van de oude meesters. Tot in de negentiende eeuw was het immers voor schilders lang niet altijd gebruik geweest om hun werken te signeren en te dateren. De kunsthistorici onderscheidden schilder-scholen en individuele handen; schilderijen 'schreven zij toe' aan meer of minder bekende meesters.

Hoewel Bredius uitgebreid archiefonderzoek deed, vertrouwde hij anderzijds soms al te zeer op zijn intuïtie. Het kostte hem in 1897 niet meer dan 'één blik op het geheel, een onderzoek van enkele seconden naar de techniek' om een 'nieuwe Rembrandt' te ontdekken op een afgelegen Pools kasteel; *De Poolse ruiter*; die tegenwoordig veelal als niet van Rembrandt wordt beschouwd. Anderzijds had Bredius het vaak ook wel bij het rechte eind.

De romantische tijdgeest hielp een handje. Zij voedde de illusie dat grote kunstenaars over een buitengewoon soort fijngevoeligheid beschikten, een genialiteit die uit alle poriën van de verfhuid straalde. Natuurlijk kon alleen een kunsthistoricus met een evenredige fijngevoeligheid voor artistieke kwa-

liteit de signalen interpreteren. Bredius twijfelde er geen *split second* aan wie zich via *De Poolse ruiter* aan hem openbaarde. Het was ontegenzeggelijk een doek met grote kwaliteit en het beroerde met kracht zijn emoties; daar zat dus Rembrandt achter. Zijn toeschrijving is te verklaren uit ontdekkingskoorts en algemeen menselijk onvermogen; wij allen zijn geneigd om nieuwigheden die zich op ons pad voordoen allereerst onder te brengen in reeds bestaande categorieën.

Om dezelfde redenen volgde een golf van nieuwe Vermeer-toeschrijvingen op het beroemde artikel uit 1866 van de Franse kunstcriticus Etienne-Joseph Thoré (1807-1869). Thorés fascinatie voor Vermeer was gewekt door het *Gezicht op Delft*, dat koning Willem I in 1822 had aangekocht. Onder de schuilnaam Bürger publiceerde hij, in de gezaghebbende Franse *Gazette des Beaux-Arts*, de eerste oeuvre-catalogus van Johannes Vermeer. Weliswaar verwarde hij het werk van de Delftse Vermeer nog met dat van zijn Haarlemse naamgenoot Jan van der Meer, een landschapschilder, en weliswaar hadden ook andere kunstkenners al eerder op die bijzondere schilder uit Delft gewezen - het was Thoré die Johannes Vermeer internationale erkenning bracht.

Thoré had weinig kunnen vinden over Vermeers leven en maatschappelijke omstandigheden. Hij noemde hem ‘de sfinx van Delft’, een etiket dat tot op heden is beklifd. Raadsels waren er inderdaad te over. Wie was Vermeer? Wie was zijn leermeester? Waarom kwam hij niet voor in de bekende schildershandboeken, waarin wel de meesten van zijn collega's werden geroemd? Was hij soms een volslagen onbekende, nee, miskende schilder geweest in zijn eigen tijd, die pas 150 jaar na zijn dood op waarde was geschat? Romantischer kon het al niet. Bovendien was zijn koloriet net zo helder en was hij net zo virtuoos in het weergeven van zonlichteffecten als de impressionisten, die juist aan hun opgang waren begonnen. Twee eeuwen eerder had Vermeer dus eigenlijk al ‘hetzelfde’ gedaan, zo vatte Blankert de gedachtegang in 1975 samen.

Van Meegeren

Hoewel de beroemde kunsthistoricus Cornelis Hofstede de Groot in 1907 alweer een groot deel van het onrechtmatig aangegroeide oeuvre schrapte, bleef Vermeer een tophit. In 1935 organiseerde het Rotterdamse museum Boymans een overzichtstentoonstelling met vijftien ‘Vermeers’ - waarvan er heden ten dage nog negen worden erkend. In de catalogus verwoordde directeur Dirk Hannema het algemeen gevoel: ‘Naast Rembrandt verheft zich de figuur van Vermeer boven alle andere kunstenaars van het groote tijdperk der zeventiende eeuw.’ Van alle grote kunstenaars, wier scheppingen van universele betekenis voor de mensheid waren, was Vermeer dus welhaast de grootste.



Johannes Vermeer, 'Staande virginaalspeelster', ca. 1672-1673, doek, 51,8 × 45,2 cm, The National Gallery, Londen.

