

Het succes van Jacob Jordaens

Misschien leerde ook u het werk van Jordaens kennen op grootmoeders koekentrommel: *Soo d'oude songen* (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen) of *De koning drinkt* (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel) waren lange tijd even populaire dekselversieringen als Rembrandts *Nachtwacht* (Rijksmuseum, Amsterdam) in gedreven koperkleurig blik. Het waren succesvoorstellingen, en uit de lage kwaliteit van de reproductie blijkt duidelijk dat dit succes niet te danken was aan de schilderkunstige kwaliteit van deze werken. Het ging meer om Jordaens als begrip, als vertegenwoordiger van een groot, volks verleden. Wat daar precies mee bedoeld wordt, lezen we bij Felix Timmermans als hij in zijn roman *Adriaan Brouwer* de spontane, volkse Jordaens tegenover de aristocratische seigneur Rubens stelt. Dit illustreert treffend de rol die Jordaens bij de Vlaamse bewustwording kreeg toegewezen, en waaraan hij in de kunsthistorische literatuur de vernederlandsing van zijn naam dankt: Jacob in plaats van Jacques. Maar dit is slechts een detail. Reeds eerder werd in *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen* (1963) gewezen op het vertekende beeld van Jacob Jordaens als vertegenwoordiger van een Pallieteriaanse levenswandel, en terecht: de schilder had ook in zijn tijd succes, maar dan om andere redenen. Jordaens wist zich op de toenmalige kunstmarkt te handhaven. Hij was daarbij in heel wat opzichten schatplichtig aan Rubens, maar hij wist naar stijl en inhoud zijn werk op een gans eigen manier te kleuren, wat zijn tijdgenoten sterk moet hebben aangesproken. En dit aspect van zijn oeuvre willen we hier belichten.

Zijn loopbaan, succes door een stijl die zich aanpaste

Naar de stijl is het oeuvre van Jacob Jordaens zeer ongelijk: hij behoort tot de categorie kunstenaars die op hun lauweren gaan rusten als ze hun talent hebben bewezen en naam gemaakt. Hij is bovendien oud geworden, wat, in tegenstelling met de omvang van zijn produktie, het algemeen beeld van zijn oeuvre niet ten goede is gekomen. Commercieel gezien had hij daarbij het geluk dat door de dood van Rubens in 1640 zijn zwaarste concurrent wegviel. Jordaens heeft zeer uiteenlopende opdrachten uitgevoerd. Hij beoefende zowat alle genres en zijn stijl evolueerde aanzienlijk tijdens zijn lange carrière, zodat het in vele gevallen niet moeilijk is om het vroege werk te onderscheiden van het latere.

In zijn vroegste schilderijen (tot ca. 1618) merkt men soms nog de naverwerking van het laat 16e-eeuwse maniërisme, de stijlrichting waar zijn schoonvader en leermeester Adam van Noort bij aanleunde. Maar reeds vroeg onderging Jordaens de sterke invloed van Rubens. Hij geraakte tevens in de ban van het Caravaggisme. Ook het werk van Abraham Janssens (1575-1632), wiens *Scaldis en Antverpia* sinds 1610 in het Antwerpse stadhuis te zien was, moet een sterke indruk op hem hebben ge-

maakt. Zijn werken uit die tijd herkent men gemakkelijk aan de monumentale figuren, die sterk op de voorgrond zijn gebracht en op een decoratieve manier het ganse oppervlak van het schilderij beheersen. Omstreeks 1619 is zijn stijl tot volle rijpheid gekomen. De volgende tien jaar vormen zijn artistieke bloeiperiode, waarin hij zijn knapste werk levert en zijn origineel talent het best affirmeert. Zijn stijl is gekenmerkt door een sterk monumentaal realisme. Zijn figuren krijgen meer volume en een concretere bewegingsruimte. Een krachtige expressie primeert op het decoratieve in de voorstelling. In deze periode ontstaan o.a. de *Allegorie van de Vruchtbaarheid* (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel), *De vier evangelisten* (Louvre, Parijs), *Het familieportret* in het Prado te Madrid, allemaal werken waarmee de voorstanders van Jordaens aantonen, en terecht, dat hij tot onze grootste barokkunstenaars behoort. Met *De marteldood van de H. Apollonia*, een altaarstuk dat hij in 1628 voor de Augustijnen te Antwerpen schildert, wordt een volgende periode in zijn oeuvre ingeluid, waarin hij zijn atelier uitbouwt. Uit de jaren na 1630 zijn ons zijn ontwerpen voor tapijtreksen bewaard. Omstreeks 1635 werkt hij mee aan de uitvoering van twee omvangrijke schilderijreksen waarvan Rubens als ontwerper de leiding had: die voor het jachtslot *Torre della Parada* voor Filips IV van Spanje, en de decoratie van de blijde intocht van de Kardinaal-Infant te Antwerpen.

Stilistisch blijft het werk van Jordaens onder de invloed van Rubens - en dat zal altijd zo blijven - maar hij gaat nu ook graag te rade bij grote Italianen als Paolo Veronese (1528-1588) en Federigo Baroccio (ca. 1535-1612).

In deze periode creëert hij zijn overbekende genretaferelen als *De koning drinkt* en *Soo d'ouden songen*, en talrijke versies zullen volgen.

Na Rubens' dood (mei 1640) ontvangt Jordaens bestellingen bij de vleet, o.m. van Filips IV van Spanje, Karel I van Engeland, Christina van Zweden. De intensieve atelierpraktijk komt de kwaliteit van zijn werk niet altijd ten goede; zijn produktie krijgt een bijna industrieel karakter. De bloei van zijn atelier had intussen ook vorm gekregen in een nieuw ateliergebouw dat hij, weerom naar Rubens' voorbeeld, had ontworpen en



Jacob Jordaens (1593-1678).

Allegorie van de vruchtbaarheid.

Doek, 180 x 241 cm.

Gesigneerd.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

In de *Metamorfofen* van Ovidius kon Jordaens lezen hoe Hercules een hoorn afwong van een grote stier (in werkelijkheid een van gedaante veranderende stroomgod: Achelous) en hoe die hoorn door najaden of waternimfen werd gevuld met vruchten, om als attribuut te dienen voor de godin van de overvloed. Jordaens heeft dit vullen van de hoorn des overvloeds (hij spreekt ergens van 'den hoorn van ryedom') voorgesteld. Links wordt de enorme hoorn vastgehouden door twee saters; in het midden staat Ceres (?), godin van de vruchtbaarheid, met een rode mantel getooid terwijl zij druiven in ontvangst neemt van saters en najaden. Het kleine meisje plukt lis of riet wat wijst op de nabijheid van water, het element waarin de najaden gewoonlijk verblijven.

Jacob Jordaens (1593-1678).

De roeping van Petrus.

Doek, 216 x 243 cm.

St.-Jacobskerk, Antwerpen.

In deze *Roeping van Petrus* brengt Jordaens het moment in beeld waarop Petrus tot Christus zegt: 'Heer, ga van mij weg, want ik ben een zondig mens', en het antwoord krijgt dat hij voortaan geen vissen maar mensen zal vangen (Lukas 5, 1-11). Aan dit gebeuren ging de wonderbare visvangst vooraf, waardoor Christus de eerste apostelen van zijn goddelijkheid had overtuigd.

Het samenbundelen van een dergelijk gebeuren in één centraal dramatisch moment was een van de vernieuwingen die met de barokschilderkunst hun intrede deden, naast andere schilderkunstige principes, zoals de bewogen houdingen en een vrijere verftoets. Van meet af aan wist Jordaens deze principes op een hem eigen manier toe te passen.



Jacob Jordaens.

De dochters van Cecrops vinden het slangekind Erichtonius.

Doek, 170 x 280 cm.

Gesigineerd en gedateerd 1617.

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

Het valt niet onmiddellijk op dat Jordaens zich voor dit schilderij erg inspireerde op een versie die Rubens kort ervoor had geschilderd. Bij een aandachtige vergelijking merkt men dat hij niet alleen de idee van de bron in omkering overnam, maar dat de ganse opstelling van de groep op Rubens teruggaat. De figuren zijn wel in de stijl van Jordaens vertaald, en ietwat abstracte natuursymbolen zoals de Ephesische Diana, met de vele borsten, en de Priapus-herme, maken bij hem plaats voor directere vruchtbaarheidssymbolen als druiventros en vruchtenkrans. De hond, die op het doek van Rubens bij de kern van de zaak betrokken is, blaft bij Jordaens tegen een goed doorvoede kalkoen: het wanstaltig voorkomen van deze vogel associeert men gemakkelijk met het slangekind.



