



Nieuw licht op een nachtstuk van Frans van Mieris

• LIENEKE NIJKAMP & ZEPH BENDERS •

In zijn omvangrijke monografie over Frans van Mieris (1635-1681) uit 1981 schreef de Amerikaanse kunsthistoricus Otto Naumann: *It is hoped that Holland's National Museum will some day acquire a work from Van Mieris' early or middle periods.*¹ Op dat moment kon niemand vermoeden dat Naumanns wens al was ingewilligd. Dankzij de collectie Van Heteren heeft het Rijksmuseum vanaf zijn bestaan een schilderij van Frans van Mieris in bezit dat de schilder vervaardigde op het hoogtepunt van zijn carrière. Dit is echter pas recent door een restauratie aan het licht gekomen.

Vrouw die een teorbe stemt

Achter een opgetrokken groen gordijn verschijnt een jonge vrouw die bij het licht van een kaars een luit stemt, naast haar op tafel ligt een opengeslagen muziekboek (afb. 1).² De vrouw draagt een fraaie satijnen jurk waarvan de gedetailleerd weergegeven linker mouw – met splitten aan de bovenzijde – de meeste aandacht trekt. Haar ontblote rechterborst valt bij de eerste oogopslag dan ook nauwelijks op. Links op de achtergrond is een tweede ruimte te onderscheiden waarin drie figuren om een tafel zitten en bij kaarslicht triktrak spelen. De luit, het kaartspel en de pikant geklede dame op de voorgrond duiden op een mora-

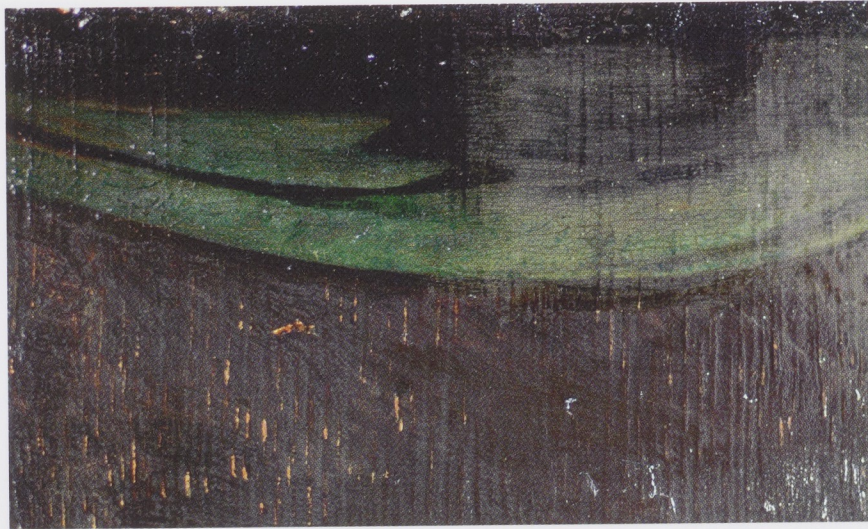
Afb. 1

FRANS VAN MIERIS,
Vrouw die een teorbe stemt, 1665.
Olieverf op paneel,
22 x 17,5 cm, Rijks-
museum, Amsterdam
(inv.nr. SK-A-262).

listische boodschap verpakt in een 17de-eeuwse Hollandse genrevoorstelling: de ledigheid van de burgerjeugd als stereotypering afgebeeld in een amoureuze context. De fijnschilder Frans van Mieris waagde zich vaker aan dit type voorstelling.

