

Heidi de Mare, 'Johannes Vermeer: migratie van een icoon', in: Joris van Eijnatten, Fred van Lieburg & Hans de Waardt, *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff* (Amsterdam 2007) 198-214

Johannes Vermeer: migratie van een icoon

HEIDI DE MARE

VERMEER ALS VEELZIJDIGE REPRESENTATIE?

Februari 2005 arriveert een Deen op Schiphol Airport. Hij komt voor zaken naar Amsterdam. Bij eerdere gelegenheden combineerde hij zijn drukke werkzaamheden met een bezoek aan het Rijksmuseum. Ook nu ruimt hij tijd in voor zijn grootste passie: de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst. Hij heeft een afspraak met een joodse kunsthandelaar en hoopt een uniek topstuk te verwerven. Zijn collectie omvat werken van Rembrandt en Vermeer, De Hooch en Hals, Van Ostade en Ruysdael. Kunst uit de Gouden Eeuw biedt hem rust in de dagelijkse hectiek en nodigt uit tot geestelijke contemplatie. Hij bewondert deze kunstwerken om hun schoonheid, inspiratie, originaliteit, stijl, genuanceerde kleurgebruik en technische vakmanschap. Als collectionneur wekken schilderijen van deze talentvolle meesters zijn begeerte op, een onweerstaanbaar verlangen ze te bezitten. Kunst is voor hem één van de veiligste manieren om zijn zuurverdiende geld te beleggen. Hoewel een groot deel van Kunst illegaal verhandeld wordt binnen een internationaal crimineel circuit, hoopt hij dat het beoogde doek een certificaat van echtheid heeft en geen vervalsing blijkt. Zeventiende-eeuwse genieën verdienen respect en bescherming tegen onderbuikgevoelens zoals seks, criminaliteit en gierigheid. Het is onethisch Naam en Werk van deze godheden door een technisch perfecte kopie te grabbel te gooien.

In de fictieve wereld die Tomas Ross in zijn thriller *De hand van God* (2005) oproept neemt de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst een bijzondere plaats in. Ross presenteert Kunst als vluchtheuvel van beschaving, als geheiligde plaats van hogere Cultuur in het mondiale en etnisch-religieus verwarrende spektakel dat zich vervolgens voltrekt. De anonieme protagonist zal zijn geld om het doek te kopen (waarde 30 miljoen euro) namelijk gaan verdienen als moordenaar van Ayaan Hirsi Ali.¹ Ross refereert aan het gangbare, uit de negentiende eeuw daterende kunstbegrip toen profane kunst

Heidi de Mare, 'Johannes Vermeer: migratie van een icoon', in: Joris van Eijnatten, Fred van Lieburg & Hans de Waardt, *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff* (Amsterdam 2007) 198-214

werd gesacraliseerd. Bij Ross valt de kunstenaar-als-genie een welhaast religieuze verering en heilige onaanraakbaarheid ten deel. De vraag is wat er met Vermeer is gebeurd tussen 1866 toen de Franse kunsthistoricus Thoré-Bürger Vermeer op een voetstuk plaatste en 'de status van superster' die hij in de loop van de twintigste eeuw verwierf, in vergelijking tot de zeventiende eeuw.² Hebben we met een meervoudige 'Vermeer' te maken?³ Wat is benadrukt, gewist of gemarginaliseerd? Welke gevolgen heeft dat voor onze voorstelling van onze goudeneeuwse beeldcultuur, ons huidige kunstbegrip en zelfbeeld? Het loven van Willem Frijhoff in deze feestbundel is een goede gelegenheid om de moderne lotgevallen van Vermeer 'op begrip te brengen'. Als één van mijn leermeesters heeft Frijhoff, gevormd door het Franse denken, nieuwe wegen gebaad in de Nederlandse geschiedwetenschap. Afwijzing van reductionisme, aandacht voor de historische gelaagdheid, aversie tegen intellectuele luiheid en passie voor het historische ambacht. In mijn historisch formalistische werkwijze verdichten zich in beginsel deze en andere geschiedtheoretische parameters en wel op het terrein van de vergelijkende kunstwetenschap.

VERMEER ALS MODERN ICOON

In het moderne *épistème* kent Vermeer minstens drie gedaanten. Twee daarvan hangen samen met het moderne kunstbegrip en domineren zijn status quo als icoon. De derde gestalte kent een meer verborgen bestaan, leeft voort in de marge van ons bewustzijn en is geworteld in een vroegmodern kunstbegrip. Het ontleden van deze samengestelde configuratie toont ons de historische heterogeniteit van 'Vermeer'. Kennis van de vele modaliteiten die de westerse cultuurgeschiedenis heeft voortgebracht kan ons, gegeven de moderne common sense die Ross zo raak schetst, behulpzaam zijn in onze oriëntatie in de huidige, mondiale beeldcultuur.

Van Johannes Vermeer bestaat geen enkel zelfportret, maar als Naam is hij in het museale circuit synoniem voor de *Hollandse* schilderkunst. Zijn schilderijen belichamen alles wat men associeert met de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst. Vooral in zijn allegorie *De Kunst van het Schilderen* (1665/6) hebben deze elementen zich verdicht: warm zonlicht, helder perspectief, huiselijk interieur,

Heidi de Mare, 'Johannes Vermeer: migratie van een icoon', in: Joris van Eijnatten, Fred van Lieburg & Hans de Waardt, *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff* (Amsterdam 2007) 198-214

zwart-witte tegelvloer, wandkaart en nauwgezette, verfbehandeling (afb. 1). Twee figuren zijn herkenbaar aan hun attributen. Linksachter Clio, muze der geschiedenis. Getooid met lauwerkrans en boek, steekt zij de loftrumpet over de illusionistische potentie van deze (achtste) vrije kunst. Als model inspireert ze de schilder bij zijn arbeid. In de gestalte rechtsvoor vermoedt men Vermeer zelf – we kijken mee over zijn schouder, verdiept als hij is in zijn artistieke arbeid. Vermeers kwaliteiten verdichten zich in dit hoogtepunt: we zien de meesterschilder in een harmonieuze van zon doortrokken binnenruimte te Delft waar rust en vrede heersen en in die gedaante heeft hij iconische waarde gekregen (afb. 2-3).