Pieter Pauwel Rubens (1577-1640).

De dochters van Cecrops vinden het slangekind Erichtonius.

Doek, 218 x 318 cm.

ca. 1516.

Verzameling Prinsen van Liechtenstein.

Voorstellingen als deze, met een niet-religieus onderwerp, bracht men onder de gemeenschappelijke noemer van 'poeterijen': of het nu mythologische of historische tafereelen waren of allegorieën, ze vergden van de kunstenaar een grote veelzijdige bekwaamheid en heel wat kennis om ze te bedenken, in beeld te brengen en uit te voeren.

Hier gaat het om een mythologisch verhaal: de dochters van Cecrops vinden het kind Erichtonius. Het ietwat gecompliceerde verhaal leest men onder meer in Ovidius' *Metamorfosen*. De drie dochters hadden de opdracht een mandje te bewaken waarvan ze de inhoud niet mochten kennen. Ze overtraden het gebod en vonden er een kind met een slangestaart, Erichtonius. De kern van de mythe draait om de vruchtbaarheid...

gebouwd omstreeks 1641.

De figuren en figurengroepen in de schilderijen uit dit decennium zijn minder monumentaal dan voorheen en er is meer ruimte voor achtergrond en omgeving. Deze evolutie was reeds in de voorgaande periode ingezet en volgde de algemene trend in de schilderkunst. De vormen van de figuren worden slapper, de kleurengamma's eentoniger met een overwicht van aardkleuren.

Vanaf ca. 1652, de tijd waarin hij de *Triomf van Prins Frederik Hendrik* voltooit voor de Oranjezaal in het huis ten Bosch in Den Haag, volgt dan de periode waarin Jordaens zich zelf overleeft. Zijn atelier draait nog wel op volle toeren – typisch voor de eerste helft van de jaren vijftig zijn nog zijn druk bevolkte chaotische composities –, maar op een paar uitzonderingen na is zijn laat oeuvre niet veel zaaks: de hand van de meester is nog nauwelijks van die van zijn medewerkers te onderscheiden.

Dit overzicht is natuurlijk te beknopt voor een grondige studie van de stijl van Jordaens; het toont echter wel aan hoe de meester van een groeiend en blijvend succes kon genieten tijdens zijn leven, en hoe hij daarbij steeds meer een beroep deed op een uitgebouwd atelier waarin het productieritme het langzamerhand haalt van de artistieke inzet. Maar voor het zo ver kon komen, was het onontbeerlijk dat deze meester een eigen stijl ontwikkeld, en die is gemakkelijk te herkennen.

Een eigen stijl... handig talent

De stijl van Jordaens berust in essentie op het gebruik van krachtige plastische effecten. Zijn werk drukt zich uit in een brede, spontane, ietwat onbehouwen picturale taal. Hierdoor is het gemakkelijk te onderscheiden van dat van zijn tijdgenoten. Jordaens is daarbij een sterk kolorist en werkt met een levendige en ritmische toets, zodat zijn schilderijen nooit saai overkomen. Zo maakt zijn kunst een spontane en 'gemakkelijke' indruk. Dit ongeunstelde in de uitdrukkingwijze ervaart men als eerlijk, en heel wat liefhebbers verkiezen dat boven een correcte maar droge schildertechniek.

Als plastisch kunstenaar was Jordaens geen groot vernieuwer. Hiermee bedoelen we dat het niet in zijn aard lag echt nieuwe uitdrukkingsmiddelen te zoeken onder de mogelijkheden die de schilderkunst biedt. Maar hij wist wel handig de toenmalige vernieuwingen volgens eigen aanvoelen te verwerken. Hierbij staat in zijn werk de menselijke figuur opvallend centraal, met een voorkeur voor de Dionysische trekjes in de menselijke natuur.

In het voetspoor van Rubens

Er werd reeds gewezen op de invloed die Jordaens van Rubens onderging: zijn leven lang zal hij in de ban van die geniale vernieuwingen en ideeën blijven. Hij leerde ze al tijdens zijn beginjaren kennen, en ontleende eraan op verschillende niveaus. Hij nam de thema's van Rubens over, hij liet zich voor heel wat van zijn composities inspireren door die van Rubens, en nam elders figuren en figurengroepen over. Het is daarbij opvallend dat hij aan Rubens enkel de uiterlijkheden ontleende: de diepere inhoud ontgaat hem. Als Jordaens een mythologisch gebeuren of een allegorie uitbeeldt, blijft het de illustratie van een verhaal, zonder context en humanistische achtergrond, maar hij had daarbij wel oog voor de treffende voorstelling die Rubens bedacht had. Tenslotte was het ook vooral dit laatste aspect dat het merendeel van zijn tijdgenoten in deze 'poeterijen' zal hebben getroffen. Door een dergelijke assimilatie van de stijl van Rubens had Jordaens, met de hem eigen vertolking, zijn aandeel in de uitbouw van de barokschilderkunst. Zijn stijl vertoont hierbij zwakten: hij was als tekenaar in menig opzicht de mindere

Jacob Jordaens.

Studiekoppen.

Paneel, 41 x 51 cm, detail.

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

Om bepaalde problemen in de voorstelling beter te kunnen oplossen werden voor de onderdelen van de compositie studies gemaakt. Dit kon gebeuren in verschillende technieken: hier werd met olie- verf op paneel geschilderd.



Jacob Jordaens.

De Heilige Familie.

Doek, 155 x 113 cm.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Jordaens werd in 1615 als meester opgenomen in het Antwerpse gild. Hij was toen 22 jaar. Deze H. Familie met St.-Elisabeth en St.-Jan dateert uit die tijd. Het leert Jordaens kennen als een vroegrijp kunstenaar, met een eigen stijl.

Ondanks het religieuze thema, de aureool van het Jezuskind en eucharistische symbolen zoals de druiven, haalt de profane ondertoon het in dit werk. Een anekdotisch detail als de aanslag van de poes op de vogelkooi, waarbij ze zich het water uit het drinkbakje op de nek haalt, is daar niet vreemd aan.



van Rubens. Hij was lang niet zo meesterlijk in het bedenken en vinden van nieuwe composities; hij had het ook moeilijk met bepaalde technieken, zoals de verkorting: 'Peult estre que le Sr Jordaens serait bien ayse d'estre dechargé du d' sofito a cause des racourcissements et q. M. Rubens ne ferait difficulté... de prendre a soy la facture du dit sofito', schrijft B. Gerbier aan Abt Scaglia naar aanleiding van een bestelling van plafondstukken. ('Misschien zal het mijnheer Jordaens best schikken dat hij wordt ontslagen van de genoemde plafondstukken omwille van de verkortingen en zal mijnheer Rubens er geen bezwaar om maken... om de realisatie van het plafond op zich te nemen')

Ook grote monumentale composities lagen Jordaens niet zo best: hij kan de verschillende onderdelen niet overtuigend met elkaar combineren. Zijn doeken missen dan diepte en geven de indruk dat het compositiemateriaal vrij slordig bijeengehaald is. Houdingen en bewegingen zijn soms erg gezocht, en zonder functie in het geheel, en daardoor niet altijd overtuigend. De vormen van zijn figuren roepen vaak een soort loomheid op, waarbij R.-A. d'Hulst treffend noteerde 'dat het vet het al te vaak wint van de spieren'. Maar dit alles vergeet men in zijn betere werk, dat getuigt van een aantal unieke kwaliteiten. Zijn plastische taal heeft daarbij een groot

decoratief vermogen: ze is ongecompliceerd in wat ze wil uitdrukken en daardoor gemakkelijker te verstaan, maar hij had last om er complexe gehelen mee op te bouwen. Ook daarom leunde hij liever aan bij wat Rubens hem had voorgedaan.

In de ban van het Caravaggisme

Een ander grote vernieuwing die hij verrijkend in zijn eigen stijl wist te verwerken, was het Caravaggisme - een stijlrichting die teruggaat op het baanbrekend werk van de Italiaanse kunstenaar Michelangelo da Caravaggio (1573-1610) - waarvan heel wat Europese schilders de invloed hebben ondergaan.