Hannema betaalde in 1937 dan ook grif 550.000 gulden voor een door Abraham Bredius 'nieuw ontdekte' Vermeer, *De Emmausgangers*. Acht jaar later bekende de kunstschilder Han van Meegeren de maker te zijn. De reputatie van het kennerschap als wetenschappelijk instrument liep een geduchte knauw op. Hannema, voor wie de ontmaskering van Van Meegeren bovenop zijn smadelijke ontslag wegens samenwerken met de bezetter was gekomen, heeft de vernietiging van zijn reputatie nooit kunnen verwerken. Hij vestigde zich op een afgelegen kasteel in Overijssel en bouwde eigenhandig een nieuw museum op, waarvoor hij in de loop der jaren nog verschillende 'Vermeers' aankocht. Geen daarvan is ooit door vakbroeders geaccepteerd.

Pas 30 jaar later durfde Albert Blankert de negentiende-eeuwse vragen opnieuw te stellen: wie was Vermeer, waarom schilderde hij zo, waarom vinden we zijn werk zo bijzonder? Nieuwe documenten waren nauwelijks opgedoken. Maar er kwamen nieuwe antwoorden, omdat Blankert Vermeer nadrukkelijk bezag als kind van zijn eigen tijd, geworteld in een lokale artistieke traditie en beïnvloed door voorgangers en tijdgenoten.

Blankert schetste het schildersklimaat in Delft in de jaren 1650 en 1660, de jaren waarin Vermeer (1632-1675) het meest productief was. Hij wees op het relatief geïsoleerde karakter van Delft - in Amsterdam moest je als schilder eigenlijk wezen voor internationale aansluiting. Niettemin was er een groepje talentvolle jonge schilders, wonende te Delft of in nauw contact ermee, dat zich in de jaren 1650 sterk ging interesseren voor het zo natuurlijk en perspectivisch correct mogelijk afbeelden van Hollandse interieurs. De Rembrandt-leerling Carel Fabritius en zijn Dordtse vriend Samuel van Hoogstraten schil-

derden de eerste trompe-l'oeil-schilderijen, en net als van Nicolaes Maes en Pieter de Hoogh zijn er van hun hand vrolijke gezelschapjes in kamers met tegelvloeren en doorkijkjes. Ook in het schilderen van kerkinterieurs verrichtten Delftenaren baanbrekend werk; daarvoor was perspectivische correctheid eveneens van groot belang.

Blankert wees op de waarschijnlijkheid dat Vermeer zich onder invloed van Pieter de Hoogh op de interieurschilderkunst had gestort. In zijn vroegste werken koos Vermeer immers nog de onderwerpen die alle ambitieuze jonge schilders van zijn tijd moesten kiezen: mythologische en bijbelse voorstellingen, destijds gezien als de grootste artistieke uitdagingen. Pas aan het einde van de jaren 1650, toen De Hoogh zijn meest succesvolle interieurs schilderde - die om hun levensechtheid destijds een verpletterende indruk maakten - moet Vermeer in het genre geïnteresseerd zijn geraakt.

Blankerts hypothese, die nog immer overeind staat, is dat Vermeer zichzelf ten taak moet hebben gesteld om een trompe-l'oeil-effect te bereiken met levende figuren. Het moeilijkste wat er is, omdat van mensen immers beweging wordt verwacht. Vermeer koos om die reden onderwerpen waarbij de figuren geconcentreerd, in een roerloze houding konden worden afgebeeld: bij het uitschenken van melk uit een kan (*het Melkmeisje*), bij het lezen van een net binnengekomen brief (*Het blauwe vrouwtje*). Het perspectief moest voor dat effect volmaakt zijn. Bovendien wilde hij een zo natuurlijk mogelijke weergave van het direct invallend zonlicht bereiken - iets wat de schildershandboeken uit zijn tijd ten zeerste afraadden vanwege de hoge moeilijkheidsgraad. Pas toen hij dat volledig beheerste, waagde hij zich aan ingewikkelder interieurs, met meer personen en meer actie.

De studie van Jorgen Wadum bevestigt Vermeers grote belangstelling voor het perspectief. Met verhelderende illustraties toont Wadum aan hoe Vermeers kundigheid gaandeweg toenam. Hij koos zijn vluchtpunten (die links en rechts van het verdwijnpunt op de horizon liggen en het uitgangspunt vormen voor de diagonalen in de voorstelling) steeds slimmer, zodat vertekeningen die zich in zijn eerste werken nog wel voordoen, verdwijnen: Wadum illustreert dit aan de hand van de vloertegels op zijn interieurs. De minuscule gaatjes die hij op de verdwijnpunten van verschillende schilderijen aantrof, bewijzen dat Vermeer een in zijn dagen gangbare methode gebruikte om hulplijnen te trekken. Hij toont daarmee aan dat Vermeer niet, zoals in de Vermeer-literatuur herhaalde malen geopperd is, een camera obscura gebruikte voor het *opzetten* van zijn composities - hoewel hij haar mogelijk wel anderszins als hulpmiddel benutte. In dit licht wordt ook de opmerking van de Haagse kunstliefhebber Pieter Teding van Berckhout begrijpelijk, die Vermeers atelier in 1669 bezocht en vooral Vermeers perspectief-weergave roemde.