Restauratie

Vrouw die een teorbe stemt is in het voorjaar van 2006 gerestaureerd in verband met de reizende tentoonstelling *Rembrandt and the Golden Age* (22 september 2006-16 september 2007). Een behandeling van het werk was wenselijk omdat het schilderij schuilging achter een grijze sluijer van sterk verouderde vernislagen. Met name in de donkere partijen werd de leesbaarheid door de sterk vergeelde en gecraqueleerde vernis nadelig beïnvloed (afb. 2). Een andere reden om het schilderij aan een restauratie te onderwerpen was het witte 'krijtachtige' uiterlijk van het gezicht en de hals van de vrouw (afb. 3). Dit lichter of zelfs witter worden van de verflagen wordt in restauratietermen *blanching* genoemd. Algemeen wordt verondersteld dat dit witte uiterlijk wordt veroorzaakt door een opgebroken, onregelmatig verfoppervlak, vaak in combinatie met de aanwezigheid van microscopisch kleine haarscheurtjes in de verflaag.³ Dergelijke onregelmatig-



Afb. 2
Detail gordijn tijdens
de vernisafname,
18 april 2006. Links is
de verouderde vernis
verwijderd.

heden kunnen ontstaan wanneer de verflagen worden blootgesteld aan schadelijke factoren als licht en vocht. Door dit opgebroken verfoppervlak wordt het licht niet langer gereflecteerd zoals bij een 'gezonde' verflaag, maar verstrooid. Deze verstrooiing maakt dat het oppervlak als lichter van kleur of zelfs wit wordt waargenomen. Onderzoek naar *blanching* bij 17de-eeuwse landschapsschilders als Aelbert Cuyp (1620-1691) en Jan Both (ca.1618-1652) heeft aangetoond dat er een verband bestaat tussen de gebruikte pigmenten en het ontstaan van dit fenomeen. Vooral partijen waarin gele lak is gebruikt bleken extra gevoelig voor *blanching*. Deze gevoeligheid van de gele lakken voor de negatieve invloeden van licht en vocht was al in de 17de eeuw bekend. Toch werd het pigment veelvuldig toegepast door schilders vanwege zijn unieke transparante eigenschappen waarmee warme en diepe tonen konden worden bereikt.⁴ Het is niet ondenkbaar dat ook Frans van Mieris een gele lak als glacis gebruikte om de warme gele gloed van het inkarnaat van de vrouw te creëren.⁵ Dit pigmentgebruik zou de aanwezigheid van *blanching* kunnen verklaren. Het gebruik van gele lakken om de gloed

van kaarslicht weer te geven wordt door Gerard de Lairese beschreven in zijn *Schilderboek* uit 1707 als een van de werkmethoden die destijds door de fijnschilders werden gehanteerd. Zo adviseert hij om een glacis over het schilderij aan te brengen om de gloed van kaarslicht weer te geven⁶: (...) *neem ik een dun lakseerend geel, van zodanig een tint als ik myn licht verbeeld: het zelve dun en zuiver daar overheen strykende, zo wel over dag als schaduw. (...) best uit guttegom, lichte schytgeel, of geele lak met een weinig vermiljoen daaronder, bestaan.*⁷

Met het verwijderen van de oude vernislagen heeft het schilderij aan diepte en helderheid gewonnen, waarbij de subtiele kleurovergangen die van Mieris gebruikte om het kaarslicht weer te geven niet langer worden bedekt door de sterk vergeelde vernis. De *blanching* in het gezicht kon door middel van het aanbrengen van fijne retouches grotendeels aan het oog worden onttrokken.

De restauratie had ook een grote verrassing tot gevolg: een niet eerder opgemerkte signatuur en datering kwamen aan het licht! Het paneel is rechtsonder gesigneerd en gedateerd: *F van Mieris Ao 1665*. Het werk dateert dus van 1665, in plaats van 1680 zoals

altijd werd gedacht. Dit gegeven betekent een geheel nieuwe plaatsing van het schilderij binnen het oeuvre van Van Mieris. Interessant is natuurlijk dat nooit getwijfeld is aan de datering: alsof er geen overtuigende verandering van stijl in het oeuvre van de schilder valt te onderscheiden. Enkele verschillen tussen het vroege werk, de topstukken en de late schilderijen van Van Mieris zijn echter wel te omschrijven. Ter verduidelijking van de nieuwe plaats van het Rijksmuseum-paneel is een korte schets van het oeuvre van de schilder noodzakelijk.