Vermeer zelf is lang een mysterieus personage gebleven. De karige biografische feiten onthulden weinig over zijn lotgevallen als mens. Des te meer ruimte boden zijn schilderijen voor kunsthistorische interpretatie. Vrouwen in hun dagelijkse werkzaamheden, maar op een verstilde manier, wekken nieuwsgierigheid. Sobere setting, ruimtelijke compositie en spirituele sfeer hebben uitgedaagd te zoeken naar het (symbolische) verhaal erachter. Met het iconologische instrumentarium zijn verborgen boodschappen opgespoord – masker, boek, brief, schilderij-met-schip, globe, luit, glas, parel, brood en melk – alles blijkt een diepere zin te kunnen hebben. In Vermeer als icoon zijn alle sinds de negentiende eeuw als Hoge Kunst gewaarmerkte kwaliteiten uiteindelijk samengeballt. Hij representeert voor connaisseurs en iconologen de smaak van de elite – eeuwige schoonheid, symbolische geletterdheid en onbetaalbare marktwaarde. Zijn schilderijen dienen als ijkpunt om nieuwe kunstwerken in te voegen in de hogere cultuur, ook wanneer ze inhoudelijk of formeel met schilderkunst spotten (afb. 4-5). Als blikvangers op boeken over Wetenschap, Republiek en Filosofie onderstrepen reproducties van Vermeers schilderijen de bijzondere status die deze domeinen in onze cultuur genieten (afb. 6-8).

Tegelijk heeft Vermeer in het recente visuele register een andere, meer nabije gestalte gekregen. Vermeer is door de tijd heen gedragen, maar ook vervormd. Door biografische feiten die historici als Montias over zijn leven hebben aangereikt is Vermeer als historisch individu meer onze gelijke geworden, maar tegelijk als Kunstenaar apart gezet. Zijn werk is binnengehaald in het publieke domein. Fotografie (1908), advertentie (1964) en strip (1988) hebben onze maatschappelijke verbeelding van Vermeer vormgegeven (afb. 9-11). Pas werkelijk

Heidi de Mare, 'Johannes Vermeer: migratie van een icoon', in: Joris van Eijnatten, Fred van Lieburg & Hans de Waardt, *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff* (Amsterdam 2007) 198-214



Young & Rubicam, *In art – or advertising – there's a whale of a difference between copying and creating. Advertising 'by the numbers' is not for you – or us*, 1964

tot leven gewekt is Vermeer in recente voorstellingen. Sinds de megatentoonstellingen in 1996 in Nederland en Amerika is hij definitief als openbaar, internationaal kunstbezit geïnstalleerd.⁴ Zijn roem is massaal verbreid, verhandeld en ingeprent. Zijn migratie heeft sporen nagelaten in alle geledingen van de samenleving en zijn stempel op ons gedrukt via opera en postzegel, bedrijfsmarketing en perso-

Heidi de Mare, 'Johannes Vermeer: migratie van een icoon', in: Joris van Eijnatten, Fred van Lieburg & Hans de Waardt, *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff* (Amsterdam 2007) 198-214

neelsadvertenties (afb. 12-14). De publieke toe-eigening, gedocumenteerd in de Nederlandse dag- en weekbladen geeft inzicht in de vermenselijking die Vermeer het laatste decennium heeft ondergaan.⁵ Men beschouwt Vermeer als een verwant van fotograaf en cineast, doelend op zijn technisch correcte perspectief en lichtgebruik, zijn toepassing van de *camera obscura*, om zijn interieurs ruimtelijk vorm te geven.⁶ Zijn kunstwerken zien recensenten als filmstills van tijdelijk opgeschorte geschiedenissen, als dramatische momenten in menselijke levens. Triviale gebeurtenissen – melk schenken, een ketting omdoen, een brief schrijven, een toets beroeren, een glas legen – zijn handelingen die elk moment kunnen worden hervat, opdat levensverhalen worden afgewikkeld waarin jonge vrouwen (en mannen) tot leven zijn gewekt.

Vanaf 1996 zagen Vermeer-adaptaties het licht die de bijzondere menselijkheid in werk en kunstenaar uitvergrooten. De Engelse fotograaf Tom Hunter vereeuwigd in 1997 zijn krakersvrienden zoals Vermeer een melkmeisje documenteert (afb. 15). Door de esthetische setting van Vermeers werk te hernemen onderstreept hij de hoge waarde die hij hecht aan zowel de gewone, sociale omgeving als aan zijn fotografie als Kunst.⁷ Het verlangen naar vereenzelviging met de werkelijke Vermeer wordt in *Girl With a Pearl Earring* op nog volmaakter wijze ingelost. In Chevaliers 'keukenmeiden'-roman (1999) volgen we de innerlijke toenadering van dienstmaagd Griet. Vermeer neemt in de vertelling de gestalte aan van een romantische boeketreeks-held, aantrekkelijk juist door zijn distantie (afb. 16-17). In de gelijknamige film van Webber (2003) staan we eindelijk oog in oog met de levens-echte schilder (afb. 18). Eindelijk betreden we Zijn atelier. Eindelijk krijgt Johannes Vermeer een gelaat. Eindelijk springen de vonken van zinnelijke hartstocht over – bioscoopzaalbreed. Eindelijk is er de muziek. Eindelijk dan toch zijn er Vermeers woorden als de Meesterschilder van het Hollandse Licht. De transformatie van Vermeer als icoon in de gesacraliseerde wereld van de Schilderkunst naar idool en heilige in de profane wereld is volbracht.⁸ Verspreiding van deze heiligverklaring in alle lagen van de bevolking is sindsdien gaande. Van hoog tot laag wordt men aangesproken de Vermeer-cultus eigen te maken en als deel van de Nederlandse identiteit te bestendigen (afb. 19-20).⁹

