Giovanni Arnolfini is nog steeds mijn naam
Jan van Eyck, *Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw*
Joost Zwagerman, 'Jan van Eyck kon je mij niet geven'

12

God is een pop, de duivel een mot
Toegeschreven aan Joachim Patinier, *De heilige Hieronymus*
Hugo Claus, *In het museum van Chicago 1*

20

Doe maar als had je niets gehoord
Zuid-Nederlandse school, *Het meisje met de dode vogel*
P. C. Boutens, *Meisje met dood vogeltje*

28

Prinses of vrouw! Hoe zal mijn angst u noemen
Bartolomeo Veneto, *Idealbildnis einer Kurtisane als Flora*
Jan van Nijlen, *Middeneeuws portret*

36

Met jou zal ik nooit ergens anders zijn dan halverwege
Jan van Scorel, *Agatha van Schoonhoven*
Ingmar Heytze, *Agatha*

44

Van heel het vrouwendom ben ik het pars pro toto
Lucas Cranach de Oude, *Venus*
Luuk Gruwez, *Venus' voorspel*

52

De dag gaat uit; niets wordt er meer gehoord
Anthonis Mor van Dashorst, *Portret van Willem van Oranje*
A. Roland Holst, *De prins weergekeerd*

61

Vernederd buigt hij voor seizoen en uur
Pieter Bruegel, *Jagers in de sneeuw*
Anna Enquist, *Terugkeer van de jager*

70

Het ergste is als alles blijft zoals het is
Kopie van Pieter Bruegel, *De val van Icarus*
Judith Herzberg, *De boer*

78

Een bescheiden gordijn
Rembrandt, *Saul en David*
J.A. Emmens, *Meesterwerk*

86

In ons gezicht versteent de wang
Rembrandt, *Zelfportret als de apostel Paulus*
Ed Leeflang, *Als Paulus*

94

Wat hebt gij met uw kinderen gedaan?
Jan Asselijn, *De bedreigde zwaan*
Ida Gerhardt, *Confrontatie*

102

Mijn oog komt niet tot rust
Aelbert Cuyp, *Pieter de Roovere, ambachtsheer van Hardinxveld*
J. Eijkelboom, *Pieter de Roovere als ambachtsheer van Hardinxveld (Aelbert Cuijp)*

110

Wachten op dode schepen
Johannes Vermeer, *Gezicht op Delft*
Willem van Toorn, *Vermeer: Gezicht op Delft*

118

Eerst zichtbaar geworden wordt het verstaan
Adriaen Coorte, *Stilleven met schelpen*, *Stilleven met aardbeien in een Wan Li-kom*, *Stilleven met mispels en peterselievlinder*, *Stilleven met hopvogel*
Hans Faverey, *Adriaen Coorte*, 3, 4 en 5

127

De redeloze zonde haar te ontkleden!
Alfred Stevens, *Dame in geel* of *Remember*
E. du Perron, *Stevens pinxit*

136

Maar is de maand voorbij: de vuilnisemmer in
Pierre-Auguste Renoir, *Bal du moulin de la Galette*
Eddy van Vliet, *Le bal du Moulin de la Galette (Renoir)*

144

Nog weet zij niet wat haar verraadt
Paul Gauguin, *Vahine no te tiare*
M. Vasalis, *Vahine no te tiare*

Wegdromen naar een ongehoorde bel
Fernand Khnopff, *Luisterend naar muziek van Schumann*
C.O. Jellema, *En écoutant Schumann (Khnopff, Brussel)*

160

Mijn kijken is in turen omgeslagen
Léon De Smet, *Interieur*
Erik Spinoy, *Interieur*

168

Het zevende zwaard is het zelfverwijt
Pyke Koch, *Bertha van Antwerpen*
Martinus Nijhoff, *Bertha van Antwerpen*

177

De wolken grimmen, Hercules staat pal
Carel Willink, *Terras met Hercules*
S. Vestdijk, *Terras met Herculesbeelden*

187

Schaduw werd opgehoopt
Giorgio Morandi, *Stilleven*
Roland Jooris, *Morandi: stilleven*

196

Vader hoelang nog zwijgt dat dak?
Roger Raveel, *Vader op fietstocht*
Charlotte Mutsaers, *Vader & Velo*

204

Een warm bad van koffie
Klaas Gubbels, [zonder titel]
Ad Zuiderent, *Zonder titel*

212

Totdat het gaaf te prijken stond
Een verantwoording

217

Literatuur

263

\

Jan van Eyck
Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw
1434
82 × 59,5 cm, olieverf op paneel, National Gallery, Londen

/

Joost Zwagerman
'Jan van Eyck kon je mij niet geven'
2014
Uit: Joost Zwagerman, *Voor alles*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 2014

Jan van Eyck kon je mij niet geven
want Van Eyck gaf mij al aan jou.