Afb. 3
Detail blanching,
27 maart 2006.

Oeuvre

Aan de hand van zijn schilderijen valt het artistieke leven van Frans van Mieris grofweg in een drietal perioden te verdelen: de jaren '50 van de 17de eeuw, aan het eind waarvan de schilder een eigen stijl ontwikkelde; de jaren '60 waarin hij zijn meesterwerken vervaardigde; en de jaren '70 en begin '80 waarin Van Mieris een aantal werken vervaardigde die gekenmerkt worden door een zekere gestileerdheid.

Frans van Mieris heeft een aantal leermeesters gehad. Volgens Houbraken begon hij zijn leertijd bij Abraham Toorenvliet (1640-1692), daarna bij Gerard Dou (1613-1675), vervolgens bij Abraham van den Tempel (1622/23-1672), en uiteindelijk weer bij Dou.⁸ Zijn leertijd vond ongeveer plaats tussen 1650 en 1658, waarna hij als meesterschilder werd opgenomen in de Leidse Sint-Lucasgilde. Gerard Dou noemde Van Mieris 'de prins van zijn leerlingen'.⁹ Dou was tevens zijn invloedrijkste leermeester; de onderwerpskeuze van eenvoudige huishoudelijke tafereelen aan het begin van Van Mieris' carrière getuigt hiervan. Van Mieris liet zich echter niet alleen door het werk van Dou inspireren, maar putte ook uit het oeuvre van tijdgenoten zoals Gabriël Metsu (1629/01-1667). Aanvankelijk speelde hij met zowel losse als fijne penseelstreken, maar al snel onderscheidde hij zich van Dou doordat zijn penseelstreken nagenoeg onzichtbaar werden. Aan het einde van de jaren '50 en begin jaren '60 schilderde Van Mieris een aantal van zijn beste schilderijen. Kenmerkend voor zijn werk uit die periode is een heldere atmosfeer en een grote aandacht voor het uitbeelden van textuur en reflecterend licht, menselijke interactie en emotie. *Het doktersbezoek* van 1657 (Wenen, Kunsthistorisches Museum) wordt gezien als het omslagpunt in zijn onderwerpskeuze.¹⁰ Van Mieris zou hierna niet meer terugkeren naar de boertige scènes van Dou, maar ging zich uitsluitend richten op

de populaire aristocratische interieurs waarbij vooral de stofuitdrukking in het oog springt die de rijkdom van de burgerij benadrukt. Tot halverwege de jaren '60 schilderde Van Mieris een groot aantal van deze meesterwerken waarmee hij zijn populariteit bij het contemporaine publiek vergrootte en de aandacht van andere kunstenaars zoals Jan Steen (1625/26-1679) en Johannes Vermeer (1632-1675) op zich vestigde. In 1663 produceerde hij een serie van kleine schilderijen met zittende vrouwen, waaronder de *Luitspelende vrouw* (huidige verblijfplaats onbekend).¹¹ Dit onderwerp was toen geenszins nieuw; de Caravaggisten verbeeldden aan het begin van de 17de eeuw vaker muziekmakende vrouwen. Van Mieris zorgde wel voor een opleving van het thema onder tijdgenoten. Van de *Luitspelende vrouw* zijn maar liefst drie versies bekend, waarvan één mogelijk een eigenhandige replica.¹² Van de *Vrouw die een teorbe stemt* zijn

Afb. 4
Navolger van
FRANS VAN MIERIS,
*Vrouw die een teorbe
stemt*, 17de eeuw.
Olieverf op paneel,
17 x 15 cm,
Dorotheum,
12 december 2006,
nr. 2.