In deze moderne artefacten laat zich echter nog een derde representatie ontwaren, zij het dat de sporen vaag zijn en soms beperkt tot

Heidi de Mare, 'Johannes Vermeer: migratie van een icoon', in: Joris van Eijnatten, Fred van Lieburg & Hans de Waardt, *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff* (Amsterdam 2007) 198-214

een enkele zegswijze in de trant van 'oefening baart kunst'. Samen verwijzen de ingrediënten van deze 'Vermeer' naar *kunst* in de vroegmoderne betekenis van het woord. Zo vergelijkt de commercial 'It's not a Job. It's an Art' (2005) het *vakmanschap* van luchtverkeersleiders met dat van Hollandse meesters als Vermeer. Zo antwoordt Griet in Chevaliers boek op Vermeers vraag waarom ze bij het ordenen 'oranje' en 'paarse' groente niet naast elkaar legt, met een *natuurfilosofisch* argument: 'The colours fight when they are side by side, sir.'¹⁰ En zo sterft de protagonist Bergotte in de roman *A la Recherche du Temps Perdu* (1905) oog in oog met *Gezicht op Delft*, het schilderij dat Marcel Proust het mooiste ter wereld had genoemd – zozeer was zijn *gemoed getroffen* door de *potentie van een pigment*, 'ce petit pan de mur jaune'. Opnieuw dus dood en verderf met een vroegmodern kunstwerk als context, maar nu in het teken van de eigen merites van de *geschilderde* voorstelling. Hoewel Vermeer sinds Marcel Proust een modern, fictief leven leidt, schijnt er een beeldopvatting doorheen die onmodern is.

'VERMEER' ALS ICOON VAN DE VROEGMODERNE KUNST VAN HET SCHILDEREN

Wie enige afstand neemt ziet dat de figuren die in Vermeers schilderijen automatisch alle aandacht aan zich trekken, slechts een relatief gering deel ervan in beslag nemen. Die onderdelen waaraan we menselijke personages herkennen – gelaat, hand, hals, onderarm – zijn minimaal in omvang. Gezicht en het *carnaty* (vleeskleur) zijn weinig geprononceerd. Hoe brengen deze minimale aanduidingen ons er dan toe te geloven dat Vermeers schilderijen menselijke figuren tot onderwerp hebben? De titels misschien, want die liegen er niet om: *Het slapende meisje*, *Het melkmeisje*, *Dame en twee heren*, *Drinkende dame en heer*, *De astronoom*, *Meisje met de rode hoed*, *Het meisje met de parel*.¹¹ De vraag blijft waarom we direct doorschakelen naar identiteiten en het benoemen van symbolische waarden. Waarom verwonderen we ons niet over schilderijen die veel meer tonen dan subtiele suggesties van menselijk leven? Zien we wel menselijke gestalten? Waarin verschillen ze wat contour en textuur betreft van de voorhang die vaak voor een wat merkwaardige omlijsting zorgt? Hebben we een goed inzicht in de 'feiten' waar we in de geschilderde voorstellingen mee te maken hebben (afb. 21-23)?¹²

Heidi de Mare, 'Johannes Vermeer: migratie van een icoon', in: Joris van Eijnatten, Fred van Lieburg & Hans de Waardt, *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff* (Amsterdam 2007) 198-214

In vroegmoderne Europese verhandelingen spreekt men niet over schilderkunst, maar over de kunst van het schilderen.¹³ Kunst ('ars') heeft betrekking op het kennissysteem, een samenhangende reeks regels en 'kunstwoorden' ('kamerlicht', 'tuilkunst', 'dansleiding', 'troeping', 'doorzicht', 'welstand'), op basis waarvan talentvolle leerlingen stap voor stap (via 'kunstdelen') het schilderen toe-eigenen, schilderijen kopiëren en in de meest complexe opdracht hun meesterschap beproeven. De vroegmoderne kunst van het schilderen ziet men als vrije kunst – niet als verheffing van het middeleeuwse ambacht, niet als originele expressie van een individueel genie, noch als activiteit die men in de vrije tijd beoefent. De kunstenaar die zijn ingeboren aanleg volgens de regels ontplooit is een gift van de Natuur waarmee hij als vrije burger zijn brood verdient. Talentvolle schilders vormen in de Gouden Eeuw de door de Natuur geschonken waardevolle grondstof die de Republiek – vooral in het buitenland – te gelde kan maken.

Training van oog, verstand en hand is in de vroegmoderne tijd gericht op het onderzoek van de goddelijke Natuur, de Zichtbare wereld. Wat het oog zag, moest het verstand classificeren volgens de regels van de kunst en met geoefende hand op het platte vlak brengen. Een principieel onderscheid tussen wat het oog zag 'uit de geest' of 'in de natuur' bestond niet. Zowel waarnemingen, schilderijen als geheugenbeelden beschouwde men als voorstellingen die het onderzoekende oog op gereguleerde wijze in verf op het platte vlak kan omzetten. De kunst van het schilderen profileert zich als een natuurfilosofisch onderzoek naar de wijze waarop het oog waarneemt, met de geschilderde voorstelling als de zichtbare neerslag. Schilderijen zijn geen venster op de wereld, maar analytische onderzoeksresultaten van hoe het kijken werkt. De aristotelische, niet de neoplatoonse filosofie voert de boventoon in de vroegmoderne kunstopvatting. Niet de Idee, maar het tonen van empirische kennis van de Natuur is doel en waarheid in deze 'schilderkunst'. De Europese schilderkunst (1400-1700) is samen met de tekenkunst een onmisbare epistemologische schakel in het ontstaan van de 'universe of precision', die uiteindelijk de wetenschappelijke revolutie teweeg brengt.