Johannes Vermeer, 'Het Straatje', ca. 1657-1658, doek, 53,5 × 43,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Leverde het met hernieuwde nuchterheid bekijken van Vermeers schilderijen nieuws op, hetzelfde kon worden verwacht van historisch onderzoek. In 1989 deed de Amerikaanse econoom en kunsthistoricus John Michael Montias in *Vermeer and His Milieu: A Web of Social History* verslag van zijn uitputtende archiefonderzoek. Ook Montias moest tot zijn spijt concluderen dat Vermeer zelf weinig sporen had nagelaten: geen persoonlijke brieven, geen dagboeken, zelfs geen getuigenverklaringen over zijn handel en wandel voor de notaris. Bij zijn reconstructie van Vermeers sociale achtergrond deed hij echter een spectaculaire ontdekking. Montias maakte aannemelijk dat Vermeer tijdens zijn leven een tot dan toe geheel onbekende mecenas had: de Delftse kunstverzamelaar Pieter Claesz. van Ruijven (1624-1674). Van Ruijven bezat meer dan de helft van de nu nog bestaande schilderijen van Vermeer; na de dood van zijn dochter en schoonzoon werden er in Amsterdam 21 geveild. Dat verklaart grotendeels waarom Vermeer tijdens zijn leven slechts in kleine kring bekend was: de meeste van zijn werken hingen in een particuliere collectie in het provinciestadje Delft.

De tentoonstellingen in Den Haag en Washington zijn de geesteskinderen van Arthur Wheelock, conservator van de National Gallery of Art in Washington. Wheelock bestudeert Vermeer sinds 1973. Anders dan Blankert vat hij die studie bijna op als een religieuze taak. Wheelock heeft er, geheel in de negentiende-eeuwse traditie, moeite mee om zich Vermeer als een mens van vlees en bloed voor te stellen: hij vindt diens schilderijen zo 'harmonieus [...] dat het moeilijk is om je een andere compositionele oplossing voor te stellen.

Ja, [...] het is zelfs moeilijk om je Vermeer voor te stellen aan het werk, als een kunstenaar die op de een of andere manier [...] toch het beeld dat hij in zijn hoofd had tastbaar moest zien te maken.'

Toch moest ook hij de realiteit onder ogen zien. Wheelock bestudeerde de meeste Vermeers uitvoerig, en kreeg voor sommige de beschikking over de resultaten van onderzoek met moderne natuurwetenschappelijke methoden, zoals pigmentanalyse, infraroodreflectografie en röntgenonderzoek. Daaruit blijkt dat Vermeer soms toch weleens twijfelde en wat aan zijn composities veranderde. Waar eerst een schilderij hing, koos hij toch voor een witte muur; een jasje liet hij minder breed uitstaan; een landkaart vergrootte hij bij nader inzien omdat dat de compositie ten goede kwam. Ook liet hij weleens een schaduw weg die je normalerwijze wel zou verwachten, om een beoogd psychologisch effect te bereiken. Kortom: Vermeer verbeterde zichzelf weleens en manipuleerde de werkelijkheid, zoals elke andere zeventiende-eeuwse schilder, wanneer hij daar behoefte aan had. Zijn stijl was evenmin goddelijk, maar veranderde in de loop der jaren van los en krachtig naar fijn en glad; hij paste bovendien zijn schilderij aan aan het onderwerp. Het boerse melkmeisje is gemodelleerd in dik opgebrachte verf, het beroemde, intieme *Straatje* is daarentegen juist heel fijn geschilderd.

Kortom: Vermeer was een kind van zijn tijd, zij het een bijzonder talentvol kind. Daar is men het inmiddels wel over eens. Veel problemen met betrekking tot zijn oeuvre zijn in de afgelopen decennia opgelost. Dat stemt tot tevredenheid en in zekere zin heeft de kunsthistorische professie zich hiermee gerevancheerd voor de in het verleden gemaakte fouten. Rest nog een praktisch probleem. Voor kunsthistorici zijn er bij belangrijke tentoonstellingen altijd speciale bezichtigingstijden, als het gewone publiek naar huis is. Maar hoe gaan 300.000 gewone burgers straks genieten van die 22 kleine schilderijen? Elleboog aan elleboog?

Literatuur:

Johannes Vermeer, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1995, 229 p.

De tentoonstelling in het Mauritshuis, Den Haag, heeft plaats van 1 maart tot 2 juni 1996.