twee kopieën bekend (afb. 4).¹³ Dat Van Mieris' werk zowel tijdens zijn leven als in de daaropvolgende eeuw veelvuldig gekopieerd werd, is niet de enige aanwijzing voor de hoge waardering die hij genoot: voor zijn kabinetstukjes werd in de 17de eeuw de hoogste prijs neergeteld. Cornelis de Bie, Joachim von Sandrart en Roger de Piles benadrukken deze hoge bedragen die overigens zowel door rijke burgers als door buitenlandse verzamelaars voor Van Mieris' werk werden betaald.¹⁴

Het late werk

Halverwege zijn carrière waagde Van Mieris zich steeds meer aan losbandige onderwerpen en veranderde ook zijn stijl. Zijn werk kenmerkt zich vanaf de tweede helft van de jaren '60 door een donkerder koloriet en een meer gestileerde weergave van de figuren. Dit zette zich voort tijdens de jaren '70, toen hij door middel van scherpere glimlichten en een sterker chiaroscuro nog meer de nadruk legde op stofuitdrukking en lichtreflectie. Naumann omschrijft het werk uit deze stijlperiode als van een porseleinachtige uitstraling en dat is goed te zien op *Dubbelportret van een echtpaar* (afb. 5).¹⁵ Een ander kenmerk van het werk dat Van Mieris in het laatste decennium van zijn leven vervaardigde, is de wisselende kwaliteit. Hij schonk weinig aandacht aan de anatomie van de figuren, en de gezichten zijn soms haast karikaturaal vervormd. Bovendien herhaalde hij in zijn latere werk bepaalde motieven waar misschien een gebrek aan inventiviteit aan valt af te lezen. Deze terugval in kwaliteit kan verschillende oorzaken hebben. Tijdens het laatste decennium van zijn leven liet Frans van Mieris zijn schilderijen door leerlingen bewerken. Het is bekend dat Van Mieris' zonen Jan en Willem hun vader opvolgden in het vak en zijn werk kopieerden. Leerling Carel de Moor (1655-1738) en Willem van Mieris hebben beiden waarschijn-



Afb. 5
FRANS VAN MIERIS,
*Dubbelportret van een
echtpaar (Een heer en
een dame?)*, 1678.
Olieverf op paneel,
36 x 30 cm.
Rijksmuseum,
Amsterdam
(inv.nr. SK-C-184).

lijk meegewerkt aan enkele late schilderijen van de meester.

Een tweede mogelijke reden wordt door Houbraken in de *Groote Schouburgh* beschreven: *Hy [Frans van Mieris] was een byzonder goed vriend van Jan Steen (...); maar alzoo Jan Steen meer en meer tot den drank verviel (die met pek omgaat zeit het oude Hollandsche spreekwoord, wort 'er door besmet) gebeurde 't ook somtyds wel eens, dat onze Mieris zig in de maat van drinken vergiste.*¹⁶ Ondanks zijn hoge inkomsten verkeerde de schilder continu in de schulden – mogelijk vanwege het overmatige drankgebruik. In 1665 werd hij ook tot insolvente schuldenaar verklaard en daarmee ontzien van de verplichte jaarlijkse betaling aan de Leidse burgerwacht. Desalniettemin werd hij in hetzelfde jaar deken van het Sint-Lucaspil. Het is niet onwaarschijnlijk dat Van Mieris in hoog tempo de kleine kabinetstukjes vervaardigde om te overleven en

daarom ook motieven vaker herhaalde.

Het paneel van *Vrouw die een teorbestemt* is aan de achterzijde enkel aan de onderkant en de rechterzijde afgeschuind. Dit zou kunnen duiden op een formaatwijziging van het schilderij, temeer omdat Van Mieris vaker de afmeting van een schilderij wijzigde – soms zelfs op het moment dat het werk al voltooid was.¹⁸ Maar in dit geval gaan de verflaag en grondering over alle randen van het paneel heen waardoor een (latere) formaatwijziging uitgesloten is. Van Mieris heeft waarschijnlijk een paneel in stukken gezaagd om zo een groter aantal kleinere schilderijen te kunnen vervaardigen.