De schilderkunst beoefenen betekent de zichtbare werkelijkheid door de oogharen bekijken. De kunst leert observeren, ontleden en classificeren en kennis harmonieus arrangeren als een met pigmenten belegd plat vlak. Contouren en lijnen, lichte en donkere velden,

Heidi de Mare, 'Johannes Vermeer: migratie van een icoon', in: Joris van Eijnatten, Fred van Lieburg & Hans de Waardt, *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff* (Amsterdam 2007) 198-214

bevriende of vijandige kleurschakeringen en toonverschillen maken de dienst uit en aan de behandeling daarvan zijn de geschriften grotendeels gewijd. Het oog betrapt de voorwaarden waaronder in de natuurlijke orde gedaanten als identificeerbare vormen en wezens kunnen worden herkend. Liefhebbers die met onderscheid kijken kunnen vroegmoderne kunstwerken op hun waarde schatten. Zij zien Vermeers' *Schilderkunst* als een volgens de regels geordend werk dat uiteenvalt in formele componenten als kromming, lijn en kleur, licht- en schaduwpartijen.¹⁴

Bezien in het vroegmoderne discours zijn Vermeers kunstwerken studies naar de aard van vlakken, vouwen en plooiën. Citroengeel naast blauw, wit naast carnaty, rood in schaduw verdwijnend, met enkele vlamme erupties, witten, grijzen en grauwen – naast elkaar vormen ze oplichtende, hoekig of ronde partijen die samen herkenbare figuren voortbrengen (afb. 24-27). Doorschijnende tonen en kleuraccenten verraden de verfstratificatie (afb. 28) waarop ze berusten en die ons oog verleidt hierin een mouw of schouder te zien. Onwaarschijnlijk opgestuwde massa's presenteren hun tactiele aard als Perzische tapijten, op tafel of als voorhang (afb. 29-31). Mannelijke personages rijzen op uit golvende zeeën van textiel, weergegeven als staalkaart van groenen, blauwen en grijzen (afb. 32-33). Breedvallende japonnen, opbollende mouwen en geplooid lijfjes van satijn, bont, fluweel en katoen overspoelen het doek met hun stoffelijke eigenaardigheden – om op gepaste afstand als vrouwelijke figuren te worden benoemd (afb. 34-37).¹⁵ Muren, vensters en vloeren komen volgens eigen visuele regels tot stand, een lijnraster vormend dat alle pigmentvelden in evenwichtige samenhang brengt (afb. 38). Schoonheid bij Vermeer spruit voort uit de gestructureerde en verwantschappelijke ordening van velden op het platte vlak, niet uit technische perfecte representatie van een reeds-bestaande-driedimensionale-ruimte.

In vroegmodern Europa is sprake van een conceptuele constellatie, van een zekere interne samenhang in het discours. Mobiliteit van kunstenaars, kunstwerken en geschriften maken Europa tot domein van permanente uitwisseling, articulatie en menging, resulterend in een systematische opslag van kennis over wat het beeld vermag. Men onderkent weliswaar regionale verschillen, maar er bestaan geen nationale schildersscholen. De tegenstelling tussen Italiaanse en Nederlandse kunst is het resultaat van een negentiende-eeuwse uitvergroting van enkele accentverschillen die sindsdien een handboekmatige

Heidi de Mare, 'Johannes Vermeer: migratie van een icoon', in: Joris van Eijnatten, Fred van Lieburg & Hans de Waardt, *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff* (Amsterdam 2007) 198-214

status hebben verkregen. Zoals ook de nadruk die men legt op perspectief en iconologische betekenis onderdeel is van deze 'invented tradition' uit later tijd en niet beantwoordt aan hun gewicht in het contemporaine verband. In de vroegmoderne kunst van het schilderen staat de structurele, voorwaardelijke kennis van de waarneming centraal. Het beeld is doeleinde en resultaat van een natuurfilosofisch onderzoek dat alludeert aan de werkelijkheid, maar er nimmer mee samenvalt. 'Representatie' is het effect van intrinsieke codes, conventies en intervisuele verwijzing. Het vaststellen van de bronwaarde van een vroegmodern kunstwerk betekent het exploreren van de gepaste context, de contemporaine discursieve inbedding. Historische specifieke denkcategorieën waarbinnen kunstwerken zijn gearticuleerd laten zich in het toenmalige geestelijke klimaat opsporen.

CLIO, DE OGEN GELOKEN?

Een van de problemen in het gangbare onderzoek van historisch beeldmateriaal is dat de termen om over 'kunst' te denken in de loop van de tijd zijn veranderd en dat deze historische discursieve context nauwelijks gedacht wordt. De muze van de geschiedenis heeft inzake analyse van beelden haar ogen terneergeslagen en het boek is gesloten. Clio kijkt niet en leest evenmin het traktaat dat haar het kijken mogelijk kan maken (afb. 39). Dan rest ook wetenschappers weinig anders dan Vermeer te zien als icoon van Hoge Kunst. Dan rest weinig meer dan de ingeburgerde, negentiende-eeuwse categorieën te gebruiken waarin de kunstliefhebber van Ross – en met hem zowel elite als het grote publiek – over kunst denkt. Dan rest het beeld weinig meer dan medium en bemiddelaar, drager en voertuig te zijn van een in een communicatief proces ingebedde sociale betekenis waarin men zijn smaak etaleert, men primair de wereld wil herkennen en van een gouden randje wil voorzien. 'Representatie' is dan gereduceerd tot een extrinsieke vertegenwoordiging van de maatschappij.

