

Boekbespreking

Op zoek naar Johannes Vermeer

J.M. Montias, *Vermeer and his milieu. A web of social history*. Princeton University Press (Princeton 1989); 407 blz. ill.; ISBN 0-691-04051-6; prijs fl.122,75.

Johannes Vermeer behoort zonder twijfel tot de bekendste schilders van onze Gouden Eeuw. Veel van zijn schilderijen worden gerekend tot de meesterwerken uit de geschiedenis van de kunst. Toch is deze roem van betrekkelijk recente datum. Toen J. Immerzeel jr. in 1842 *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche schilders* samenstelde, kende hij slechts een paar werken van Vermeer en wist hij over diens leven niets anders te melden dan dat hij in het midden van de zeventiende eeuw zijn beste jaren had gekend. Pas dankzij de belangstelling van de Franse kunstcriticus Théophile Thoré, die in 1866 onder het pseudoniem W. Bürger de eerste volwaardige studie over Vermeer publiceerde, werd de schilder internationaal bekend en kreeg hij de status van 'grote meester'.

Thoré was ook de eerste die op zoek ging naar gegevens over het leven van Vermeer. Sindsdien is door vrijwel iedere nieuwe generatie onderzoekers naarstig naar nieuwe biografische gegevens gezocht. Deze speurtochten in de archieven hebben verschillende belangrijke vondsten opgeleverd. Hierdoor is Vermeers leven in grote lijnen wel bekend. Hij werd in 1632 in Delft geboren en stamde uit een middenstandsmilieu. In 1653 huwde hij met de katholieke Catharina Bolnes en ging hij, zo wordt algemeen aangenomen, over tot het katholicisme. Samen met zijn vrouw trok Vermeer later in bij zijn schoonmoeder Maria Thins, die een huis in de Delftse 'paepenhoek' bezat. Daar wijdde hij zich voornamelijk aan het schilderen. Als schilder was Vermeer succesvol en genoot hij in zijn eigen stad al tijdens zijn leven erkenning. Zo werd hij verscheidene malen tot hoofdman van het plaatselijke St. Lucasgilde gekozen en kon hij hoge prijzen voor zijn schilderijen vragen, zoals de Franse edelman Balthasar de Monconys niet zonder verwondering bemerkte tijdens zijn bezoek aan de stad in 1663: 'Te Delft bezocht ik de schilder Vermeer, die geen van zijn werken in huis had. Maar we zagen er een bij een bakker, waarvoor men zeshonderd pond betaald had, hoewel er maar één figuur op stond en het mij leek dat het met zes louis d'ors meer dan genoeg betaald zou zijn.' Maar dit succes kon niet verhinderen dat

Vermeer door het onderhouden van zijn vele kinderen en de nadelige gevolgen die het Rampjaar (1672) voor de kunstmarkt had, in financiële moeilijkheden raakte. Toen Vermeer in december 1675 overleed, liet hij zijn vrouw en elf kinderen in grote financiële nood achter.

Veel verder dan deze hoofdlijnen komt de onderzoeker echter nauwelijks. Vermeers levensverhaal kent grote hiaten. Zo is er over de periode tussen zijn doop in 1632 in de Nieuwe Kerk en zijn huwelijk in 1653 - zijn vormende jaren - niets bekend. Persoonlijke documenten, zoals brieven of opgetekende uitlatingen over politieke en religieuze kwesties, ontbreken al evenzeer. En er is van Vermeer slechts één opmerking over schilderkunst bekend, en die betreft nog niet eens zijn eigen werk, maar twaalf vermeende Italiaanse schilderijen, die door hem als 'grootte vodden ende slechte schilderijen' werden afgedaan. Na bijna anderhalve eeuw archiefonderzoek moet dan ook geconcludeerd worden dat we over het leven van Vermeer eigenlijk bitter weinig weten.