De hond die wij niet hebben
kwispelt onze handen hier bijeen.
De kroonluchter is kleiner
dan mijn grote zwarte zware hoed.
In de niet-van-onze spiegel krimpen
wij frêle opgebold tot schildersoog.
Mijn schoeisel heb ik uitgetrapt.
In een klein gebaar hef ik mijn vrije hand.
Jij bent niet in verwachting
van het kind dat Jan van Eyck
ons overreikt. Het plooiend groen
spiegelt de naden in je ziel. Geen kunstenaar
die zo met onze hedendaagsheid speelt.

Doen wij hier thuis aan fruit?
Er liggen perziken vlak bij ons open raam.
Iemand heeft iets op de muur gezet.
Een tag, annonce, plaatsbepaling:
Jan van Eyck ziet ons doorluchtig
en doorzichtig spiegelbeeldend aan.
Ik ken mijn antecedenten niet. Jij
zult wel Beatrice zijn. Je bent vooral vrij.

Er is een handreiking in mijn zelf gelegd,
jij legt je voornaam gedwee af
en vraagt me in het voorbijgaan
van een eeuwigheid wie ik ten slotte ben.
Ik ben die voordien al aan je was gegeven.
Giovanni Arnolfini is nog steeds mijn naam.

Giovanni Arnolfini is nog steeds mijn naam

"Wat doet een jongen van een jaar of twintig uit Alkmaar die moet erkennen over geen enkel talent als beeldend kunstenaar te beschikken maar wiens fascinatie voor kunst onverminderd groot blijft?", vraagt Joost Zwagerman (1963–2015) zich af in *Beeld verplaatst* (2010), een keuze uit de gedichten die hij ruim een kwarteeuw lang schreef bij werk van bevriende kunstenaars als Marlene Dumas, Rob Scholte en Harald Vlugt. Het antwoord geeft hij zelf, niet alleen door die gedichten te schrijven maar ook expliciet in het nawoord van zijn bloemlezing: hij zoekt vanaf het begin van de jaren tachtig kunstenaars op in het naburige kunstenaarsdorp Bergen, zeg maar het Hollandse Sint-Martens-Latem, en een paar jaar later in Amsterdam, en gaat gedichten schrijven bij hun werk.

En later niet alleen gedichten, ook artikelen en essays, gebundeld in *De stilte van het licht*, het boek dat verscheen op de dag van zijn zelfgekozen dood, 8 september 2015. Het was niet zijn laatste, maar zijn voorlaatste, want kort daarna verraste zijn nieuwe uitgever Hollands Diep ons nog met een gedichtenbundel, zijn achtste, *Wakend over God*. Ook daarin belijdt hij in 'Kunst' nadrukkelijk zijn liefde voor de beeldende kunst, die een bijna goddelijke status krijgt. Oude kunst, hier verbijzonderd in vier schilderijen uit het Mauritshuis, of nieuwe, samengevat in het woord "acryl" – maakt niet uit.

Uit zijn voorlaatste gedichtenbundel *Voor alles* (2014) kun je de reeks 'Voor en na het meesterwerk', waarvan het Arnolfini-gedicht het tiende is, beschouwen als het vervolg op *Beeld verplaatst*: in beide worden in gedichten kunstwerken van heel persoonlijk, enthousiast en bewonderend commentaar voorzien. Maar in het boek gaat het om werk van levende