Jordaens heeft het Caravaggisme onrechtstreeks, wellicht via Rubens, leren kennen. Zelf maakte hij nooit de Italiëreis, maar er was wel werk van de Italiaan in Antwerpen te zien: in 1619 had Rubens met enkele andere kunstvrienden de onvergetelijke *Madonna met de rozenkrans* aangekocht voor de St.-Pauluskerk. De wijze waarop de menselijke figuur beklemmend centraal staat in het werk van Caravaggio moet de jonge Jordaens sterk hebben aangesproken. Hoe dan ook, men herkent in heel wat van zijn werken typische Caravaggeske kenmerken: zo b.v. de voorliefde voor een onbehouwen realisme, wat duidelijk tot uiting komt in de gezichten en kopstudies van zijn personages. Tot dan toe waren die, zoals trouwens alle studies van de menselijke figuur in de renaissanceschilderkunst, ontworpen volgens of herleid tot een *canon*, d.i. een theoretische basisregel die de verhoudingen volgens geïdealiseerde normen weergeeft, zodat de weergegeven figuren er steeds mooier uitzagen dan in de realiteit. Men gebruikte bij voorkeur antieke sculpturen als model en tekende de mensen naar het leven alsof het sculpturen waren.

In werken als die van Caravaggio zijn de figuren gebaseerd op volkse types, waarbij wanverhoudingen, onelegante houdingen, gelaatsuitdrukkingen of details, b.v. vuile voeten, niet verdoezeld worden maar veeleer benadrukt, zodat ze een monumentaal karakter krijgen. Deze kunstvisie opent een weg naar meer *realisme* in de schilderkunst. En dit realisme is juist aantrekkelijker omdat het minder theoretisch aandoet. Voor iemand die niet 'artistiek' gevormd is, komt het directer over en is het gemakkelijker te begrijpen.

Hierbij sluit dan ook het gebruik van een krachtige lokaalkleur aan in de werken van Jordaens uit de jaren twintig. Onafscheidelijk van het kleurgebruik is de lichtwerking in het schilderij, een ander stijlkenmerk waarvoor hij veel aan het Caravaggisme verschuldigd was.

Jordaens werkt graag met een sterk vlak tegenlicht, dat zware slagscha-

Jacob Jordaens.

Pan en Syrinx.

Doek, 173 x 136 cm.

Geschilderd tussen 1620 en 1625.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Het voorgestelde verhaal gaat terug op Ovidius' *Metamorfosen* waarin de dichter verhaalt hoe de natuurgod Pan op de nimf Syrinx verslingerd raakte en haar dan ook wou bezitten. Syrinx dacht er anders over en vluchtte. Maar de brede stroom *Ladon* belette haar te ontkomen. Ten einde raad verzocht ze de waternimfen om een gedaanteverwisseling. Dit beslissend moment van de verandering of metamorfose is hier in beeld gebracht: Pan grijpt naar haar maar hij heeft slechts een garve riet beet: Syrinx is hem ontsnapt. Doch het was Jordaens niet alleen te doen om het mythologisch verhaal van Ovidius: wat hij vooral wou uitbeelden was het exempel, het moraliserend voorbeeld, van ongebreidelde hartstocht. De ongenaakbare Syrinx is eerder als de oorzaak van die hartstocht dan als de kuise nimf belicht. De bokkige Pan draagt klimopranken als teken van zijn geilheid. De man met de kruik vooraan is de riviergod *Ladon*. Hij verpersoonlijkt, net zoals de twee kinderen, natuurkrachten. De fakkel die door een van hen wordt gedragen is een overduidelijk symbool van hartstocht.



Jacob Jordaens.

Mozes slaat water uit de rots.

Penseel in bruin, bruin gewassen, sporen van zwart krijt.

20,5 x 32,3 cm.

Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen.

Deze compositieschets voor een schilderij in Karlsruhe (ca. 1617) werd aangezet met zwart krijt en daarna virtuoos met het penseel getekend en gewassen. Aan deze schets gaat een andere vooraf (Victoria en Albert Museum te Londen), wat wellicht de trefzekerheid van deze versie ten dele verklaart. Hoe dan ook, Jordaens toont zich erg behendig in deze techniek en het blad doet onwillekeurig denken aan zijn mogelijke vorming als 'waterschilder'. Op de keerzijde van dit blad werd in eenzelfde techniek een compositie met nimfen en saters beproefd.



Jacob Jordaens.

Wie het gevaar bemint, zal erin vergaan - of
'De kruik gaat zolang te water tot zij breekt'.

Pen in bruin, aquarel en witte dekverf.

27 x 31,3 cm.

Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen.

Het is een ontwerp voor een tapijt uit de reeks *Spreekwoorden*, waarvoor Jordaens in 1644 de verbintenis aanging de kartons te leveren. In dit geval verwerkte hij een tekening van 1638 in een groter geheel, waarbij de boorden van het tapijt werden aangegeven als een architectuur waartussen de voorstelling als een tapijt is opgehangen. De idee van een tapijt in het tapijt ontleende Jordaens aan Rubens' *Eucharistie-reeks*, maar hij verwerkte die weerom op zijn persoonlijke manier en getuigt daarbij van zijn decoratieve scheppingskracht.



duwen afwerpt: als effect te vergelijken met het belichtingseffect van spots. Op de schilderijen wordt die indruk soms gewekt door de suggestie dat het licht van een afgebeelde artificiële lichtbron komt, een kolenbekken of een lantaarn op de voorgrond. Elders is het alsof een plotse bundel zonlicht doorheen de omlijsting het schilderij binnenvalt. Hierdoor wordt een dramatisch effect bereikt, en het dramatische boeit bij uitstek de blik van de toeschouwer. In zijn goede werken is dit een middel om expressie te scheppen, maar dikwijls wordt dit procédé van lichtwerking een gemakkelijksoplossing: in een contrastrijke schaduw kan er heel wat verdoezeld worden, en in een niet zo bijster goede compositie raken de losstaande onderdelen er toch door gebundeld tot een geheel.

Jordaens zou ook nog op andere vlakken bij het Caravaggisme aanleunen om de dramatiek te accentueren, nl. waar hij, vooral in zijn vroege periodes, zijn figuren monumentaal en gans vooraan in het beeldvlak laat evolueren, of waar hij figuren met de rug naar de toeschouwer plaatst, of zijn personages door de lijst laat oversnijden.

Het valt hierbij echter op dat het werk van Jordaens in de regel iets 'vlak' heeft, en dit herinnert aan een ander aspect van zijn stijl: die mist misschien soms diepgang, maar hij is van een ongeëvenaarde decoratieve kracht.

Een ongeëvenaarde decoratieve kracht

Het is met deze troef dat Jordaens zich ontpopte tot een van de succesrijkste ontwerpers van tapijtkartons in de kunstgeschiedenis. Er is iets van dit decoratieve in de rest van zijn geschilderd oeuvre terug te vinden: in feite behandelt hij ieder schilderij als een vlak waarin de verschillende compositie-elementen hun plaats moeten krijgen, en dat houdt misschien wel verband met zijn vorming als *waterschilder* (hierop werd reeds dieper ingegaan in *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen* 1968). Van deze doeken in waterverf is niets overgebleven: het was broos materiaal en het was nu eenmaal verbruikskunst. Hoe dan ook, het is de zin voor het decoratieve die heel wat van zijn tekeningen - denk aan die welke met dekverf

en aquarel zijn bijgekleurd - zo bekoorlijk maken. Zijn vermogen om decoratieve gehelen te componeren komt tevens tot uiting in de wijze waarop hij de typische barokornamenten vindingrijk als bouwstof hanteert. Ook hier was Rubens hem voorgedaan, maar bij Rubens had dit alles nog een elitair karakter; de gewone gebruiksvorm ging in de eerste decennia van de 17e eeuw bij voorkeur nog terug op de oude Vredeman de Vriesornamenten. Jordaens behoort tot de generatie later, waarin deze barokvormen gemeengoed zijn geworden, en zijn vindingrijkheid op dit gebied heeft daar zeker het hare toe bijgedragen.

Het spreekt vanzelf dat het aanstippen van enkele stileigenaardigheden nog geen beeld geeft van het werk van Jordaens: daarvoor moet men de werken zelf gaan bekijken. Een synthese van zijn stijl geven is ook al ondenkbaar omdat zijn werk zó ongelijk is. Maar het voorafgaande verwijst naar de constanten die, naargelang van de stijlperiode, sterker of verzwakt blijven doorleven. En we hopen dat het de lezer nu duidelijker wordt waarom de werken van Jordaens zo sterk kunnen aanspreken... of afstoten.

Vanzelfsprekend heeft ook het voorgestelde daar iets mee te maken. Dat de menselijke figuur daarbij een bijzondere plaats innam, hebben wij reeds aangestipt, maar er was meer dan dat.