Nu is het geval Vermeer niet uniek. Van veel andere zeventiende-eeuwse Nederlandse schilders - ik denk bijvoorbeeld aan Frans Hals of Carl Fabritius - kan hetzelfde gezegd worden. Dit gebrek aan biografische gegevens stelt de onderzoeker van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst voor grote problemen. In veel kunsthistorische studies is dit ondervangen door het oeuvre van de schilder centraal te stellen en weinig aandacht te besteden aan de maatschappelijke constellatie waarin dit werk ontstond. Een dergelijke aanpak is echter, zeker vanuit historisch oogpunt, niet geheel bevredigend, omdat zo al snel het gevaar dreigt dat de schilder losgeweekt wordt van zijn maatschappelijke en historische omstandigheden en buiten zijn tijd komt te staan.¹ Het is dan ook verheugend dat de Amerikaanse econoom John Michael Montias, die al eerder opviel door een gedegen studie over de economische status van Delftse schilders in de zeventiende eeuw, in zijn nieuwste boek *Vermeer and his milieu* voor een minder *kunsthistorische* optiek heeft gekozen.² Voor Montias komt het werk van Vermeer pas op de tweede plaats; hij is vooral geïnteresseerd in de maatschappelijke positie van de kunstenaar, in zijn milieu en de invloed daarvan op zijn werk. Montias' belangstelling gaat uit naar de verwanten en vrienden van de schilder, naar opdrachtgevers en prijzen van schilderijen, naar inkomsten en schulden en naar boedelbeschrijvingen en veilingen. Zijn uitgangspunt en vragen vertonen veel overeenkomsten met die van de kunsthistoricus Gary Schwarz in diens studies over Rembrandt en Saenredam.³

Om greep te krijgen op Vermeer probeert Montias dus het milieu waarin de schilder verkeerde zo nauwkeurig mogelijk te reconstrueren. Gevolg is dat om Vermeer een dicht web van familieleden, vrienden, buren en andere relaties wordt geweven. Vooral over de

verwanten van Vermeer heeft Montias een schat aan gegevens weten te verzamelen. Hun levens en beslommingen vullen dan ook het grootste gedeelte van het boek. Zo maakt de lezer onder anderen kennis met Balthasar Gerrits, Vermeers grootvader van moederszijde, die verwickeld raakte in een aantal dubieuze handelstransacties en zelfs een tijdje met zijn zoon als valsemunter opereerde; hij leert Vermeers vader Reynier Jansz. kennen, die zich na een opleiding tot zijdewerker wist los te maken van het milieu van handwerkslieden en zich wist op te werken tot een succesvolle en graag geziene herbergier die in de kunsthandel nog wat bijverdiende; hij komt heel wat te weten over Vermeers doortastende schoonmoeder Maria Thins, die na een mislukt huwelijk naar Delft kwam en daar later met ijzeren hand het huishouden van de schilder en zijn vrouw bestierde; en hij leert het lot kennen van Vermeers impulsieve zwager Willem Bolnes, die een groot gedeelte van zijn leven in een Delfts verbeterhuis doorbracht en daar een kortstondige verhouding had met de criminele Mary Gerrits van Veer. Daarnaast passeren nog vele anderen, ooms, tantes, neven, nichten en vrienden, de revue.

Montias zelf duidt deze 'bonte' verzameling levensgeschiedenissen in zijn ondertitel aan als 'a web of social history': 'The individuals I deal with, most of whom lived in Delft, a city that numbered only about 25,000 inhabitants around 1650, knew and frequented each other; they lent each other money; they witnessed the acts their relatives and friends passed before notaries. This little world formed a web of relationships that is the principal subject of the present study' (xv). Montias is er inderdaad in geslaagd om op grond van archiefmateriaal een groot aantal van dergelijke contacten zichtbaar te maken en zo een aardige inblik te bieden in het maatschappelijke leven van een groep zeventiende-eeuwse burgers. Maar daarmee is zijn studie nog geen diegravende analyse van dit 'web of social history'. Daarvoor wordt de betekenis van de verschillende sociale relaties te weinig systematisch ontleed. Montias heeft veeleer voor een meer chronologische aanpak gekozen, waarin de levens van de verwanten en andere relaties van Vermeer zo gedetailleerd mogelijk worden behandeld. In feite is een groot deel van Montias' studie een traditionele, goed gedocumenteerde familiechroniek van vijf generaties Vermeer: van de grootouders van moeders- en vaderskant van Johannes Vermeer tot en met een in de achttiende eeuw overleden kleinkind van de schilder.⁴ En men kan zich afvragen of deze, op zichzelf boeiende en levendige, kroniek voor de lezer een even grote aantrekkingskracht had bezeten wanneer deze familie geen beroemde schilder had voortgebracht.