Nachtstukjes

In 2005 vond in het Mauritshuis een monografische tentoonstelling over Frans van Mieris plaats. In de hierbij verschenen catalogus wordt over de laatste jaren van Van Mieris' carrière vermeld: *In het decennium daarna zien we de afronding van Frans van Mieris' ontwikkeling van het nachtstuk: Vrouw die een teorbestemt, de Brieveschrijfster en het recent ontdekte Vrouw met schoothondje.*¹⁹

De twee laatstgenoemde nachtstukjes schilderde Van Mieris inderdaad in 1680. *De brieveschrijfster* – ook uit de collectie van het Rijksmuseum – heeft alle kenmerken van zijn late stijl (afb. 6). Hoewel Frans van Mieris na zijn leertijd nooit meer zou terugkeren naar de donkere interieurs van Gerard Dou, vervaardigde hij wel een aantal zogeheten nachtstukken. Dit type schilderij wordt gezien als het handelsmerk van Dou. Voordat Frans van Mieris zijn nachtstukjes schilderde, toonde Dou zich al een meester in de weergave van kunstlicht met bijvoorbeeld de *Avondschoon* (afb. 7). Het tot nu toe vroegst bekende nachtstuk van Frans van Mieris was het recent opgedoken *Vrouw die bij kaarslicht een brief verzegelt* (afb. 8) uit 1667 (afb. 8).²⁰ Dankzij de ontdekking van de datering op *Vrouw die een teorbestemt* blijkt het



Afb. 6
FRANS VAN MIERIS,
Briefschrijfster, 1680.
Olieverf op paneel,
25 x 20 cm.
Rijksmuseum,
Amsterdam
(inv.nr. SK-A-261).

Rijksmuseum nu in het bezit te zijn van het vroegst gedateerde nachtstuk van de schilder. Dat het werk lange tijd op 1680 werd gedateerd, heeft waarschijnlijk te maken met het niet al te fraaie gelaat van de vrouw. De algemene kenmerken van het latere werk van Van Mieris – de gestileerdheid, de gepolijste uitstraling, harde contouren en meer aandacht voor de weergave van verschillende (glanzende) stoffen door middel van glimlichten – zijn daarentegen niet terug te zien.

Tot slot

Dat een restauratie tot nieuwe inzichten in een oeuvre en schildertechniek kan leiden, moge inmiddels duidelijk zijn. De vondst van de datering tijdens de restauratie van *Vrouw die een teorbte stemt* leverde het Rijksmuseum een aanwinst van formaat op. Het werk heeft nu, als vijftien jaar vroeger schilderij, een unieke plaats binnen het oeuvre van Frans van Mieris dat zich in de collectie van het museum bevindt. De ontdekte signatuur en datum zullen door het publiek met eigen ogen te aanschouwen zijn als het schilderij straks onderdeel uitmaakt van de opstelling van Het *Nieuwe* Rijksmuseum.

Afb. 7
GERARD DOU,
De avondschool,
voor 1665. Olieverf op
paneel, 53 x 40,3 cm.
Rijksmuseum,
Amsterdam
(inv.nr. SK-A-87).