Parallel aan de heiligverklaring van Vermeer in de wereld van Kunst en nieuwe media heeft zich de laatste decennia ook een sacralisering van het sociale voltrokken binnen de geesteswetenschappen. Deze 'social turn' ging gepaard met een gebrek aan historisch besef waar het de epistemologische formatie van het moderne geestelijke klimaat betreft. Binnen de vergelijkende beeldwetenschappen heeft

Heidi de Mare, 'Johannes Vermeer: migratie van een icoon', in: Joris van Eijnatten, Fred van Lieburg & Hans de Waardt, *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff* (Amsterdam 2007) 198-214

dit de weg vrijgemaakt voor de opkomst van postmoderne studies als *visual culture* en *cultural analysis*. Kwaliteitsverschillen tussen beelden zijn irrelevant geworden omdat identiteiten, groepsprocessen, toe-eigening en communicatie het primaat hebben. Het beeld is een uitwendige, onaanraakbare, inert en ontoegankelijke zaak geworden, omdat het wordt opgevat als polyinterpretabel communicatiemiddel tussen individuen en groepen die er hun eigen betekenissen aan toekennen. Door het ontbreken van historisch besef blijft men collectief gevangen in de mythe die Ross beschrijft – het kunsthistorische idee dat traditionele kunst een rustpunt is in het afgesloten verleden, met een vermaarde schilder als icoon, terwijl wij zelf (met onze beelden) het centrum vormen van hedendaagse, chaotische turbulentie. Gebrek aan historische kennis maakt dat we gedachteloos wegen inslaan waarvan gedacht wordt dat alleen omdat ze in de actualiteit zijn geformuleerd het etiket vernieuwend en grensoverschrijdend waard zijn. Zonder systematisch inzicht in de geschiedenis is men helaas meedogenloos overgeleverd aan de willekeur van de eigen, rusteloze ervaringen.

Tot de intellectuele geschiedschrijving behoort dat men nadenkt over hoe men in de westerse cultuur heeft nagedacht over kunst en beelden.¹⁶ Hoewel de geschiedschrijving over een adequaat instrumentarium beschikt om begripsgeschiedenis te bedrijven hebben historici tot nu toe deze stap bij 'het beeld' nog niet gezet en accepteert men het vooralsnog als materieel, a-historisch en transparant verschijnsel.¹⁷ Die stap zetten vraagt afstand nemen van de moderne fotografische blik en van de eenvoudige beeldduiding die historici zo graag benutten.¹⁸ Termen als 'kunst', 'schoonheid' en 'perspectief' bezitten geen universele betekenis, het zijn geen historische invarianten. Als betekenisvol ensemble vallen ze buiten de mentale horizon van de vroegmoderne mens. Ze onderhouden in de vroegmoderne tijd geen of andere relaties met elkaar dan we nu vaak vanzelfsprekend verwachten. Deze onvoorstelbaarheid werkt ook vice versa. Het vroegmoderne discours over het schilderen heeft daardoor voor ons nauwelijks actualiteitswaarde. Een historische beeldanalyse vergt dus een zeker amendement op het Franse geschiedtheoretische universum, en wel door op grond van dezelfde filosofische beginselen ook het beeld als meerlagig cultuurhistorisch verschijnsel te willen aanvaarden.¹⁹ De uitspraak van Frijhoff dat een beeld niet met de werkelijkheid samenvalt, ook al alludeert het eraan, en dat het beeld ern-

Heidi de Mare, 'Johannes Vermeer: migratie van een icoon', in: Joris van Eijnatten, Fred van Lieburg & Hans de Waardt, *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff* (Amsterdam 2007) 198-214

stig moet worden genomen 'zoals ze bij conventie collectief wordt waargenomen' baant in beginsel de weg naar een cultuurhistorisch beeldbegrip, gegeven het discours waarin het is ingebed.²⁰ Het werk dat Frans georiënteerde auteurs als Svetlana Alpers, Roland Barthes, Raymond Bellour, Christan Metz en Bill Nichols hebben verzet is in dat opzicht voorbeeldig, ook voor historici.²¹

'GESCHIEDSCHRIJVING, ALS BESTAANSVERHELDERING'²²

Kennis van de beeldcultuur is in de huidige tijd van mondialisering urgent. Hoewel er steeds meer aandacht is voor de Beeldcultuur die de Woordcultuur zou gaan vervangen, is het opmerkelijk dat deze gepaard gaat met omvangrijke tekstproductie en weinig beeldanalyse. We kunnen ons een dergelijke beeldblindheid niet veroorloven.²³ Hoe vreemd het misschien ook lijkt, bronnenkritiek en kennis van het vroegmoderne beeldmateriaal kan in deze reflectie een kernrol vervullen om opheldering te verkrijgen over enkele van onze huidige aannames ten aanzien van kunst en beeld. Historische reflectie kan ons helpen 'de doem van de Gouden Eeuw' zoals Blotkamp het onlangs noemde, van ons af te schudden. De druk van de glorieuze, realistisch-symbolische schilderkunst als pars pro toto van de vroegmoderne Hollandse cultuur wordt nog dagelijks financieel, cultureel en toeristisch uitgebaat en belemmert eigentijdse kunstenaars zich van deze nationale traditie te bevrijden en los van dat ijkpunt zich af te vragen wat kunst in onze samenleving vermag.²⁴ Het belang van een herziening van de vroegmoderne kunsten voor het heden en de toekomst is echter groter. Tot slot nog een voorbeeld dat de urgentie van deze vraag illustreert.

Orhan Pamuk beschrijft in *Ik heet Karmozijn* (afb. 40) een door etnische verschillen beheerst Istanbul (1591). Ook in dit plot speelt moord een centrale rol, zij het dat hier de vroegmoderne kunst zelf motief is dat tot moord leidt. De Sultan heeft opdracht gegeven een boek in westerse stijl te maken en de illuminator die deze geheime opdracht uitvoert wordt vermoord. Pamuk contrasteert de stijl van Europese ongelovigen met de islamitische miniatuurschilderkunst. Europeanen bezondigen zich aan het portret als unieke schildering van een werkelijke persoon met een individueel gelaat, waarvan de echtheid zowel betoverend is als angst inboezemt. Hun perspectivische