Daarmee zijn we bij het belangrijkste gedeelte van Montias' studie aanbeland: Johannes Vermeers plaats binnen dit met zorg gereconstru-

eerde milieu en de invloed van deze omgeving op zijn werk als schil- schilder. Montias staat hier door het gebrek aan archiefmateriaal over Vermeer voor een lastige taak. Niettemin heeft hij ook op dit gebied door een bewonderenswaardig combinatievermogen nog heel wat boven tafel weten te krijgen. Zo maakt hij aannemelijk dat Vermeer zich na zijn huwelijk steeds meer distantieerde van zijn eigen familie; daarentegen raakte hij wel bijzonder nauw betrokken bij het wel en wee van zijn schoonfamilie. In maatschappelijk opzicht echter leidde Vermeer volgens Montias een betrekkelijk geïsoleerd bestaan: 'With the exception of artists in the guild with whom he had to maintain professional ties, there is little evidence to show that Vermeer entertained close contacts beyond the relatively segregated Papist's Corner, where he lived, condemned as a consequence of his Catholic marriage (and probable conversion to Catholicism) to second-class citizenship in a Protestant-dominated city' (172; vgl. ook 135, 138-139). Meer dan het hoofdmanschap van het St. Lucasgilde viel voor hem niet te bereiken. Veel van Vermeers sociale activiteiten moesten daardoor wel binnen de familiekring plaatsvinden.

Helemaal overtuigend is bovenstaand beeld overigens niet. Het lijkt mij dat Montias, daarin misschien geïnspireerd door het 'verstilde' karakter van Vermeers kunst, dit maatschappelijke isolement veel te zwaar aanzet. Een overgang tot het katholicisme plaatste een zeventiende-eeuws burger nog niet automatisch buiten de samenleving. Hij bleef zich waarschijnlijk, net als zijn gereformeerde stadsgenoten, in eerste plaats burger van zijn eigen stad voelen en kon zonder schroom deelnemen aan de stedelijke cultuur die, zoals J. Spaans onlangs voor Haarlem heeft aangetoond,⁵ in religieus opzicht tamelijk neutraal gekleurd was. En of Vermeer inderdaad alleen nog maar sociale contacten had met nauwe verwanten en relaties uit de 'paepenhoeck' wens ik eveneens te betwijfelen. Het is namelijk zeer waarschijnlijk dat Vermeer dienst heeft gedaan in de Delftse schutterij - in de boedelbeschrijving die na zijn dood is opgesteld worden typische schuttersattributen als een piek en een harnas met helm vermeld -, zodat hij geregeld in contact moet zijn gekomen met niet-katholieke Delftse burgers.

Dat neemt niet weg dat Vermeers familie en naaste omgeving ongetwijfeld een belangrijke rol in zijn dagelijkse leven zullen hebben gespeeld. Maar welke invloed hebben zij op zijn werk als schilder gehad? Bij de beantwoording van deze vraag kan Montias nog nauwelijks over 'harde' feiten beschikken en moet hij geregeld zijn toevlucht nemen tot hypothesen. Toch weet hij aannemelijk te maken dat de schilder veel aan zijn milieu te danken moet hebben gehad. Vermeer groeide op in een voor een aanstaand schilder ideale omgeving en zijn vader Reynier Jansz. beschikte over voldoende kapitaal

om hem een gedegen schildersopleiding te laten volgen. Later hoefde Vermeer dankzij het familiekapitaal van zijn schoonmoeder Maria Thins niet met schilderen in zijn levensonderhoud te voorzien. Hij beschikte bovendien in de persoon van de rentenier Pieter Claesz. van Ruyven, aan wie Montias bijna een geheel hoofdstuk besteedt, over een vaste bewonderaar en afnemer. In 1683 bezat deze Van Ruyven maar liefst negentien schilderijen van Vermeer. Door deze gunstige omstandigheden hoefde Vermeer niet dwangmatig voor de vrije kunstmarkt te produceren en kon hij zich een trage en zeer nauwgezette stijl van schilderen - hij voltooide slechts twee à drie schilderijen per jaar - veroorloven.