Alles streckende tot voordering des borgherlijcken wandels

Het is niet gemakkelijk na drie eeuwen precies te achterhalen wat voor een schilder Jordaens was, wat hij door zijn werk wou meedelen, en hoe zijn publiek hem begreep. Wij hebben van de negentiende eeuw een bril meegekregen die onze ogen scherp stelt op de realistische natuurschilderkunst en op de zuiver schilderkunstige aspecten van kunstwerken. Jordaens is op beide domeinen een grootmeester, maar in zijn tijd eiste men van kunst meer dan dat. Een tak van de schilderkunst stond b.v. ten dienste van de katholieke kerk, die haar geloofsinhouden wilde uitgebeeld zien. En Jordaens schilderde dan grote altaarstukken, met martelingen en wonderen van heiligen, of taferelen uit het leven van Christus om de herbouwde of heringerichte kerken de nodige luister te bezorgen. Hij zelf was protestant, en een aantal werken weerspiegelen calvinistische ideeën.

Heel deze religieuze produktie spreekt ons nu minder aan, even weinig als de abstract gerichte werken: de allegorieën. Met allegorieën trachtten de kunstenaars soms zeer ingewikkelde filosofische gedachten in beeld te brengen. De bedoeling was natuurlijk dat de geoefende kunstkenner de afbeeldingen zou begrijpen, de symbolen en verpersoonlijkingen zou lezen als een open boek. Bij voorbeeld: een geblinddoekte vrouwengestalte met een weegschaal in de ene en een zwaard in de andere hand stelt de Gerechtigheid voor; een vrouw vergezeld van een ooievaar betekent het Geloof. Soms werd een allegorie zo ingewikkeld, dat de kunstenaar of zijn raadsman het nodig achtte een verklarende tekst bij te voegen, om eventuele nieuwsgierigen alles duidelijk te maken. Jordaens maakte zo'n *explication* (het is een Franse tekst) op zijn *Triomf van Frederik Hendrik*, een politieke allegorie, geschilderd in opdracht van de weduwe van de Hollandse stadhouder. Het is een van de weinige teksten die ons van hem overgebleven zijn, en hij reveleert iets van zijn manier van denken. Ik licht er een stukje uit: 'De voorman of menner is een jonge man gekroond met rozen, in de arm een Hoorn des Overvloeds met druiventrossen en korenaren, beduidend dat de legers onder de voorspoedige leiding van deze prins meestal door zijn vijand werden hooggeacht, en door de zegen van de Hemel zelden of nooit te lijden hebben gehad van schaarste of munitie. Zijn mantel van blauwe zijde duidt aan, dat die voorspoed van de Hemel komt en bijgevolg een gave is van de Voorzienigheid van Gods genade'. Elk detail beduidt dus iets, heeft een diepere betekenis. Wanneer men dan voor een schilderij staat zoals *De koning drinkt*, moet

Jacob Jordaens.

Sater en boer.

Doek, 130 x 172 cm.

ca. 1620.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Sater en boer is een van zijn succes thema's die hij zijn leven lang zal herhalen en herwerken. De versie van het Museum van Kassel en deze hier zijn de vroegste in de reeks. Het schilderij is een gelijkwaardige herneming van dat in het Museum te Göteborg. In de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel wordt nog een latere minder geslaagde compositie bewaard uit de eerste helft van de jaren veertig. In zijn tapijtreeks *De spreekwoorden* herneemt Jordaens deze voorstelling onder het motto '*Natura paucis contenta*' (De natuur is met weinig tevreden), wat aantoont hoe een voorstelling naar inhoud kon verschuiven. De oorspronkelijke idee van *Sater en boer* gaat terug op een *Fabel van Esopus* (LXXIV) waarin vermeld wordt hoe een sater ziet dat een boer eerst op de handen blaast om ze te verwarmen. Later bij de boer uitgenodigd aan tafel, merkt hij hoe deze in de pap blaast om ze te koelen. In zijn natuurlijke zin voor eerlijkheid neemt de sater dit 'warm en koud blazen' niet: vermanend staat hij recht... De moraliserende ondertoon is hier wel sterk gevisualiseerd.



Jacob Jordaens.

De triomf van Prins Frederik Hendrik van Nassau.

Doek, 120 x 117 cm.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Jordaens maakte deze en andere schetsen als voorbereiding op een reusachtig doek, dat bestemd was voor het Huis ten Bosch te Den Haag, en dat de datum 1652 draagt. Het was een opdracht van Amalia van Solms, en moest een verheerlijking van haar overleden echtgenoot, de stadhouder Frederik Hendrik van Nassau, zijn. Deze schets stemt niet volledig overeen met de *explication* die Jordaens opstelde ter verklaring van het uiteindelijk schilderij. Men ziet de stadhouder op een triomfwagen, omringd door allegorische figuren: de Tijd, Mercurius, Hercules, de Faam, enz.



'Moeten wij, wanneer we dit zien, niet zeggen dat de mens niet leeft van brood alleen, maar uit en van de rijke hand van God? En als dat dan zo is, waarom dan zo op zijn mond passen, tenzij om de wormen een vetter aas voor te leggen. De gedachte aan de dood, zoals ze andere gebreken inbindt, zo kan ze ook stichtelijk gebruikt worden tot intoming van de gulzigheid.'

men zich afvragen of ook hierin geen ideeën zijn verwerkt. Op het eerste gezicht is het gewoon een gezellig driekoningenfeest, waar veel geklonken wordt. De Vlamingen hadden in die tijd wel een zekere reputatie op dat gebied. Wij kennen van Jordaens veel werken waarin een gezelschap drinkt, of eet; één ervan, een tapijt, draagt de titel *Natura paucis contenta*: de natuur is met weinig tevreden. Het is een tapijt uit een reeks van acht, die allemaal een spreekwoord in beeld brengen. Het merendeel van die spreekwoorden haalde Jordaens uit de werken van Jacob Cats, ongetwijfeld dé bestseller-auteur van zijn tijd. Vadertje Cats behandelt ook de spreuk *Natura paucis contenta*, en voegt er, naar zijn gewoonte, een zedenpreek aan toe. Hij constateert dat kinderen van arme mensen, die zich met rauwe kost moeten tevreden stellen, dikwijls gezonder zijn dan rijkeluijskinderen, die goed verzorgd worden. 'Moeten wy, dit siende... niet zeggen, dat den mensche alleen uyt den broode niet en leeft, maer uyt, en van de rijcke handt Godes? en 't selve alsoo zijnde, waarom soo seer op den mont gepast, anders dan om de wormen een vetter aas voor te leggen. De bedenckinge des doods, gelijkse andere gebreken inbindt, soo kan se oock stichtelijck gebruyckt werden tot betoominge van de gulsigheydt.' Maat in eten en drinken, dat herhaalt Cats keer op keer. Zou ook Jordaens dat bedoelen? Hoe kunnen we dat achterhalen? We kunnen speuren naar overeenkomsten met Cats, of met andere embleemboeken (een embleem bestaat uit een spreuk, een prent en uitleg), maar absolute zekerheid dat Jordaens nu precies hetzelfde bedoelde, kunnen we niet hebben. De lezer moet daarmee rekening houden bij de lectuur van onze verdere analyse.

De man die overgeeft, is duidelijk onmatig geweest, en misschien wijst ook het omgestoten vaatwerk op die onmatigheid, aangezien schenkkanen en bekers in embleemboeken dikwijls de Maat voorstellen. De hond ernaast kan verschillende betekenissen hebben: dikwijls staat hij



voor trouw en aanhankelijkheid, maar het is mogelijk dat hij hier verwijst naar een embleem van Cats, *Res immoderata cupido est* (begeerte kent geen maat), waarin hij zegt: 'Smackt eten aen een Dogh, hy staet met holle wangen. Om weder op een nieu geduerigh iet te vangen'. In dat geval staat de hond hier te bedelen. Dat is nog duidelijker in een tekening met hetzelfde onderwerp (K.M.S.K., Antwerpen), waar een hond een koek van een jongetje toegestoken krijgt. Die onmatige lust en begeerte wordt bij Cats eerst op het amoureuze vlak gezien, en dan op burgerlijk-moraliserende, en tenslotte godsdienstige gronden aan de kaak gesteld.