NOTEN

- 1 Otto Naumann, *Frans van Mieris*, 2 delen, Doornspijk 1981, deel 1, p. 86.
- 2 Voor de identificatie van het muziekinstrument wil ik Israel Golani en Marjolein Lever bedanken. De eerste vermelding van het schilderij in de bestandscatalogi van het Rijksmuseum is in 1809 (p. 47, nr. 202): het afgebeelde instrument wordt hier beschreven als 'guitar'. Deze term wordt tot in de catalogus van 1853 (p. 18, nr. 182) volgehouden, daarna verandert de titel naar *De Luitspeelster*. In *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam* (1976, p. 388, nr. A-262) wordt het schilderij *Het stemmen van de luit* genoemd. Op dit moment staat het schilderij bekend als *Vrouw die een teorbe stemt*. Het afgebeelde instrument heeft zeven dubbele snaren op het gedeelte waarop de melodie wordt gespeeld en daarnaast vier dubbele snaren op de tweede hals; dit betekent dat het instrument een barokluit genoemd moet worden. Ter illustratie zie de *Lute Catalogue* van David van Edwards (www.vanedwards.co.uk) nrs. 27 en 29: types luit die beide halverwege de 17de eeuw werden ontwikkeld. Over de (moeilijk te duiden) definitie van de teorbe, zie verder: Robert Spencer, 'Chitarrone, theorbo and Archlute', in: *Early Music*, vol. 4, nr. 4 (oktober 1976), pp. 408-422.
- 3 De term *blanching* wordt gebruikt om een algemeen verschijnsel, namelijk een witte opaque waas, aan te duiden. Naast het genoemde opgebroken oppervlak kunnen ook verschillende andere oorzaken ten grondslag liggen aan dit verschijnsel zoals migratie van componenten uit het bindmiddel en residuen van oude vernislagen.
- 4 Marika Spring, 'Pigments and color change in the paintings of Aelbert Cuyp', in: cat.tent. Londen, National Gallery, *Aelbert Cuyp*, Londen 2001, pp. 69-69.
- 5 Vanwege het feit dat er zich in deze partij geen noemenswaardige lacunes bevonden waarlangs op een verantwoorde wijze een monster genomen kon worden, werd besloten om in dit gebied van monsternamen af te zien.
- 6 Om de aanwezigheid van een dergelijke glacislaag en de aanwezigheid van een gele lak in het nachstuk van Van Mieris daadwerkelijk aan te kunnen tonen, is verder onderzoek nodig.
- 7 Gerard de Lairese, *Groot schilderboek*, Amsterdam, 1707, vol. 5 (Licht en de Daaging), hoofdstuk 19 (Verhandeling van de Nacht en gemaakte Lichten, van Fakkels, Lamp, Kaars en Vuur), pp. 314-315.
- 8 Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schildersessen*, 's-Gravenhage 1753, deel 3, pp. 2-3.
- 9 *Idem*, p. 2.
- 10 Naumann, *op.cit.* (noot 1), p. 48.
- 11 Naumann, *op.cit.* (noot 1), deel 2, plate 52.
- 12 Naumann, *op.cit.* (noot 1), p. 64.
- 13 Veiling Kunsthaus Klinger, 13 november 1993, lot 96 (mogelijk identiek aan Christie's New York, 15 januari 1988, lot 9; beide panelen hebben de afmeting 16,5 x 14 cm). Een tweede kopie werd afgelopen december geveild (Dorotheum, 12 december, 2006, lot 2), zie afbeelding 4.
- 14 Joachim von Sandrart, *Academie der Bau-, bild- und Mahlerey-Künste*, München (ed. Peltzer, 1925), p. 196; Roger de Piles, *Abregé de la vie des peintres*, Amsterdam 1767, p. 389; Cornelis de Bie, *Het gulden cabinet van de edel vry schilderconst*, 1661 (Soest 1971), p. 404.
- 15 Naumann, *op.cit.* (noot 1), p. 79.
- 16 Houbraken, *op.cit.* (noot 8), p. 7.
- 17 Naumann, *op.cit.* (noot 1), p. 30.
- 18 Q. Buvelot, *Frans van Mieris*, 's-Gravenhage 2005, p. 34.
- 19 *Idem*, p. 38.
- 20 *Ibidem*.



Afb. 8

FRANS VAN MIERIS,
*Vrouw die bij kaarslicht
een brief verzegelt*,
1667.
Olieverf op paneel,
27 x 20 cm.
Particuliere collectie