





## De *Burger van Delft*: een verklarende hypothese

• ERIC JAN SLUIJTER •

**A**nders dan Grijzenhout en Van Sas, ben ik geenszins overtuigd van mijn eigen gelijk. In het voorgaande artikel probeerde ik argumenten bijeen te brengen die mijn vermoeden konden onderbouwen dat in Jan Steens *Burger van Delft* geen individuen zijn geportretteerd. Ik meen dat ik daarin ben geslaagd. Die argumenten voer ik echter niet aan om mijn 'hypothese te bewijzen'. Het was mijn doel om een verklarende hypothese (zou het niet zo kunnen zijn dat ...?) te toetsen door middel van een aantal waarnemingen die gebaseerd zijn op historische, voornamelijk picturale, bronnen.<sup>1</sup> Ik beschouw beelden niet minder als bronnen dan teksten – ze zijn alleen nog moeilijker te interpreteren; daartoe dient men allereerst, geholpen door inzicht in picturale tradities en iconografische conventies, nauwkeurig te kijken. Mijn betoog is dan ook geenszins een *aaneenrijging van vermoedens van artistieke verwantschap en emulatie, die in de loop van het betoog worden omgezet in veronderstelde zekerheden*. Via het construeren van een picturale context voor het schilderij breng ik een aantal elkaar versterkende argumenten naar voren die alle toetsbaar zijn en voornamelijk gebaseerd op vergelijking met andere uitbeeldingen. Daarmee laat ik onder andere zien dat Steen bepaalde motie-



ven die wij in eerdere prenten tegenkomen zonder twijfel in het hoofd heeft gehad bij het uitdenken van deze inventie en dat hij op de hoogte moet zijn geweest van Maes' experimenten met bepaalde thema's en composities – inderdaad zijn dat wat mij betreft zekerheden die uit deze vergelijking van beelden zijn te herleiden; maar deze 'zekerheden' functioneren als argumenten die nooit het karakter van een 'bewijs' kunnen hebben. Zij geven slechts de verklarende hypothese een grotere mate van waarschijnlijkheid.

Uit die picturale context blijkt dat de uitzonderlijkheid van dit werk, hoewel in alle opzichten groot, minder extreem is wanneer men het schilderij in het kader van 'moderne beelden' bekijkt, dan wanneer men de voorgestelden als portretten interpreteert. Het verwijt dat ik in mijn betoog daarbij de *genderdimensie* over het hoofd zie omdat het in die andere werken om *meer of minder 'desperate housewives'* zou gaan, is geheel onterecht. Inderdaad werd het thema door Maes en Metsu, in iets latere werken, ingepast in het vanaf het midden van de jaren '50 steeds populairder wordende type genrestuk waarin jonge vrouwen centraal zijn gesteld (afb. 10, 11 op p. 00) – en ook Steen zou dit in een later schilderij doen (afb. 12 op p. 00). Ik laat echter juist zien dat de oorsprong



van het motief (zoals zo vaak bij Steen) in 16de-eeuwse prenten ligt waarin een welgestelde man tegenover een bedelares met jongetje werd geplaatst (afb. 7, 14 op p. 00); dat werd overgenomen in de ets van Rembrandt die in een aantal opzichten een direct voorbeeld was voor Steen (afb. 6 op p. 00). Ook is een man de goede gever in een vroege bedelscène van Maes die eveneens, zij het met heel andere accenten, op deze voorbeelden terugrijpt (afb. 8 op p. 00), terwijl wij ook later nog eens een man terugzien op de linkerzijde van het schilderij van Naiveu, dat de meest directe verwijzing naar Steens werk toont (afb. 13 op p. 00). 'Pace' Grijzenhout en Van Sas, benadruk ik wel degelijk 'het anders-zijn' van Steens werk; ik demonstreer juist dat Steen op een heel bijzondere manier met een nieuw soort thematiek experimenteert die door de meesten met vrouwen zou worden ingevuld.

Dat hier een man is uitgebeeld, geeft de hedendaagse (kunst)historicus kennelijk aanleiding het als een portret te willen beschouwen. Dat is, zoals ik betoog, echter alleen mogelijk als men plaatsing, houding en gebaren van de figuren negeert en de blik van de man als 'minzaam' of 'welwillend' interpreteert. Maar dan heeft men het over emoties die onmogelijk uit een schilderij kunnen worden afgelezen, tenzij aan te wijzen valt dat een schilder deze met houding of gebaren heeft willen aanduiden. Dat is hier beslist niet het geval. Zulke emoties kunnen dan slechts op gratuite wijze door de interpretator in de gezichtsuitdrukking worden geprojecteerd (men kan deze evengoed als sceptisch, ongeïnteresseerd of afkeurend zien). Na bestudering van het picturale kader en een uitstapje naar de sociaal-historische context waarin Steens schilderij gesitueerd zou kunnen worden, komt mijn conclusie erop neer dat Steens voorstelling uiteindelijk een op bijzondere wijze geactualiseerde, en licht humoristische, variant lijkt van de prent

van Wierix in Coornherts boek, waar de mens de moreel verkeerde keuze maakt (een favoriet thema in het werk van Steen).<sup>2</sup>