kunstenaars, en dat is in de reeks meestal niet het geval. Belangrijker is dat in 'Voor en na het meesterwerk' de echte hoofdpersoon de geliefde is, niet het kunstwerk. Meestal is het het gedrag van de geliefde dat de dichter herinnert aan een schilderij, zoals haar gedoe 's morgens met flesjes en flaconnetjes aan een subtiel stilleven van Morandi. Of, ander voorbeeld, haar stoer in bikini de golven in lopen, wat bij hem – een beetje veel van het goede – in een gedicht van zestien regels werken van Yves Klein, Damien Hirst, Hokusai en Van Gogh oproept. De geliefde wordt verkunstwerkt, alles aan haar en alles wat ze doet, wordt beschreven in de taal van het schilderij. Meer dan dertig doeken passeren dankzij haar de revue, van Van Eyck en Vermeer tot Rothko en De Kooning, want de dichter is zoals gezegd niet eenkennig en stuurt ons, virtuoos associërend, alle kanten op. Die overvloed en diversiteit maken dat het jammer is dat de kunstwerken niet worden afgebeeld: dan zagen ook wij direct wat de dichter, vaak in het voetspoor van zijn geliefde, zag. Joost Zwagerman is gelukkig wel zo vriendelijk geweest om alle kunstenaars en titels van de kunstwerken die hij tot de geliefde herleidt – of omgekeerd, waartoe zijn lief hem brengt – precies op te sommen, "opdat de lezer, op reis of via zoekmachines op internet, hetzelfde kan zien [...] wat de 'jij' ooit zag [...]." Googelend lezen is, hoewel onhandig, inderdaad aan te raden.

Bij 'Jan van Eyck kon je mij niet geven' is dat niet nodig, want we kennen het Arnolfini-echtpaar, Van Eycks enige "profane" schilderij: een welgesteld echtpaar in de slaapkamer, hij met een opvallende ronde zwarte hoed, zij met een licht bollend buikje in een lang lichtgroen kleed die haar hand in de zijne legt. Met inbegrip van de opvallendste attributen: in het midden de bolronde spiegel, daarboven de kroonluchter met zijn ene kaars, op de voorgrond een klein keffertje dat

ons, anders dan het stel, aankijkt, en naast de man opvallend genoeg zijn schoeisel. Dat heeft hij ingeruild voor zwarte sloffen. Volgens Zwagerman in zijn opstel 'Portret van het echtpaar Arnolfini' uit *De stilte van het licht* wijst dat niet zozeer op huiselijkheid, maar onderstreept het "het respect van de man voor zijn aanstaande echtgenote. Onder houten schoeisel dat men buiten droeg, hoopte zich onvermijdelijk straatvuil op. Dat vuil zou de puurheid van de huwelijksgelofte ondermijnen." Hij ziet in het portret van het echtpaar een verbeelding van "het geluk van een gedeeld en gekoesterd zwijgen". Het is in zijn optiek een schrille tegenhanger van wat wij tegenwoordig als ideaalbeeld van liefde beschouwen: geliefden dienen voortdurend met elkaar in gesprek te zijn en als het even kan moet iedereen daar nog van meegenieten ook. Niets daarvan bij deze verliefde jonggehuwden: "De stilte doorzindert Van Eycks meesterwerk." Wij vinden ten onrechte geliefden die lang en vaak zwijgen "een beetje sneu". Dat zijn de heer en mevrouw Arnolfini in Zwagermans stuk dus bij uitstek niet.

In zijn Van Eyck-gedicht uit hetzelfde jaar als zijn opstel (2014) komt hij tot een heel andere interpretatie. Het meesterwerk verbeeldt daarin niet zwijgend gekoesterde wederzijdse liefde, maar in 'Jan van Eyck kon je mij niet geven' plaatst de mannelijke helft van het echtpaar, het alter ego van de dichter, zichzelf nadrukkelijk als individu op de voorgrond, met name in de laatste acht versregels. Hij verwacht van zijn geliefde, die naar Dante's muze Beatrice genoemd wordt, dat ze hem door zich aan hem te geven met zichzelf verzoent ("er is een handreiking in mijn zelf gelegd"), en dat hij dan dankzij haar eindelijk weet wie hij werkelijk is, en was. Het slot van het gedicht geeft aan dat hij "voordien", dus voor het huwelijksportret geschilderd werd, al aan haar was gegeven.

Het refereert zodoende aan de eerste regels, waarin de geliefde van de dichter te horen kreeg dat ze "Jan van Eyck", het Arnolfini-paar, niet – uiteraard in figuurlijke zin – aan hem ten geschenke kon geven, omdat hij als deel van het echtpaar waarvan zij de andere helft vormt al van haar was. Hij is 'Jan van Eyck' goeddeels zelf; zij heeft hem al. Hij identificeert zich volledig met Giovanni Arnolfini, ook in het vervolg van het gedicht.

Twee gedichten eerder was Zwagerman het achtste gedicht in de reeks begonnen met 'Je gaf me William Turner', zoals hij al eerder begonnen was te vermelden dat hij van haar Morandi, Karel Appel, Marlene Dumas en Neo Rauch als het ware cadeau gekregen had:

> Je gaf me William Turner
> niet omdat je lach magisch
> al die Turnerkleuren kleurde (dat ook),
> maar omdat je in Tate Britain
> aandachtig naar een wonderlijke
> Turner keek.