Aan welke van deze interpretaties moet men hier de voorkeur geven? Misschien de amoureuze, in samenhang met de groep links achter de tafel: de rokende nar die zijn hand op de borst van de dartele juffrouw legt. Wat weet Cats over roken te zeggen? *Fumo pascuntur amantes: 't Is roock, 't is enckel roock, al wat den minnaar voedt*. Hij legt dus de nadruk op het vluchtige, onvaste van de aardse liefde. Dat juist een nar, een zot, het liefdegebaar maakt, is ook typerend. De vrouw die de bescheten kleine schoonwrijft, kan ook in amoureuze perspectief verstaan worden. Daarvoor moeten wij verwijzen naar een embleem van een andere schrijver, Johan de Brune, die bij een dergelijke voorstelling opmerkt: *Dit lijf, wat ist, als stanck en mist?* Daarmee bedoelt hij dat alle vrijers die hun geliefde troetelend 'koningin' of 'godin' noemen, toch zouden moeten inzien dat ook zij maar een vulgair mens is, *stanck en dreck*.

Daarmee is nog niet elke figuur uitgelegd, maar al deze details lijken erop te wijzen dat Jordaens een voorstelling van de ijdelheid heeft willen geven, waarin gewezen wordt op de dwaasheid van aardse genietingen. We geven toe dat het opschrift, 'In een vry gelach ist goet gast syn', niet is opgehelderd.

Een ander schilderij van Jordaens sluit dicht aan bij zijn *Koning drinkt*, en is even populair bij het publiek, nl. het schilderij dat hij zelf de titel *Soo d'oude songen, soo pepen de jonge* meegaf. Er bestaan tientallen versies van, met meer of minder personen. Ons exemplaar geeft een goedmoedelijke muziekpertij weer in familiekring: grootvader en grootmoeder zingen van het blad, moeder zit waarschijnlijk mee te neuriën, haar beide kindjes blazen dapper op de fluit, en vader pijpt de doedelzak. Ze zitten rond een gedekte tafel, waarop rechts een sentimentele hond de kop laat rusten (of is hij weer uit op een lekker hapje?). Op het eerste gezicht is het spreekwoord, *Soo d'oude songen, soo pepen de jonge*, gemakkelijk te vatten: de jongeren trachten het voorbeeld van de ouderen na te

Jacob Jordaens.

De koning drinkt.

Doek, 156 x 210 cm. Opschrift: 'In een vry gelach ist goet gast syn'.

ca. 1638.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Wij kennen een tiental schilderijen en tekeningen van Jordaens met hetzelfde onderwerp: de viering van het Driekoningenfeest. Dit hier dateert van omstreeks 1638. Op een andere versie (Wenen) heeft de schilder met papieren bandjes aangeduid welke functies door de disgenoten worden bekleed. Men herkent er o.a. de *medicijn* (die overgeeft), de *sot*, de *hofmeester*, de *sanger*, de *voorsnyder* enz.

Jacob Jordaens.

De koning drinkt.

Tekening, 37 x 54 cm.

ca. 1640.

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

Deze tekening is bedoeld als ontwerp voor een gravure: dat verklaart de linkshandigheid van de personen. Links onderaan zijn stroken papier aangelijmd, wat meer voorkomt bij tekeningen van Jordaens. Het opschrift in de cartouche bovenaan is hetzelfde als op het schilderij te Brussel: In een vry gelach ist goet gast syn.

RES IMMODERATA CUPIDO EST.
X X X I X.



Embleem.

Res immoderate cupido est (Begeerte kent geen maat).

Geef een hond een stuk brood, en hij zal om meer bedelen.

Gravure naar een ontwerp van Adriaen van de Venne (1589-1662), afgedrukt in Jacob Cats' 'Proteus of Minne-Beelden Verandert in Sinne-Beelden' in: *Alle wercken van den Heere Jacob Cats*, 1726.

De gravuren in deze uitgave zijn getrouw gekopieerd naar die van de afzonderlijke uitgave van 1627 (die op hun beurt het spiegelbeeld geven van de platen van de eerste uitgave, 1618).



't Is zeker dat de tijd de ingeboren aard,
ook in de mensen zelf, uiteindelijk open-
baart... Natuur gaat voor de leer.'

'... in zich hebbende een aangeboren nei-
ging tot uitbreiding en vergroting van zijn
soort, steeds geneigd tot de gewenste
vereniging met degene zonder wie het
geheim van de voortteling niet wordt uit-
gevoerd.'



Embleem.

Dit lijf, wat ist, als stanck en mist?

Deze rijkgeklede moeder mag dan nog
gravin of prinses zijn, zij moet haar kind
verschonen.

Gravure naar een ontwerp van Adriaen
van de Venne, afgedrukt in: Johan de
Brune, *Emblemata of Zinne-werck*, 1624.

volgen, elk naar zijn eigen kunnen: de grootouders zingen de woorden van
een lied, vader zorgt met zijn doedelzak voor de instrumentale begeleiding
en wordt hierbij vlijtig geholpen door zijn fluitspelend zoontje, terwijl de
jongste op zijn rammelaar (met daaraan een bijstokje) hetzelfde gebaar
naäpt. Wanneer de ouders het goede voorbeeld geven, moet zo'n opvoe-
ding goed aflopen, maar wanneer zij slecht voorzingen, moet men van de
kinderen ook niet veel verwachten. Zou dat zijn boodschap zijn? Laten
wij eens zien wat hij bij Cats kan hebben gevonden. Cats' commentaar bij
het spreekwoord *Soo d'oude songen soo pepen de jonge* luidt: 't Is
seker, dat den tijt den ingeboren aert, Oock in de menschen selfs, ten
leste openbaert... Natuer gaet voor de leer'. Eigenlijk bedoelt hij dat de
opvoeding *niet* veel uithaalt: de mens is en blijft een dier, gedreven door
zijn instincten. De prent die dat in zijn boek moet illustreren, laat niet
aan duidelijkheid te wensen over: men ziet jonge katten achter muizen
jagen ('t Wil al muysen al wat van katten komt), jonge apen luizen van-
gen... en een jongetje met de handen in zijn broek. Cats heeft niet op
Freud moeten wachten om de seksuele drift tot fundament van de 'natuur-
lijke' mens te verklaren: '... in zich hebbende een aengeboren genegent-
heyt, tot verbreydinge en de uitsettinge sijnes aerts, gestadelijk hellende
tot de gewenschte vereeniging met de gene sonder de welcke de heyme-
nisse der voortteeling niet en word uytgevoert'. Brengt Cats ons op een
zijspoor, of kan hij ons opnieuw helpen om Jordaens te verklaren?
Een in tapijt geweven versie van dit schilderij geeft een Latijnse ver-
taling van het spreekwoord: *Quod cantant veteres tentat resonare juven-
tus*. Daaruit blijkt dat de jeugd het voorgezongene *tracht* te echoën, en dus
een gerichte opvoeding krijgt. De rustige stemming aan de tafel in het
Antwerpse schilderij, en de belerend opgestoken hand van de oude man
zouden ons ervan kunnen overtuigen dat alles de goede richting uitgaat.
Maar er zijn, voor wie zoeken wil, addertjes in het gras: moet eraan her-
innerd worden dat de *fluit* en de *doedelzak* dikwijls een erotische beteke-
nis hebben? En het brood en de druiven, samen op een schoteltje op de
linker tafelhoek, kunnen ook geïnterpreteerd worden als liefdeverwekkers,
volgens de in de 17e eeuw verwoed gebezigde spreuk: *Sine Baccho et
Cerere friget Venus* (zonder wijn en brood bevriest de liefde). Indien
Jordaens met dit schilderij dan toch de Catsiaanse toer opgaat, duide-
lijk is het zeker niet. Maar in een ander familieconcert, in het Louvre te
Parijs, is dat al duidelijker. Het opschrift in de cartouche bovenaan geeft
dezelfde interpretatie van het spreekwoord als Cats: de aard van het ras
primeert (*Ut genus est genius concors consentus ab ortu*).