Heidi de Mare, 'Johannes Vermeer: migratie van een icoon', in: Joris van Eijnatten, Fred van Lieburg & Hans de Waardt, *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff* (Amsterdam 2007) 198-214

schilderingen zijn vensters op de werkelijkheid. Het oog fungeert als centrum dat iedereen, ongeacht rang of stand, eenzelfde omvang en grootte toedicht. Daarentegen is de miniatuurschilderkunst gegrond in herhaling met als doel verluchting. Er geldt een verbod de mens en vooral zijn gelaat in details weer te geven. De illuminator schildert niet wat hij zelf ziet, maar geeft de visie van God weer. Pamuk bestendigt het in de Romantiek gearticuleerde verschil tussen de westerse beeldproductie en het oosterse beeldverbod. Daartoe overdrijft hij zowel renaissancistische kenmerken als individualisering, unieke details en waarheidsgetrouwheid, als de omgang van de miniatuurschilders met natuurlijke pigmenten, het belang van voorbeelden, herhaling en ontleningen en de onderschikking aan God.²⁵

In vroegmoderne Europese traktaten over de kunst van het schilderen – die Pamuk ongetwijfeld bekend zijn gezien enkele aspecten die hij noemt – is de goddelijke Natuur begin- en eindpunt van het denken.²⁶ In dat opzicht is 'Vermeer' bij uitstek een icoon in de zin zoals Frijhoff voorstaat. Niet als geniaal kunstenaar-van-vlees-en-bloed, niet van de hoge Kunst, maar als Naam van een reeks waarden en regels die het vroegmoderne schilderen demonstreren (afb. 41). Daarin stemmen West en Oost meer overeen dan Pamuk suggereert en is het contrast minder scherp. De Europese cultuurgeschiedenis laat een wisselende houding zien ten aanzien van beeldproductie en religieus iconoclasme. Binnen de islam is evenmin sprake van een eenduidig, homogeen beeldverbod.²⁷ Pamuk herneemt twee verschillende opvattingen over het beeld van ouder datum. De Egyptische beeldopvatting benadrukt de integriteit van het lichaam zodat ledematen hun proportionele lengte behouden, de Griekse benadrukt de integriteit van wat het oog waarneemt, zodat ledematen verkorten.

Pamuk dikt negentiende-eeuwse, oriëntalistische clichés aan die hij bovendien religieus uit elkaar speelt. Hoewel we hier, net als bij Ross, Chevalier en Proust te maken hebben met literaire verbeeldingen, is het goed ons te realiseren dat deze voorstellingen – hoezeer zij in kwaliteit ook verschillen – de articulatie van het internationale geestelijke klimaat mede bepalen.²⁸ Zeker in tijden waarin culturele verschillen religieus en politiek tegen elkaar worden uitgespeeld. Zoals in het geval van de Deense cartoonrel die begin 2006 in enkele islamitische landen tot moord en doodslag leiden, in andere landen tot een verdediging van de vrijheid van meningsuiting. Het leidde niet tot een debat over de impact van spotprenten of andere beelden die dage-

Heidi de Mare, 'Johannes Vermeer: migratie van een icoon', in: Joris van Eijnatten, Fred van Lieburg & Hans de Waardt, *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff* (Amsterdam 2007) 198-214

lijks de wereld rond gaan en dat is een ernstige omissie.²⁹ Kennis van de culturele dynamiek in ons visuele erfgoed zal ons doen beseffen dat het idee van eeuwige Kunst een historisch gedateerde opvatting is, zoals het laten vallen van alle regels van de kunst ten gunste van een sociaalwetenschappelijke focus dat ook is.³⁰ Mét die kennis van zaken wordt inzichtelijk dat ook in onze seculiere omgang met beelden beeldverbod en beeldverering om de macht strijden. Op grond daarvan kunnen we ons cultuurhistorisch beeldarchief opnieuw tegemoet treden en reflecteren over kwaliteiten die aan nieuwe media en oude kunsten ten grondslag liggen.

Gedisciplineerd kijken moet worden getraind, zoals ook analfabeten lezen moeten leren. Maar dat vergt emancipatie van het beeld als cultuurhistorisch verschijnsel en van de vergelijkende beeldwetenschappen. Hoewel niet iedereen visueel even sensibel is, is het verstandig in deze tijd van mondiaal beeldverkeer de accumulatie van westerse kennis over het beeld en haar geschiedenis te behouden en toegankelijk te maken. De gevoeligheid in het onderwijs dient ontwikkeld, er moet ruim baan gegeven worden aan onderzoek naar de impact van heterogene beeldbombardementen en we moeten ons – juist ook in het Westen – bewust worden van onze religieuze vooringenomenheid ten aanzien van beelden. Want wie geen instrumentarium heeft om het beeld te zien als symfonie van cultuurhistorische codes, wie de visuele partituur niet in zijn complexe gelaagdheid doorziet, wie niet enigermate 'visueel geletterd' is zal er onverbiddelijk aan zijn onderworpen – want zo overtuigend en autoritair zijn beelden wel.³¹

BEELDMATERIAAL

De bijbehorende kleurenafbeeldingen zijn te bezoeken op <http://www.maatschappelijkeverbeelding.nl/frijhoff.htm>

1. Johannes Vermeer, *De Kunst van het Schilderen*, Delft, ca. 1665/66
2. Boekomslag J. Huizinga, *Nederland's beschaving in de 17^{de} eeuw*, 1976
3. Boekomslag J.M. Montias, *Vermeer en zijn milieu*, 1993
4. Olieverfschilderij J. G. Deem, *Italian Vermeer (Caravaggio)*, 1977
5. Foto achterzijde borduursel M. Ferron, *De brief naar Vermeer*, 2003
6. Boekomslag M. Leezenberg & G. de Vries, *Wetenschapsfilosofie voor geesteswetenschappen*, 2001
7. Boekomslag J. I. Israel, *De Republiek 1477-1806*. Deel 2, 1996
8. Boekomslag A.Comte-Sponville & L. Ferry, *Van wijsheid tot schoonheid. Dialoog over tien actuele kwesties*, 2000

Heidi de Mare, 'Johannes Vermeer: migratie van een icoon', in: Joris van Eijnatten, Fred van Lieburg & Hans de Waardt, *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff* (Amsterdam 2007) 198-214