Hun schilderijen had ze, anders dan dat van Van Eyck, hem wél kunnen geven, want daarvan maakte hij geen deel uit. Dat essentiële verschil verklaart die eerste regels. Het betrof in het geval van Turner een hem niet bekend schilderij uit Tate Britain, waar het huwelijksportret van Van Eyck in 2014 op een tentoonstelling te zien was. Hij en zij zullen beide schilderijen toen en daar gezien hebben. Op Turner maakte zij hem attent, op Van Eyck zag hij zich als geschenk aan haar.

\

Toegeschreven aan
Joachim Patinier
De heilige Hieronymus

1520

38,1 × 54,5 cm, olieverf op paneel,
The Art Institute of Chicago

/

Hugo Claus
In het museum van Chicago 1

1960

Uit: *Gedichten 1948–2004. Deel 1*,
De Bezige Bij, Amsterdam, 2004

In het museum van Chicago 1

Patinir, wat kon het je schelen,
een ruggengraat alhier, een kameel aldaar,
het landschap vulde zich wel waterdicht
met het gelovig gebroed op sokken,

en daarbij, je plicht is gedaan, daar
staat het kasteel der heren (een afschrift voor de politie).
Daar likt een heilige aan zijn melaatse gewrichten
en God is een pop, de duivel een mot.

Maar hoe ging je naast dat appelmoesgebroed
tekeer
in de lila torens en de turksblauwe wolken!
Patinir, daar volg ik je niet meer,
je scheert er onvermoede toppen
in je helikopter, voorbij aan jou, voorbij aan mij.

God is een pop, de duivel een mot

Samen met een aantal andere jonge schrijvers uit West-Europa, onder wie Fernando Arrabal, Italo Calvino en Robert Pinget, mocht Hugo Claus op kosten van de Henri Ford Foundation van november 1959 tot mei daaropvolgend een reis door de Verenigde Staten maken. Karel Jonckheere, invloedrijk letterheer en dichter, had hem daartoe uitgenodigd, althans aanbevolen. Dat was niet zo vreemd, want Claus, toen dertig, had zich op alle literaire terreinen al ruimschoots bewezen. *De Oostakkerse gedichten*, de verhalenbundel *De zwarte keizer*, zijn toneelstuk *Suiker*, ze waren er allemaal al. Hij maakte tijdens zijn reis, die hem niet alleen naar New York maar onder andere ook naar Chicago en Denver voerde, dagboekaantekeningen die bewaard zijn gebleven. Enkele bladzijden daaruit werden een paar jaar geleden gepubliceerd door zijn biograaf in wording, Mark Schaevers, in *De wolken. Uit de geheime laden van Hugo Claus*. Van die notities blijkt de dichter – een vliegende kraai heeft altijd wat –, gebruik te hebben gemaakt bij het schrijven van zijn bundel *Een geverfde ruiter*, die een jaar na zijn reis verscheen. Met name het gedicht 'N.Y. 1, 2' in de cyclus 'Reportage' is voor een groot deel woordelijk te herleiden tot de New Yorkse notitie van 24 november 1959.

In 'Reportage' treffen we behalve poëtische impressies van New York, Chicago, Denver en Arizona ook een gedicht aan waarin Claus verslag doet van zijn confrontatie met het aan Joachim Patinier toegeschreven paneel *De heilige Hieronymus* in The Art Institute of Chicago. Al eerder had hij in 'Het land (Egyptisch)' uit *De Oostakkerse gedichten* een gedicht gewijd aan een combinatie van twee schilderijen van Pieter Bruegel,

te weten *De volkstelling te Bethlehem* en *De kindermoord te Bethlehem*. Later, in 1970, zou hij in de cyclus 'De ziekte van Van der Goes' uit *Heer everzwijn* zich laten inspireren door de *Aanbidding der herders* van zijn voornaamgenoot. En in *Een geverfde ruiter* zelf had Claus zich, behalve aan Patiniers *Hieronymus*, nog aan een vierde Vlaamse Meester congeniaal vergaapt, te weten aan een navolger van Jheronimus Bosch. Diens *Visioen van Tondalus* had hij op zijn Amerikaanse reis in het Denver Art Museum kunnen bewonderen. Hij voelde zich kennelijk aangetrokken tot de schilders uit de Lage Landen die, ruim bemeten, omstreeks 1500 actief waren.