Het is de grote verdienste van Montias dat hij een relatie weet te leggen tussen Vermeers typerende schilderijstijl en zijn maatschappelijke positie. Minder overtuigend is hij echter in zijn poging ook de inhoud van Vermeers schilderijen in connectie te brengen met zijn directe omgeving. Montias meent namelijk dat de door Vermeer geschilderde interieurs een aardige, zij het niet volledige, afspiegeling zijn van zijn levensomstandigheden. In een enkel geval slaagt Montias er inderdaad in voorwerpen op Vermeers schilderijen in verband te brengen met bezittingen van de schilder of zijn schoonmoeder. Maar of daarmee direct verondersteld kan worden 'that Vermeer represented more or less accurately the rooms and household objects in his environment' (195) is zeer de vraag. Eén van de belangrijkste zaken die een aankomende schilder zich volgens de schilder en kunsttheoreticus Karel van Mander, schrijver van het beroemde in 1604 verschenen *Schilder-boeck*, moest eigen maken, was het uit het geheugen leren schilderen. Hij moest, aldus Van Mander, een arsenaal van bruikbare details in zijn geheugen opslaan, zodat hij die op ieder moment in zijn eigen composities kon verwerken. Deed hij dat niet, dan zou hij altijd afhankelijk zijn van zijn toevallige omgeving en nooit in staat zijn een behoorlijke compositie op te zetten. Van Mander noemde de *memoria* in dit verband zelfs 'de Muses Moeder'.⁶ Hiermee is niet gezegd dat Vermeer Van Manders aanwijzingen zonder meer zal hebben opgevolgd, maar wel dat de relatie tussen de materiële cultuur en schilderijen gecompliceerder is dan Montias doet voorkomen.

Nog speculatiever wordt Montias wanneer hij personen uit Vermeers naaste omgeving op diens schilderijen meent te kunnen herkennen. Zo is er het geval van een zekere Tannetje Evenpoel die als dienstmeid bij Vermeer in huis woonde. Zij getuigde voor een notaris tegen Vermeers zwager Willem Bolnes, die het leven van zijn moeder (Maria Thins) en zijn zus (de vrouw van Vermeer) behoorlijk zuur maakte. Zijn moeder maakte hij voor van alles en nog wat uit en bedreigde hij met een mes. Zijn zwangere zus probeerde hij met

een stok af te ranselen. Tannetje wist dit echter nog net te voorkomen. 'I will not resist', schrijft Montias dan, 'the temptation of identifying her with *The Milkmaid*, a statuesque woman, quite capable by the looks of her resisting Willem's assaults' (161). Daarnaast meent hij nog Vermeer zelf, zijn vrouw Catharina en zijn dochter Maria op de schilderijen te kunnen terugvinden. Veel waarde hebben deze pogingen tot ontraadseling van de identiteit van de afgebeelde personen echter niet. Identificatie van personen met behulp van andere, onomstreden portretten is al een hachelijke zaak, laat staan wanneer men, zoals in dit geval, van de geïdentificeerde personen geen enkele betrouwbare afbeelding kent en niet over doorslaggevende aanwijzingen beschikt dat de desbetreffende personen inderdaad zijn geportretteerd. In het geval van Vermeer moet men zich bovendien afvragen of de door hem geschilderde figuren wel als portretten kunnen worden gekarakteriseerd.

Het minste houvast heeft Montias in zijn psychologiserende uitweidingen over Vermeers schilderijen. Hoewel Montias zelf herhaaldelijk waarschuwt voor al te moderne, diepgravende psychologische analyses, meent hij toch dat het legitiem is om relaties te leggen tussen Vermeers schilderijen en diens preoccupaties en ervaringen. Vermeer koos namelijk, in de ogen van Montias, zelf zijn onderwerpen uit of voelde er zich in ieder geval door aangesproken. Maar zelfs wanneer deze, op zichzelf al problematische, veronderstelling klopt, moet men zich er voor hoeden Vermeers schilderijen al te snel op te vatten als persoonlijke documenten die een redelijk betrouwbaar beeld kunnen geven van de ervaringen en psyche van de schilder.⁷ Hoewel schilderijen beschouwd kunnen worden als het handschrift van de schilder en zij dus wel iets over zijn persoonlijkheid zullen meedelen, is het nog maar de vraag of wij die op basis van alleen de schilderijen kunnen achterhalen. Daarvoor stond de zeventiende-eeuwse schilder, en Vermeer is daarop geen uitzondering, nog te sterk in de traditie. Zijn onderwerpkeuze werd vooral door de bestaande iconografie bepaald. Niet originaliteit maar *inventie* was het sleutelbegrip in het streven van de kunstenaar. Met dit aan de 'ars rhetorica' ontleende begrip werd in de kunsttheorie de wijze aangeduid waarop een al bekend onderwerp nieuw werd weergegeven.⁸ De schilderkunst kan in de zeventiende eeuw dan ook nog niet gekarakteriseerd worden als 'de allerindividueelste expressie van de aller-individueelste emotie'.