We ontmoeten weer onze beide zingende grootouders, de stille moeder
(of neuriënd?), de vader met zijn doedelzak, twee fluitende kinderen, en
daarbij komt nog een pijpend wicht op de arm van een meid. Maar de
bende is joliger dan voordien, en er wordt wijn gedronken (men sprak ook
van *wijn pijpen*). Voeg daarbij een paar minder onschuldige details: een
vogeltje in een kooitje heeft zeker een amoureuze betekenis, en de uil
bovenop de wissen zetel van de grootmoeder voerspelt haar dood. Groot-
moeder krijgt het ook in andere versies erg te verduren: een paar keer nog
tekent een uil ze uit voor de dood, elders krijgen we haar verrimpeld
gezicht in een spiegel te zien. Cats laat ergens de mooie Helena van
Troje, oud geworden, zich in een spiegel onderzoekend bekijken, en ze
verzucht: 'Eylaes! wie ben ick nu? en wie, eylaes te voren?... Waarom
doch is de mensch soo veerdigh uitgebloeit'. Dus weer die gedachte van
de ijdelheid, de vluchtigheid van het aardse. En dat wordt nu nog sterker
uitgewerkt in twee andere familieconcerten: met treft er een haast opge-
brande kaars aan (de dood), een doodshoofd met het opschrift: *cogita
mori* (denk aan uw dood), en bloemen in een vaas. Cats over bloemen:
'De bloemen... Zijn al van weecke stof... Sy gaen, eylaas! te niet, hoe wel
men die bewaert... Siet, vrysters altemael, siet alle jonge vrouwen, Siet



Jacob Jordaens.

Soo d'oude songen, soo pepen de jonge.

Doek, 120 x 192 cm, rechts detail, links geheel.

Gesigeneerd en gedateerd, 1638.

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

De vrouw zit in het centrum van de compositie, hel verlicht: een mooie hoed op het hoofd, met pluim en kleurige strik, een dubbel parelsnoer om de hals. Zij kijkt dromerig weg, mysterieus glimlachend en neemt blijkbaar geen deel aan het concert. Toont Jordaens ons de ijdelheid van de behaagzucht? De overige disgenoten musiceren, oud en jong pijpt dat het een aard heeft. Het is mogelijk dat dit gezellig tafereel een mijmering is over de aangeboren onvolmaaktheid van de mens.



Jacob Jordaens.

Soo d'oude songen, soo pepen de jonge.

Doek, 145 x 218 cm, detail.

National Gallery of Canada, Ottawa.

Let op het stilleven met bloemen en kaars, en op de uil, symbolen van de vergankelijkheid en de dood.



'De bloemen... zijn alle van weke stof...
Zij gaan, helaas! teniet, hoe goed men ze
ook bewaart... Ziet, vrijsters allemaal, ziet,
alle jonge vrouwen, ziet wat er op de
jeugd, of schoonheid is te bouwen.
De glans van uw gezicht, de blos van uw
mond, vergaat, verslenst, verdwijnt, en dat
op korte tijd.'

wat'er op de jeught, of schoonheyt is te bouwen; De glans van uw gezicht, de blos van uwen mont, Vergaet, verslent, verdwijnt, en al in korten stont'. En deze bloemen staan opgesteld... achter de mooie jonge vrouw, die zich inderdaad telkens, in elk schilderij, extra heeft opgedirkt met een hoed of bloemen in het haar, een parelsnoer om de zachte hals, de borst lokkend gedecolleteerd. Dat klopt ook voor de schone op het Antwerpse schilderij - afgezien dan van het décolleté: een mooie pop, zich bewust van haar schoonheid; wij verdenken haar ervan dat ze zelfs niet meeneuriet met haar gezin, maar enkele geniet van onze bewonderende blikken.

Cats zou zeker vermanend de vinger hebben gezwaaid met de woorden: 'Ogni fiore al fine perde l'odore' (elke bloem verliest ten slotte haar parfum).

Eigenlijk zijn deze schilderijen allegorieën in burgerlijke vorm gegoten, en daardoor, door dat sfeervol realisme, enorm succesrijk, wat bewezen wordt door het grote aantal herwerkingen van dergelijke thema's. Jordaens leunt ermee aan bij de Hollandse schilderkunst, en zijn 'vulgaire' allegorie met een burgerlijke moraal moet in het Zuiden een fris alternatief geboden hebben voor de geleerde en abstracte allegorie naar Italiaans model. Zijn publiek zal vooral bestaan hebben uit burgers, hoewel tevens geweten is dat Leopold-Willem, de gouverneur van de Zuidelijke Nederlanden, spreekwoorden-tapijten naar ontwerpen van Jordaens in zijn bezit had.

Jordaens verstond echter ook de kunst om echt abstracte allegorieën te populariseren. Een *Allegorie van de Vruchtbaarheid* is bij hem het tegendeel van saai en droog. Komische, grove saters, sappige vruchten en vrouwenvlees, dat zijn de ingrediënten, hetzelfde repertorium als in zoveel mythologische taferelen. De kritische lezer zal misschien opwerpen dat het beeld dat dergelijke schilderijen van Jordaens geven, niet strookt met een Catsiaanse persoonlijkheid. Hoe kon een schilder die zoveel zinnelijke naakten schilderde, en de vruchtbaarheid van plant en dier van zijn schilderijen liet afdruipe, anderzijds in onze ogen eerder kleinzielige zedenpreken verkopen over de dwaasheid van aards genot. Wij kunnen de kunstenaar niet meer op het matje roepen: Zijn die moraliserende bedoelingen echt? En één je dat? Er is een kans dat hij zich dan zou verantwoorden, niet door te wijzen op het zinnelijke dat toch ook achter zijn geschilderde feestgezelschappen schuilt, maar juist omgekeerd, door te wijzen op het stichtende van zijn mythologieën en nymfen- en saterstukken. De *Metamorfosen* van Ovidius, de bron van dergelijke onderwerpen, werd in de 17e eeuw immers in moraliserend perspectief gezien. De schilder Karel van Mander, die een Nederlandse versie van de *Metamorfosen* aan zijn *Schilderboek* (1604) toevoegde, beweert dat het de bedoeling was van de oude schilders 'de schadighe Sielsiecken (te) ghenesen', en daarom haalt hij uit elk verhaal - veelal liefdesuitspattingen van Jupiter of een andere god - een moraal: Alles streckende tot voorordering des vromen en eerlijcken borgherlijcken wandels. Ook Vondel wijst in zijn vertaling van de *Metamorfosen* (1671) op deze verborgen betekenis: de kern van de noot die men slechts verkrijgt door de harde schaal te kraken. Dit argument werd geregeld door kunstenaars ingeroepen om de uitbeelding van erotische godenverhalen te verdedigen, nadat het Concilie van Trente in de 16e eeuw het naakt in de schilderkunst had afgekeurd. De mythologische schilderijen voeren dus onder de vlag van de zedenles, maar, eerlijk gezegd, het is de vraag of deze vlag de lading wel dekt. Neen, de lading ligt open en bloot. Het enorme succes van de mythologieën van Jordaens lijkt ons erop te wijzen dat zijn cliënteel ze kocht om een pikant schilderij in hun collectie te hebben.

Nog een ander populair onderwerp dat aanleiding gaf tot pikanterie, was het bijbels verhaal van de kuise Suzanna, belaagd door twee grijsaards.

Jordaens schilderde dat een vijftal keren. En om te bewijzen dat zo'n tafereel niet volledig 'onschuldig' door het 17e-eeuwse publiek werd verteerd, halen wij een beschrijving aan, door Vondel, van een Italiaans schilderij met dat onderwerp:

De zuivere Susan, schier naakt, en badgereed

...

Gelukkig is de mond die zulk een mond mag kussen

Dat kopken van robijn voor een alleen gespaard.

Maar let aandachtiglijk met welk een schuwen aard

Zij U den rugge biedt om 't voorste te beschermen

Bezie de schouders eens, den nek, den rug, en d'armen,

Dat levendig albast, die hoogsels, en dat diep,

Dat rondon op zijn maat...

Had Jozef deze vrouw haar schoonheid zien ontkleên,

Zij hoefde hem met kracht den mantel niet t'ontrukken:

Hij had ze zelf gesmeekt en onder 't nederbukken

Aanminning aangezocht...

(Jozef, uit het Oude Testament, vluchtte weg voor de vrouw van Putifar, toen ze hem wou verleiden.)

En diezelfde Vondel beveelt elders soberheid en matigheid aan, en schrijft: 'Dus wie de Wellust haat, zijn lijf houde in bedwanghe. Door soberheid van spijs en matigheid van drank'.

En zo zien we dat Jordaens niet de enige is die een burgerlijke moraal huldigt, en daarnaast, in vrijblijvende fantasiestukjes, een zinnelijke verbeelding botviert.

De meester en zijn atelier

Er is verbazend veel werk van Jordaens tot ons gekomen: het is een directe getuigenis van zijn succes en tevens van een uitgebreide atelierpraktijk.

