

## Recensie

Kerry Barrett. *Pieter Soutman. Life and œuvre*. (OCULI: Studies in the Arts of the Low Countries, vol. 12.) Amsterdam, John Benjamins Publishers, 2012. XXII+383 pp. ISBN 978-90-272-4964-7. € 340,00.

Het recent ontdekte portret van een jongeman siert de voorzijde van de monografie over de schilder Pieter Soutman (cat. PA3). Dit schilderij bevat veel Vlaamse elementen, al vervaardigde Soutman het in Haarlem, ruim vijftien jaar na zijn verblijf in Antwerpen. Het illustreert Soutmans flexibele schilderijstijl, waarin hij Hollandse en Vlaamse stijlelementen combineerde. Barrett toont in haar boek aan dat Soutman door deze flexibiliteit moeilijk in een geografisch hokje kan worden geplaatst. Ze pleit daarom voor het gebruik van de term 'Netherlandish art', een geïntegreerde bestudering van Hollandse en Vlaamse kunst. Waar Soutman binnen het kunsthistorisch onderzoek vaak gemarginaliseerd is door het ambigue karakter van zijn werk, vervult hij vanuit dit oogpunt juist een centrale rol.

Barret leidt haar hoofdstukken in met een verhelderende schets van het sociaal-economisch, het politieke en/of het artistieke klimaat, waardoor Soutmans werk in een bredere context begrepen kan worden. Het eerste hoofdstuk geeft inzicht in het begin van Soutmans carrière. Het lag enigszins voor de hand dat Soutman het vak van kunstenaar koos gezien zijn familieachtergrond: een katholieke Haarlemse brouwersfamilie. Brouwers behoorden tot de elite van de stad en waren vaak nauw betrokken bij de kunsthandel. Barrett gaat uitgebreid in op de vraag wie Soutmans leermeester was. In het verleden werd doorgaans Jacob Matham genoemd, maar Barret meent dat ook Hendrick Goltzius en Frans de Grebber Soutmans leermeesters kunnen zijn geweest.

De keuze van Soutman om in 1615 in Rubens' atelier te Antwerpen te werken wordt doorgaans verklaard door diens bezoek aan Haarlem in 1612. Tijdens dit bezoek zou Rubens op zoek zijn geweest naar vaardige prentkunstenaars uit het atelier van Goltzius die voor hem konden werken. Barrett stelt deze theorie ter discussie door

overtuigend te beargumenteren dat Rubens vóór 1618 niet bezig was met een eigen prentproductie. Daarnaast was er geen reden om Cornelis Galle te vervangen door jonge kunstenaars uit de school van Goltzius, omdat hun kenmerkende kalligrafische lijnvoering minder geschikt was om de tonaliteit van Rubens' schilderijen in prentvorm te benaderen.

Soutmans periode in Antwerpen (1616-1624) komt in het tweede hoofdstuk aan bod. Veel zaken omtrent zijn verblijf in de stad blijven onzeker, maar op basis van *circumstantial evidence* maakt Barrett het aannemelijk dat Soutman als assistent werkzaam was. Het verblijf in Antwerpen was een cruciale periode in zijn loopbaan. Ten eerste had hij toegang tot het voor buitenstaanders niet toegankelijke werk van Rubens. De tekeningen, die hij naar Rubens kon maken, verschaften hem een bijzonder goede uitgangspositie voor zijn latere carrière als prentmaker. Ten tweede veronderstelt Barrett dat Soutman dankzij Rubens' contacten tussen 1624 en 1628 schilder kon worden aan het Poolse hof. Deze positie leverde hem de titel 'schilder van de Koning van Polen' op, die hij tot het einde van zijn carrière dankbaar gebruikte. Daarnaast leerde hij in Antwerpen Pieter van Sompel kennen met wie hij – terug in Haarlem – een succesvolle samenwerking aanging.