Montias lijkt zich hiervan terdege bewust. Toch weerhoudt dit hem niet geregeld het terrein van de 'speculative history' te betreden. Zo wijst Montias naar aanleiding van de al eerder vermelde episode waarin Willem Bolnes Vermeers zwangere vrouw probeerde te slaan op het feit dat Vermeer in de jaren daarna in *Het blauwe vrouwtje* en *De goudweegster* een zwangere vrouw uitbeelde. Hij merkt dan op:

'It is as if the artist had sought to celebrate and solemnize the state of childbearing in the face of earthly brutality. Both may have ostensible religious or mystic significance (...) but at a subconscious level, they may have been created as a reaction to the trauma of the threatened interruption of pregnancy' (162).

Montias wil zo meer uit de schilderijen halen dan er waarschijnlijk in zit. Deze neiging is zeer verklaarbaar. De gegevens waarmee Montias moet werken, betreffen namelijk vooral de buitenkant van de door hem behandelde personen en de uitzonderlijke gebeurtenissen in hun leven. Hij is er veelal in geslaagd hun doop, huwelijk, en begravenis te achterhalen, hij weet van alles over hun vermogen en juridische conflicten, en weet aan de hand van notariële akten verschillende transacties, ruzies en boedelbeschrijvingen boven water te halen. Maar hun ware aard blijft ondanks zijn bewonderenswaardige speurzinnigheid buiten het gezichtsveld. Het beeld van Vermeer blijft dan ook schimmig, al brengt Montias hem met dit goed verzorgde boek dichterbij dan ooit.

Paul Knevel

Noten

1. Vgl. voor de mogelijke spanningen tussen een historische en een kunsthistorische benadering E.O.G. Haitzma Mulier, 'Kunsthistorici en de geschiedenis. Een verslag van enkele ontwikkelingen', *BMGN* 101 (1986) 202-214. Een mooi voorbeeld van een puur kunsthistorische benadering is de recensie van R.H. Fuchs van A. Blankert, e.a., *Vermeer* (Amsterdam 1987) in *NRC Handelsblad*, 9-10-1987, waar deze onder andere schrijft dat Blankerts studie alles beschrijft wat historisch verantwoord is, maar dat hij 'niet duidelijk kan maken waarom Vermeer veel beter is dan De Hooch of Van Mieris'. Zie voor een felle aanval op een dergelijke, puur esthetische kijk op kunst H. Miedema, *Kunst historisch* ('s-Gravenhage/Maarssen 1989).
2. J.M. Montias, *Artists and artisans in Delft. A socio-economic study of the seventeenth century* (Princeton 1982).
3. G. Schwarz, *Rembrandt; zijn leven, zijn schilderijen* (2e dr.; Alphen aan den Rijn 1987); Idem, M.J. Bok, *Pieter Saenredam De schilder in zijn tijd* ('s-Gravenhage/Maarssen 1989).
4. In 1987 publiceerde Montias een voorstudie van dit boek dan ook onder de titel 'Kroniek van een Delftse familie', in: Blankert, *Vermeer*, 15-68.
5. J. Spaans, *Haarlem na de reformatie. Stedelijke cultuur en ker-*

kelijk leven, 1577-1620 (Den Haag 1989).

6. H. Miedema, *Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van Mander. Een analyse van zijn levensbeschrijvingen* (Alphen aan den Rijn 1981) 23-25, 126-127.
7. In hun boek over Saenredam (zie noot 3) beklemtonen Schwarz en Bok dat Saenredam vrijwel nooit zelf de onderwerpen voor zijn schilderijen uitkoos.
8. Miedema, *Kunst, kunstenaar en kunstwerk*, 139-141.