Over het leven van de uit het Naamse afkomstige kunstenaar Joachim Patinier, of Patinir, 1480–1524, weten we vrijwel niets. Hij stond in de Scheldestad vanaf 1515 ingeschreven als lid van het Sint Lukasgilde en werkte als schilder samen met Quinten Metsijs en Joost van Cleve. Zij schilderden in zijn landschappen de (Bijbelse) figuren in. Albrecht Dürer zocht hem op bij zijn bezoek aan Antwerpen in 1520 en schreef over hem als *"der gut Landschaftsmaler"*. Het landschap als bijna zelfstandig thema was zijn uitvinding; in de kunstgeschiedenis is hij bekend geworden als de schilder van het *Weltlandschaft*, een breed uitwaaierend panoramisch landschap met bergen, dalen, rivieren, kastelen, dorpen en steden, vooral ook met veel grillig gevormde rotsen en indrukwekkende wolkenluchten. En dat alles bezien vanuit een heel hoog gelegen standpunt – zie de helikopter in Claus' laatste regel – en in de kleurenvolgorde bruin, groen, blauw, van voor- naar achtergrond. Er zijn maar vierentwintig werken van hem bekend, waaronder maar liefst vijf panelen waarop de heilige Hieronymus figureert. Filips II was een groot liefhebber van zijn werk en bezat vijf schilderijen van hem, die nu in het Prado te bewonderen zijn.

In *De heilige Hieronymus* uit Chicago is, anders dan in die uit het Madrileense museum, aan de heremiet met zijn onafscheidelijke leeuw nog maar een marginale rol toebedeeld. De boetedoende kerkvader was niet meer dan een aanleiding; het was er de schilder om te doen zijn fantasie bot te vieren op een bizar, chaotisch landschap. Claus gaat nog verder in het bagatelliseren van de naamgever van het paneel. Hij noemt hem niet eens. Hij spreekt in dit wat de vorm betreft kwajongensachtig sonnet – de tiende versregel telt maar één woord – de schilder tot twee keer toe aan. De eerste keer zegt hij dat Patinier op verzoek in het landschap plichtmatig "gelovig gebroed op sokken" geschilderd heeft, Rooms gespuis dat even later "appelmoesgebroed" wordt genoemd. Zijn frustrerende, liefdeloze katholieke jeugdjaren lieten zich niet verloochenen. Dat "gebroed op sokken" was overigens in de eerste druk in *De geverfde ruiter* en later nog "gebroed op stokken". Die stokken transformeerden vanaf 1994 in zijn verzamelbundel *Gedichten 1948–1993* tot sokken. Op zijn altijd interessante blog sfcdt.wordpress.com, waarin hij ook enkele minder vergaande varianten opsomt, merkt Johan Velter met recht op dat er waarschijnlijk sprake is van een fout: "'Op stokken' verwijst naar kippen en de associatie tussen gelovigen en gebroed is snel gelegd." Sokken dienen weer stokken te worden.

De tweede keer stelt de dichter vast dat Patinier dat gebroed ook wel geschilderd heeft, maar zich vooral heeft uitgeleefd in het opvallende lila van de torens, het turksblauw van de wolken en het onnavolgbare helikopterperspectief. Bij Patinier werd het heiligenleven *Weltlandschaft*, bij Claus werd het schilderij een experiment met perspectief en kleur.

Van het aan Patinier toegeschreven paneel "in het museum van Chicago" valt ten slotte nog te zeggen dat de datering niet vaststaat: soms wordt 1520 genoemd, maar het museum zelf

houdt het op de jaren tussen 1530 en 1540. In dat geval zou het vele jaren na Patiniers dood in 1524 door een navolger geschilderd zijn, evenals Bruegels *Val van Icarus*. En van Claus' gedicht, dat het deel uitmaakt van een tweeluik. Het andere "luik" heeft als aanleiding een een uitzonderlijk sereen, subtiel stilleven van de achttiende-eeuwse genreschilder Jean-Baptiste Chardin, *The White Table-Cloth* (1731). Er is geen groter contrast denkbaar dan tussen beide schilderijen. Hier volgt 'In het museum van Chicago 2':

Metselaars zingen er, kinderen klimmen er.
In het tafellaken van Chardin spiegelt
een verpleegster haar koel smoel
en ik hoor het museum in zijn voegen kraken.

Straks zal ik (gerechtigde plunderaar in elke kerk)
tussen het schetsmatig verdeeld puin,
de hygiënische stofwolken en de infanterie
die staart op de maat van cultuur en staat,
een licht Japans borsteltje roven.