Over Soutmans tekeningen en prenten naar Rubens' schilderijen handelt hoofdstuk 3. Het is moeilijk de tekeningen en prenten te dateren, maar met haar specialistische kennis van de ets- en graveertechnieken komt Barrett heel ver. De tekeningen en eerste kleine etsen zijn vrijwel allemaal gemaakt naar werk dat alleen in Rubens' atelier beschikbaar was. De tekeningen moeten dan ook in Soutmans Antwerpse periode zijn ontstaan. In de veranderde techniek en de toevoeging van graverwerk in veel van de tweede en derde staten, ziet Barrett de hand van onder andere Van Sompel met wie Soutman terug in Haarlem samenwerkte. Deze prenten worden door haar daarom na 1628 gedateerd. In 1636 verkreeg Soutman privileges voor zijn prenten. Barrett wijst echter op Rembrandts ontlening aan Soutman voor zijn *Roof van Prosperina* uit 1631, waaruit geconcludeerd kan worden dat hij al voor 1636 prenten aan Rubens moet hebben gezonden.

De portretreksen die in hoofdstuk 6 bestudeerd worden tonen Soutmans innovatieve en technische kwaliteiten als prentmaker waarmee hij de aandacht van de Oranjes probeerde te trekken. Hoewel het hem geen aanstelling aan het hof opleverde, werkte hij mee aan de decoratie van de Oranjezaal in Huis ten Bosch, de ultieme samenkomst van Hollandse en Vlaamse kunstenaars. Deze opdracht en Soutmans strategie op de kunstmarkt, waar hij zijn flexibele stijl tactisch inzette, bestudeert Barret in hoofdstuk 7.

In Haarlem bekleedde Soutman een voorname positie in het gilde en verwierf hij opdrachten als portretschilder. Juist in zijn schilderijen komt zijn plooibare stijl tot uiting. Zo was het schilderen van kinderportretten in de eerste helft van de zeventiende eeuw vooral een Vlaamse traditie. Met het kinderportret van Emerentia van Berensteyn (cat. PA-12) toonde Soutman dat hij geheel in Antwerpse stijl kon werken. Daarnaast schilderde hij historiestukken, al bleef zijn schilderijenproductie in verhouding tot zijn prentproductie gering. Via Constantijn Huygens stond Soutman in

contact met Rembrandt en Lievens. Hun schilderijen van de opwekking van Lazarus tonen de wedijver die de jonge kunstenaars aangingen met Rubens en elkaar. Ook Soutman was hierbij betrokken: Rembrandt baseerde zich deels op de door Soutman in 1635 uitgegeven prent met hetzelfde onderwerp (cat. Pr.3). Barrett had in deze context ook nog Pieter de Grebber kunnen noemen, wiens *Opwekking van Lazarus*, gedateerd 1632 (Pinacoteca, Turijn. inv.nr. 396), compositorisch sterk verwant is aan Soutmans prent en de schilderijen van Lievens en Rembrandt. Dit doet de vraag rijzen hoe de verhoudingen tussen de vier kunstenaars lagen. De wegen van Soutman en De Grebber kruisten elkaar gedurende hun carrières meerdere malen, wat doet vermoeden dat er wellicht meer artistieke uitwisseling tussen hen heeft plaatsgevonden dan Barrett heeft blootgelegd.

De catalogus bestaat uit drie delen: schilderijen, tekeningen en prenten. Barrett beargumenteert haar afwijzingen en toeschrijvingen van schilderijen veelal op basis van stijl of informatie afkomstig van prenten. Een voorbeeld is het portret van Joost Catz (cat. PR-1) dat zij afwijst op basis van stijl en vanwege het feit dat Soutman niet zichzelf op de prent naar dit schilderij vermeldde als de schilder (cat. Pr.-57), een vermelding die hij doorgaans wel maakte. De enorme prentencatalogus, die uit 193 etsen en gravures bestaat, is zeer extensief uitgewerkt met beschrijvingen van de verschillende staten en huidige verblijfplaatsen van de prenten.

Barretts studie is een zinvolle bijdrage aan de kunstgeschiedenis. Naast een lang gewenste *catalogue raisonné* van Soutmans werk is haar werk een zeer relevante casestudie over de artistieke uitwisseling tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden en sluit het aan bij actuele discussies over de rol van grenzen bij artistieke productie in de vroegmoderne periode.

Marloes Hemmer