Buiten Rubens is er geen kunstenaar hier te lande die er een zo bedrijvig atelier op nahield. Om dit in zijn juist verband te begrijpen, moet men zich de situatie van de toenmalige Antwerpse kunsthandel kunnen voorstellen. Een niet te verwaarlozen factor van zijn succes was de gunstige conjunctuur die op deze markt heerste toen Jordaens zijn bedrijvigheid ontplooidde.

Uit de traditionele geschiedenisboekjes leren we wel dat de 17e eeuw onze ongelukseeuw was, maar recent onderzoek leert ons dit beeld te nuanceren. Ten slotte was het niet uit sentimentaliteit dat Rubens zich te Antwerpen had gevestigd en er bleef: hij is er rijk geworden, wat hem in staat stelde om uiteindelijk een landgoed met een titel te kopen, zoals andere geslaagde kooplui uit zijn tijd. Ook kleinere meesters, zoals b.v. Hendrik van Balen, bouwden in dat Antwerpen van toen een bloeiend atelier uit. En zo organiseerde ook Jordaens er zijn zaak in het voetspoor van Rubens en hij vond er een bloeiende markt voor zijn schilderijen en tapijontwerpen: de adel had die nu eenmaal nodig om zijn verblijf in te richten, en om het prestige. De burgerij zag er een geldbelegging in - want in een ontvolkte stad als Antwerpen leende de grondspeculatie zich daar niet langer toe. Het hoeft niet gezegd dat ook de kerk in haar contra-reformatorisch elan een niet te versmaden opdrachtgeefster was.

Bij dit alles komt de factor dat de Antwerpse handel, die zich in de eerste helft van de 16e eeuw hoopvol herstelde, zich had toegespitst op verfijnde goederen, als zijde, diamant, boeken, en zo een aanzienlijk deel van de kunstmarkt controleerde. Dit verklaart wellicht voor een deel de welstand van de Antwerpse schilders op een moment dat hun collega's in het Noorden, ondanks de Gouden Eeuw daar, het doorgaans niet zo best hadden. Tegen die achtergrond kan men wellicht beter verstaan waarom Jordaens, die vanaf 1660 openlijk voor zijn calvinistische opvat-

Jacob Jordaens.

Suzanna en de oudsten.

Doek, 189 x 176 cm.

ca. 1630-1635.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

In de Bijbel (Daniël 13) leest men hoe de mooie Suzanna, getrouwd met een zekere Joakim, door twee *oudsten* van het volk bespied wordt bij het baden. Zij stellen haar voor: '... we branden van begeerte naar je! Wees ons daarom ter wille en heb gemeenschap met ons, anders zullen we tegen jou getuigen, dat er een jongeman bij je was...'. Suzanna weigert daarop in te gaan en wordt door de oudsten in beschuldiging gesteld, maar Daniël kan hun valsheid ontmaskeren.





Antoon van Dijck (1599-1641).

De extase van St.-Augustinus.

Doek, 409 x 213 cm.

*St.-Augustinuskerk, Antwerpen;
thans voorlopig in het Koninklijk Museum
voor Schone Kunsten, Antwerpen.*



Pieter Pauwel Rubens (1577-1640).

Madonna met heiligen.

Doek, 564 x 401 cm.

*St.-Augustinuskerk, Antwerpen;
thans voorlopig in het Koninklijk Museum
voor Schone Kunsten, Antwerpen.*



Jacob Jordaens.

De marteling van de H. Apollonia.

Doek, 409 x 213 cm.

*St.-Augustinuskerk, Antwerpen;
thans voorlopig in het Koninklijk Museum
voor Schone Kunsten, Antwerpen.*

In 1628 krijgt Jordaens de eervolle opdracht om naast Rubens en Van Dijck een altaarstuk te leveren voor de nieuwe, door Coberger gebouwde Augustijnenkerk te Antwerpen (1615-1618). Hierbij stelde zich voor de meester een probleem waarmee hij tot dan toe minder vertrouwd was: een compositie in de hoogte, op groot formaat. In zijn zoeken naar een oplossing hiervoor leunde hij aan bij Rubens en bij Italiaanse voorgangers als Veronese.

Dit werk was bestemd voor het zijbeukaltaar aan de zuidkant (rechts), Van Dijcks *Extase van St.-Augustinus* voor de zijbeuk aan de noordkant (links). Boven het hoofdaltaar kwam Rubens' *Madonna met heiligen*. Deze trits illustreert treffend hoe Jordaens zich toen reeds naast Rubens en Van Dijck tot de derde man te Antwerpen had weten op te werken.

tingen uitkwam, maar ze waarschijnlijk al veel langer had, toch in het katholieke Zuiden bleef werken. En dat kon, want de aanwezigheid van dergelijke calvinisten in de Spaanse Nederlanden werd geduld zoals de katholieke kooplui in Amsterdam bedrijvig konden blijven...

Jordaens getuigde in menig opzicht van een gezonde zin voor zaken: er is onder meer het feit dat hij zich in de jaren dertig tot een van de voornaamste medewerkers van Rubens wist op te werken, en dat hem bij diens dood heel wat van zijn onvoltooide werk en wachtende bestellingen werden overgedragen. Artistiek gezien kwam die erfenis eerder aan Van Dijck toe, en dat wist men toen al, maar Van Dijck ging door voor grillig en verwaand: 'Pero tiene humor, y asi no puedo asegurar nada a V.M.' (Maar hij is grillig en bijgevolg kan ik niets aan Z.M. verzekeren), schrijft de Kardinaal-Infant aan Filips IV. Hij was iemand met wie je echt geen zaken kon doen, en met Jordaens kon je dat wel, met het gevolg dat die de bestelling kreeg.

Het loont de moeite om in dit verband de Rubens-correspondentie omstreeks 1640 eens door te nemen. Men leert eruit hoe Jordaens niet zou werken als hij niet op tijd betaald werd. 'Rubens prooves lame and Jordaens will not worke without money' (Rubens blijkt verlamd te zijn en Jordaens werkt niet zonder klinkende munt), zucht Gerbier in een van zijn brieven. Elders blijkt dat Jordaens voor eenzelfde werk uitgerekend half zoveel vraagt als de grote Rubens. Maar een koninklijke bestelling van Karel I gebeurt liefst via twee tussenpersonen - Gerbier en Abt Scaglia - omdat men wel wist dat Jordaens zijn prijs zou aanpassen, als hij te weten kwam voor wie hij werkte.

Bij de dood van Rubens vreesde men terecht dat Jordaens zijn prijzen zou opvoeren: 'Since Jordaens remains ye prime painter here now Sr Peeter Rubens is deceased' (Want Jordaens blijft hier als de belangrijkste schilder over, nu Rubens dood is). Onderverstaan daarbij is wellicht zijn uitgebouwd atelier, wat hem in staat stelde grote opdrachten met succes te volbrengen. Ook op dit vlak bleek hij meer zin voor zaken te hebben dan de grote Van Dijck.

Om het succes van de schilder te begrijpen, is een juist begrip van wat men van een schilderij en dus van een schilder verwachtte, belangrijk. Dit vraagt een aanpassing van ons, die doordrongen zijn van de 19e-eeuwse l'art pour l'art-theorie, als het over oude schilderkunst gaat. Het belangrijkste in de kunst was de inventie: de theoretische, bedachte oplossing om een bepaald gegeven in beeld te brengen, m.a.w. de idee die aan de grondslag ligt van de compositie; de uitvoering, het schilderen, was daaraan ondergeschikt en kon dus goeddeels door helpers gebeuren.

In die optiek begrijpen we beter een signatuur in de aard van: 'J. Jordaens Inventor et Depingebat' (J. Jordaens bedacht en schilderde het) op *De maagschap van Maria* in het Museum te Warschau. Zo'n inventie was zuiver geesteswerk en men moet zich geenszins voorstellen dat er ooit in een theatraal decor werd geposeerd: er kwamen aan zo'n inventie in het geheel geen disneyland-praktijken te pas.

Onder de toenmalige schilders moet men ook nog onderscheid maken tussen diegenen die zich in een bepaald genre hadden gespecialiseerd, zoals Jan Wildens (1586-1653) dat had gedaan voor het landschap, Frans Snijders (1579-1657) voor dieren, of Cornelis de Vos (ca. 1584-1651) voor portretten, en de zgn. *historieschilders* zoals Rubens, Van Dijck, Jordaens, maar ook Gaspard de Crayer (1584-1669), Erasmus Quellinus (1607-1678) e.a. Zij waren de aangewezen schilders om de inventie van de religieuze, mythologische of allegorische taferelen op zich te nemen.