De auteurs kunnen op geen enkele manier verklaren (en proberen dat ook niet) wat de toeschouwer – toen en nu – *ziet*, en wat de toenmalige geïnformeerde beschouwer (die met bepaalde verwachtingen gebaseerd op een referentiekader van picturale tradities en iconografische conventies een dergelijk werk tegemoet trad) onmiddellijk zal hebben waargenomen: de opvallende houding en handeling van de man en het meisje. Het meisje dat met besliste tred op ons afkomt en is afgewend van de scène achter haar. De man die in het geheel geen aanstalten maakt iets te geven aan de bedelares (zoals in de uitbeelding van dit motief wel gebruikelijk was, met uitzondering van Wierix' prent in Coornherts bekende boek); de rechterhand die behoort te geven is zelfs in dezelfde, afgewende, positie geplaatst als bij de gierigaard van Jan Wierix. De auteurs gaan er kennelijk van uit dat plaatsing, houdingen en gebaren er niets toe doen (behalve de niet te interpreteren gezichtsexpressie). Maar die doen er altijd toe, zeker bij Steen; zij zijn bewust gekozen en dragen betekenis over op de toeschouwer, ook als het portretten zouden zijn. Binnen de kleine groep 'genreportretten' (die begint bij Codde en Palamedesz en zich bij schilders als Metsu en Ochterveld incidenteel voortzet), evenals bij familieportretten uit die periode, is óf de relatie tussen de figuren weinig specifiek, óf is er in de onderlinge relaties en in de relatie tot de toeschouwer een zekere logica aanwezig die vanuit het portret te verklaren valt – ook bij die enkele uitzonderlijke 'genreportretten' van Steen.<sup>3</sup> Geen van beide is hier het geval. Er is niet alleen geen reden te bedenken waarom iemand zich op deze wijze met een bedelares zou laten portretteren, er is evenmin een reden te bedenken



waarom Steen, als hij hier een *liefhebber vader, eerzaam christen en deugd-zame burger* met zijn dochter zou hebben geportretteerd, de houdingen van het meisje en de man op deze specifieke manier zou hebben weergegeven. Daarvoor zijn, zoals ik betoogd heb, wel redenen te bedenken als men het schilderij in de context van 'moderne beelden' beschouwt. Mijn (door de beide auteurs genegeerde) beargumentering dat de man en het meisje meer gemeen hebben met typen die gebaseerd zijn op gezichten uit Steens omgeving dan dat zij uitgesproken portretachtige trekken tonen (afb. 4 en 5 op p. 00), kan – hoewel ik toegeef dat al of niet veronderstelde individuele gelijkenissen altijd betwistbaar zijn – deze opvatting versterken, evenals het feit dat de man en het meisje, Grijzenhout en Van Sas in hun reactie terecht opmerken, in de vroegste vermeldingen niet als portretten werden gezien.<sup>4</sup>

Inderdaad heb ik geschreven dat de auteurs geen oplossing hebben voor de rechterhelft van het schilderij. Daarbij verwees ik, ten onrechte, niet naar wat zij in hun reactie een *samenhangende visie op het schilderij als geheel* noemen. Dat heb ik niet gedaan omdat ik destijds bij het lezen van de betreffende passage (die zij nu in zijn geheel citeren) door een vervangende schaamte werd overvallen en deze daarom heb laten rusten. Zij stellen daarin dat het *niet ondenkbaar [is] dat Croeser met zijn pose van burgerlijk zelfbewustzijn en tegelijk minzame aandacht voor de naaste een signaal heeft willen geven aan de kerk die hem tot zijn chagrijn van het Avondmaal had uitgesloten. Het schilderij was dan een teken aan de wand om indruk te maken op de predikant of ouderling op huisbezoek. Maar we moeten – Steens anekdotische inslag indachtig – ook rekening houden met de mogelijkheid dat de voorstelling verwijst naar een concreet voorval of een gebeurtenis uit het leven van Adolf en Catharina Croeser die we helemaal niet kennen en*

*misschien ook wel nooit zullen kennen.*

Dat door *minzame aandacht* van de geportretteerde een *signaal wordt gegeven aan de kerk* of een concreet voorval uit Croesers leven wordt uitgebeeld toont een wel heel eigenaardige visie op wat in een 17de-eeuws schilderij, in het bijzonder een portret, kan worden uitgebeeld en hoe het kan functioneren.<sup>5</sup> Hier maken de auteurs zich schuldig aan een *terugvallen tot een associatieve en bij vlagen anachronistische interpretatie* die berust op een *zelfgesponnen web waar historische feiten worden geplaatst in een sterk fictioneel kader*, iets wat zij Els Kloek met kracht verwijten.