9. G. Rey, *The Letter*, 1908
10. Young & Rubicam, *In art – or advertising – there's a whale of a difference between copying and creating. Advertising 'by the numbers' is not for you – or us*, 1964
11. Boekomslag J. Kruis, *Jan, Jans en de kinderen*, 1988
12. P. Greenaway & L. Andriessen, opera *Writing to Vermeer*, 1999
13. NS-flyer *Stopzetting Museumkaart*, 2006
14. Advertentie Air Traffic Controller, *Sky Over Holland. It isn't a Job. It's an Art*, 2002
15. T. Hunter, *The Art of Squatting*, 1997
16. Boekomslag T. Chevalier, *Girl With a Pearl Earring*, 1999
17. Boekomslag T. Chevalier, *Meisje met de parel*, 2001
18. P. Webber, *Girl With a Pearl Earring*, film & flyer 2004
19. E. Olaf, *The Golden Age*, 2005
20. Trouw, 'Het mooiste schilderij van Nederland – Vermeer & Het meisje met de parel', 2006
21. Uitsnede 1, Vermeer, *De Kunst van het Schilderen*
22. Uitsnede 2, Vermeer, *De Kunst van het Schilderen*
23. Uitsnede 3, Vermeer, *De Kunst van het Schilderen*
24. Uitsnede 4, Vermeer, *Meisje met de rode hoed*, ca. 1665
25. Uitsnede 5, Vermeer, *Meisje met de rode hoed*
26. Uitsnede 6, Vermeer, *Meisjeskopje*, ca. 1666-1667
27. Uitsnede 7, Vermeer, *Meisje met de rode hoed*
28. Verfstratificatie, onderzoeksresultaat 1995
29. Uitsnede 8, Vermeer, *De koppelaarster*, 1656
30. Uitsnede 9, Vermeer, *De Kunst van het Schilderen*
31. Uitsnede 10, Vermeer, *Het slapende meisje*, ca. 1657
32. Uitsnede 11, Vermeer, *De astronoom*, 1668
33. Uitsnede 12, Vermeer, *Drinkende dame met een heer*, ca. 1660-1661
34. Uitsnede 13, Vermeer, *Zittende virginaalspeelster*, ca. 1675
35. Uitsnede 14, Vermeer, *Dame en twee heren*, ca. 1659-1660
36. Uitsnede 15, Vermeer, *Schrijvende vrouw met diensbode*, ca. 1670
37. Uitsnede 16, Vermeer, *Staannde virginaalspeelster*, ca. 1672-1673
38. Uitsnede 17, Vermeer, *Allegorie op het geloof*, ca. 1671-1674
39. Clio, uitsnede 18, Vermeer, *De Kunst van het Schilderen*
40. Boekomslag O. Pamuk, *Ik heet Karmozijn*, 1998/ 2001
41. De meesterschilder als icoon, uitsnede 19, Vermeer, *De Kunst van het Schilderen*

Heidi de Mare, 'Johannes Vermeer: migratie van een icoon', in: Joris van Eijnatten, Fred van Lieburg & Hans de Waardt, *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff* (Amsterdam 2007) 198-214

NOTEN

¹ Ironisch in dit verband is dat op 15 mei 2006 de Nederlandse politici Hirsi Ali politiek monddood hebben gemaakt.

² B. Broos, 'Un celebre Peijntre nommé Verme[e]r', in: *Johannes Vermeer* (Zwolle, 1996) 47.

³ W.Th.M. Frijhoff, *Heiligen, idolen en iconen* (Nijmegen, 1998) 60.

⁴ Het aantal bezoekers van de Vermeer-tentoonstellingen in Nederland (Mauritshuis) en de VS (National Gallery of Art, Washington) wordt geschat op 700.000.

⁵ Zie bv. W. Joustra, 'Vermeer schilderde met een camera', in: *de Volkskrant*, 4.3.1989; P. Greenaway, 'Wat de briefschrijvende vrouw schreef. Cinema begint bij Vermeer', in: *NRC Handelsblad*, 29.3.1996; B. Stigter, 'Waar denk je aan, meisje. Het tweede leven van het meisje met de parel', in: *NRC Handelsblad*, 16.4.2004; R. Ockhuysen, 'Een drakerig verhaal, maar dat meisje! En dat licht!', in: *de Volkskrant* 15.4.2004.

⁶ Deze zienswijze is inmiddels standaard in de kunstgeschiedenis. Zie bv. G. Kieft, 'Diepte achter de gordijnen. Over de grootmeester van het perspectief', in: *Kunstschrift* 3 (2002) 26-29.

⁷ *Catalogus Tom Hunter* 2003.

⁸ R. Raatgever, 'Cultuur, mythe, film. Bespiegelingen van een cultureel antropoloog', in: H. de Mare & B. Klasen (red.), *Moverende Mythen – Versus* 1 (1990) 51-67.

⁹ I.s.m. The People of the Labyritnths enceneerde fotograaf Erwin Olaf in 2005 zijn *high brow*-modefoto's getiteld *The Golden Age* – onder verwijzing naar schilders als Rembrandt en Vermeer én in het besef dat de huidige Nederlandse natie in een identiteitscrisis verkeert – 'CLICK, to make unison of two worlds, two ideals of being, of dress, of design, of fashion – now and then, and of two media, painting and photography CLICK.' (M.J. de Rooij. *Catalogus The Golden Age*, 2005). Ongeveer tegelijk is op 20 mei 2006 het *Meisje met parel* op democratische wijze uitverkoren tot 'het mooiste schilderij van Nederland' in een door het dagblad *Trouw* georganiseerde verkiezing. Van de 8000 reacties koos 26 procent voor dit schilderij van Vermeer. Ter bevestiging van deze 'zaligverklaring' kregen alle lezers een uitklapbare-krantenpapier-versie-van-Vermeers-meisje-voor-aan-de-muur aangeboden.

¹⁰ Chevalier (1999) p. 5.

¹¹ H.P. Chapman, 'Women in Vermeer's home. Mimesis and ideation', in: J. de Jong et al. (red.), *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 51 (2000) (*Wooncultuur in de Nederlanden 1500-1800*) 234-267.