Het is niet mijn bedoeling hier op al het commentaar van Grijzenhout en Van Sas te reageren; ik zou de lezer bijvoorbeeld willen vragen zelf te oordelen over mijn beschrijving van Steens constructie van de ruimte en ordening van de figuren en het onbevredigende commentaar dat de auteurs daarop geven.<sup>6</sup> Zoals uit de laatste zin van mijn artikel blijkt, sluit mijn verklarende hypothese overigens geenszins uit dat het schilderij gemaakt werd voor, of in eigendom was van, Steens overbuurman en kennis Adolf Croeser.



## NOTEN

- 1 Men zou dit 'abductie' kunnen noemen. Zie hierover M. Roscam Abbing, *Rembrandt toont zijn konst. Bijdragen over Rembrandt-documenten uit de periode 1648-1756*, Amsterdam 1999, hfdst. VII 'Peirce's theorie van abductie.'
- 2 Dit benadert de interpretatie van Vinken, maar met het essentiële verschil dat hij het desondanks ziet als een portret en dus moet aannemen dat de man 'welwillend' kijkt en wél zijn christelijke plicht vervult.
- 3 De auteurs verwijzen naar *Bakker Oostwaard en zijn vrouw*, *De Hoenderhof*, de *Familie Schouten* en het *Tuinfeest bij de Familie Paedts*. Overigens tonen de laatste twee mijns inziens beslist geen portretten. In het laatste geval is het zelfs absurd om bij dit losbandige, als komedianten geklede, gezelschap over een tuinfeest bij de familie Paedts te spreken. Weliswaar zien we het wapen van Paedts op een kussen, wat toont dat dit dure schilders voor iemand uit deze familie is gemaakt, maar de gedachte, voor het eerst verwoord door Bijleveld in 1926, dat we hier de achtergevel van het huis van Paedts zien (het huidige Rapenburg 19 in Leiden), is klinklare nonsens; deze heeft weliswaar ook een fronton, maar lijkt er in het geheel niet op. Zo zijn we weer helemaal terug bij alle interpretaties uit de 19de en eerste helft 20ste eeuw, waarin men overal portretten en specifieke gebeurtenissen heeft willen zien.  
In discussie gaan met de 'sophisticated' betogen van Perry Chapman en Mariët Westermann over de 'edges of portraiture' zou een ander artikel vereisen. In mijn, door de auteurs bekritiseerde, artikel heb ik slechts mijn eigen argumenten – in relatie tot hun argumenten – naar voren willen brengen.
- 4 In 1761 bijvoorbeeld (Grijzenhout / Van Sas, p. 16): 'Un bourgmestre (een welgesteld magistraat) assis à sa porte, un fille bien faite descend l'escalier, un pauvre femme & son enfant demandent l'aumone (...).' Hieruit blijkt tevens dat in de voorgestelde vrouw ook toen als vanzelfsprekend werd gezien als een bedelaarster die om een aalmoes vraagt.
- 5 Ook op andere punten blijkt dat zij een vreemde opvatting hebben over hoe in de 17de eeuw portretten en genrestukken functioneerden: op basis van mijn perspectieftekening, waar één van de verdwijnpunten in het hoofd van de man op de brug ligt, concluderen zij dat dit hun mening versterkt dat het een bepaald individu betreft (de oudere broer van Croeser), ondanks het feit dat Steen daar slechts een paar toetsen verf heeft gezet om een, verder niet nader gedefinieerde, figuur mee aan te duiden. Dit lijkt op de 'teleologische tunnelvisie' waarvan zij Els Kloek beschuldigen. Dat zij weinig inzicht hebben hoe zaken picturaal verbeeld worden blijkt ten slotte ook uit hun opmerking dat mijn citaat over het zelfbeeld van milddadigheid van de Delftse burger primair

betrekking heeft op geïnstitutionaliseerde zorg. Uiteraard is dat het geval, maar als men een dergelijk concept in een zwijgend beeld wilde overdragen, greep men naar duidelijk 'sprekende' traditionele picturale motieven, en dat is in dit geval de bedelscène, die we tezelfdertijd eveneens zien in diverse andere genrestukken en in enkele kerkinterieurs waarin de christelijke plicht van barmhartigheid aan de orde wordt gesteld (zie ook afb.15).

6 Ook ik laat in feite zien dat Steen een *correct* perspectief 'als ballast' ervoer, maar dat hij wel met een zeer vrij gebruik van perspectivische middelen op doordachte wijze er alles aan deed om in ruimte en ordinantie een zo overtuigend mogelijk beeld te scheppen. Curieus is dat de auteurs suggereren dat ik ontken dat andere door mij aangehaalde Delftse schilders een wezenlijk andere belangstelling zouden hebben, terwijl ik juist schrijf dat jongere Delftse schilders als Vermeer en De Hooch, in tegenstelling tot Steen, van correct perspectief een doel op zich maakten.