¹² W.Th.M. Frijhoff, *Cultuur, mentaliteit: illusies van elites?* (Nijmegen, 1984).

¹³ Navolgende berust op H. de Mare, *Het huis en de regels van het denken. Een cultuurhistorisch onderzoek naar het werk van Simon Stevin, Jacob Cats en Pieter de Hooch* (proefschrift Vrije Universiteit Amsterdam 2003). De handelseditie (SUN/Boom) is in voorbereiding.

¹⁴ M. van den Doel e.a. (ed.), *The Learned Eye. Regarding art, theory, and the artist's reputation. Essays for Ernst van de Wetering* (Amsterdam 2005).

Heidi de Mare, 'Johannes Vermeer: migratie van een icoon', in: Joris van Eijnatten, Fred van Lieburg & Hans de Waardt, *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff* (Amsterdam 2007) 198-214

¹⁵ Het debat over de vermeende 'zwangerschap' van Vermeers dames toont aan hoe men op grond van een onjuist kunstbegrip zich kan 'verkijken'. A. Blankert, 'Vermeers "moderne" onderwerpen', in: *Johannes Vermeer*, 31.

¹⁶ W.Th.M. Frijhoff, 'Inleiding: historische antropologie', in: P. te Boekhorst et al. (red.), *Cultuur en maatschappij in Nederland 1500-1850* (Nijmegen, 1992) 11-38. Ogenscheinlijk theorievrije wijze van presentatie berust op verholde theoretische fundamenteën.

¹⁷ Alle 53 afbeeldingen in Frijhoffs oratie zijn op hun 'leesbaarheid' gekozen waarbij het verschil in materialiteit wegvalt (foto's, devotieprent, reclame, prentbriefkaart, miniatuur, filmstill, karikatuur, titelblad, monument, gravure, meubel, houtsnede, paneel, reliekschrijn, olieverfschilderij, tekening, krantenartikel, pamflet, standbeeld, satirisch titelblad, striptekening, filmaffiche, muurschildering, diorama, schoolplaat, hekbeeld).

¹⁸ Frijhoff, *Heiligen, idolen, iconen*, 52 refereert aan 'de semiotiek van C.S. Peirce' en beschouwt het icoon als 'een teken dat verwijst naar wat het uitbeeldt.' Zie ook P. Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence* (Ithaca 2001).

¹⁹ Voor de gelaagdheid van het icoon, zie bv. McCloud, *Understanding Comics* (z.j., 1993).

²⁰ Frijhoff. *Heiligen, idolen, iconen*, 52. Ook Huizinga's gedachten zijn heroverweging waard: 'De afbeelding met de hand gemaakt, van welk ding ook, is altijd veel meer dan enkel een weergave, zij is altijd een uitdrukking van een wezen, wat achter de uiterlijke vorm ligt, en niet tot woorden stollen kan.', in: J. Huizinga, *Nederland's beschaving in de 17^e eeuw* (Haarlem 1941) 109.

²¹ Ik verschil dan ook van mening met Frijhoff (*Heiligen, idolen, iconen*, 81-82) over de rolverdeling tussen historici en andere wetenschappers in de cultuurhistorische praktijk. De historicus zou het onderzoeksobject en de disciplinaire grondslagen van vakgebieden als kunstgeschiedenis en semiologie even ernstig dienen te nemen als de traditionele kunsthistoricus m.i. de vernieuwingen in de geschiedwetenschap die Frijhoff voorstaat.

²² Frijhoff, *Heiligen, idolen, iconen*, 79.

²³ H. de Mare, 'Vroegmoderne verwantschap in woord en beeld. Het gebruik van het werk van Cats, De Hooch en Van Hoogstraten als historisch broonmateriaal', in: P. Stokvis (red.), *Geschiedenis van het privéleven. Bronnen en benaderingen* (Amsterdam, 2007), 299-345, 87 ill.

²⁴ C. Blotkamp, 'Beeldende kunst: de doem van de Gouden Eeuw', in: D. Fokkema et al. (red.), *1650-2000. Rekenschap* (Den Haag, 2005) 278.

²⁵ Kunsthistorici en postmoderne auteurs nemen doorgaans deze a-historische gedachtegang over en bestendigen aldus het cliché dat er sinds de vroegmoderne tijd een verschil bestaat tussen 'de' westerse en 'de' oosterse omgang met het beeld. Zie o.a. B. de Klerck, 'De dood van een kunstenaar in 16de-eeuws Istanboel', in: *Kunstschrift* 1 (2002), 48., resp. A. Lowe, 'To see the world in a square of black', 544-567, met aansluitend het vaak aangehaalde fragment uit Pamuks boek (Ned. vert. 200-201), in: B. Latour & P. Weibel (eds.), *ICONCLASH. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art* (Cambridge, Massachusetts, 2002).

Heidi de Mare, 'Johannes Vermeer: migratie van een icoon', in: Joris van Eijnatten, Fred van Lieburg & Hans de Waardt, *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff* (Amsterdam 2007) 198-214

²⁶ Zie zijn opmerkingen over pigmenten (karmozijn), plooiën en het gebruik van de spiegel bij het schilderen.

²⁷ H. Teunissen, 'Een foto van Mohammed. Het islamitische beeldverbod als westerse vinding', in: *Christen-Democratische Verkenningen* (2006) 245-259.

²⁸ De relevantie hiervan wordt bevestigd door de toekenning van de Nobelprijs voor Literatuur aan Pamuk op 12 oktober 2006.

²⁹ Casestudy 'Kunst van het Vergelijken' 2006-2007.

³⁰ De Mare, 'Gedisciplineerd kijken. Van kunstgeschiedenis naar historisch formalisme', in: *Kunstlicht*, no. 3-4 (1999), 14-20.

³¹ Dit essay is de vrucht van het M.A.-vak 'De Kunst van het Vergelijken' (2005-2006), Opleiding Algemene Cultuurwetenschappen, Vrije Universiteit Amsterdam. Met dank aan Rosa van Ederen en Tsjerk Holtrop voor hun bijdragen.