Zo'n compositie werd na enkele voorbereidingen of *krabbels* in het klein getekend, of geschetst met olieverf op een paneeltje. Zo ontstond een *modello*, als het ware een schilderij op schaal dat aan de klant kon

Jacob Jordaens.

De marteling van de H. Apollonia.

Pen in bruin, bruin gewassen, aquarel en dekverf, sporen van zwart krijt.

51 x 27,5 cm.

Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen.

Deze tekening is het ontwerp of modello voor het schilderij *De marteling van de H. Apollonia*. Ze is met de pen in bruine inkt getekend en gewassen (d.i. het leggen van schaduwen met een penseel en een oplossing van de tekeninkt). Er zijn sporen van zwart krijt waarmee ze eerst zijn aangezet. De tekening is verder opgewerkt met dekverf en aquarel.

Ze was bedoeld om de klant een idee te geven van wat het bestelde altaarstuk zou worden. Bij nader toezien merkt men dat ze puzzelsgewijs werd verknipt en overlapt. De scheidingslijn valt samen met die tussen de voorgrond en het tweede plan. Dergelijk knip- en plakwerk komt meer voor bij Jordaens en heeft meestal een aanpassing van de compositie tot doel. Als men het modello met de definitieve uitvoering vergelijkt, merkt men dat nog tal van wijzigingen zijn aangebracht.

De ruiters in het Jupiterbeeld werden in verkorting weergegeven, zodat ze meer reliëf kregen; de beul vooraan kwam erbij en dergelijke meer. De keuze van het onderwerp hield verband met een relikwie die in de zijbeukkapel wordt bewaard en vereerd: Apollonia werd aangeroepen tegen tandpijn.





Jacob Jordaens.

Monnik.

Rood en zwart krijt.

40 x 26 cm.

ca. 1650.

Koninklijke Bibliotheek van België, Brussel.

Deze studie van een monnik is uitgevoerd met rood en zwart krijt, slechts licht gewassen en met wit gehoogd; het opschrift: 'J. Jordaens' is er door een latere hand aan toegevoegd. In deze studie gaat het meer om de houding van de figuur en de drapering van de pij; de gelaatstreken zijn met een sterke beperktheid van middelen weergegeven. Er is geen schilderij aan te wijzen waarmee de tekening in verband kan worden gebracht.



Jacob Jordaens.

Twee studies van de kop van Abraham Grapheus.

Olieverf op papier, 45 x 52 cm.

ca. 1620.

Museum voor Schone Kunsten, Gent.

Van deze studiekoppen kent men de man die model zat: Abraham Grapheus, een gildebroer met een uitzonderlijke pittoreske kop. Ook voor Van Dijck zat hij model, en C. de Vos schilderde zijn prachtig portret, thans in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen.

Hoewel we de man herkennen, is deze schets niet bedoeld als portret. Daartoe mist het het *decorum*: het is een studie van koppen die daarna als sater- (vgl. *De allegorie van de vruchtbaarheid*) én als apostelkop kunnen dienstdoen.

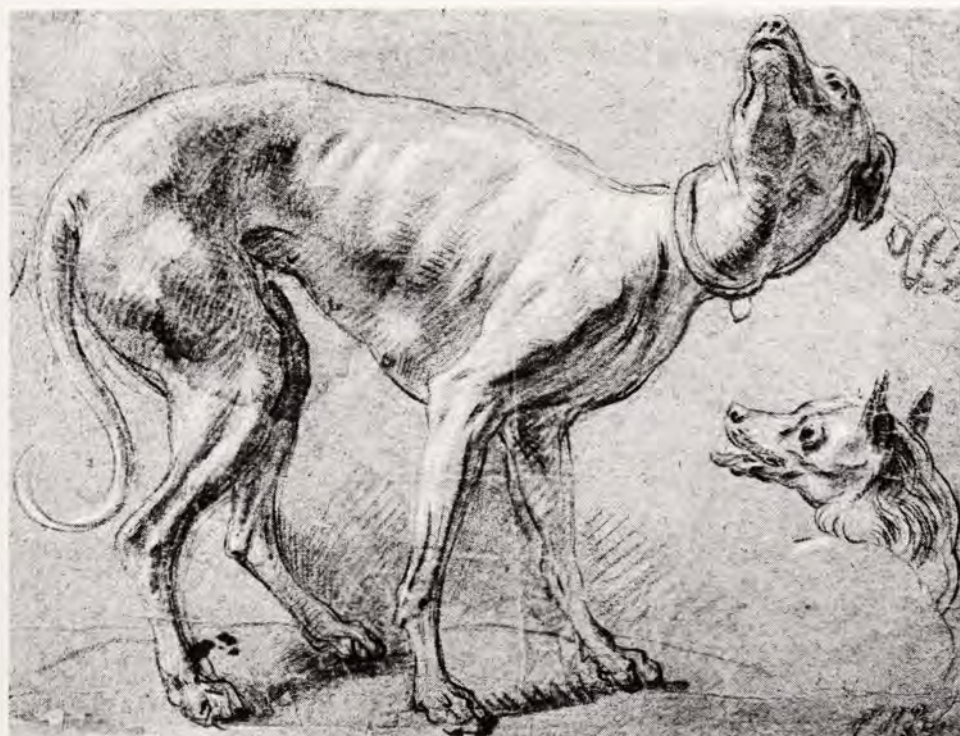
Het illustreert tevens de voorliefde van Jordaens om mensen uit zijn omgeving in zijn werk te betrekken. De techniek, olie-verf op papier, was minder gebruikelijk, en geeft een droge textuur aan de verf, die we eerder van 19e-eeuwse werken zouden verwachten.

worden voorgelegd. Eens dat die zijn fiat had gegeven, kon het schilderij verder worden uitgewerkt. Zoals gezegd kon de schilder voor een ruim deel worden bijgestaan door leerlingen, medewerkers uit zijn atelier of meesters met een bepaalde specialiteit.

Voor het uitwerken van het geheel werden eerst nog studies gemaakt waarin bepaalde houdingen, draperingen of koppen verder werden uitgewerkt. Die studies konden in latere composities nog worden her-nomen. Een leerling kan dan aan de hand van een bestaande tekening of schets de betreffende passage op het schilderij uitwerken. Een compositie voor een ander schilderij, later, gebeurde dan ook soms, bewust of onbewust, in functie van het arsenaal studies dat voorhanden was.

Jordaens maakte al te graag gebruik van dergelijke herhalingen, en hij zag er geen graten in om zelfs bepaalde composities in hun geheel herhaaldelijk te laten kopiëren in zijn atelier. Hij kwam daar rond voor uit, zo b.v. tegenover notaris H. Cantelbeek in 1648. Hij wees erop dat hij deze kopieën voldoende eigenhandig had hertoetst en bewerkt, opdat hij ze als eigenhandig werk zou kunnen beschouwen. In de gangbare opvatting van die tijd werd dat algemeen aanvaard, zoals wij vandaag niet van een film verwachten dat hij volledig door de regisseur zelf wordt gedraaid. Het belangrijkste was nu eenmaal de inventie. Maar, zoals wij thans dikwijls overduidelijk zien dat het om atelierprestaties gaat, zo zal men ook toen wel oog gehad hebben voor de kwaliteit van de uitvoering. Een aspect waarin wij thans zo'n atelierpraktijk beter kunnen vatten, is de uitvoering van tapijtwerk. Het ontwerp van de *kartons* voor legwerk, en ook het schilderen van die kartons (dat zijn de patronen op ware grootte) was het werk van schilders, en wij verwachten nu ook niet dat de schilder zelf de kartons zou hebben omgezet in weefwerk.

Vanuit dit oogpunt is het begrijpelijk dat Jordaens, om aan zijn groeiend succes te kunnen beantwoorden, maar al te graag de uitvoering uit de hand gaf. Dit verklaart ten dele de talrijke vrij zoutloze prestaties uit de tweede helft van zijn loopbaan. De bedrijvigheid van Jordaens zelf als kunstenaar en *inventor* vinden we dan terug in zijn getekend oeuvre: het was een kapitale schakel in de organisatie van zijn atelier, en dat verklaart wellicht het grote aantal dat tot ons gekomen is. Ook hierin neemt zijn artistieke potentie aanzienlijk af naar het einde toe, maar dit doet niets af aan de hoge kwaliteit van zijn beste bladen, en die zijn nog overtalrijk.



Jacob Jordaens.

De graflegging.

*Pen en penseel in bruin, bruin gewassen.
11,8 x 19,7 cm.*

Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen.

De betekenis van het woord tekening is sinds de 17e eeuw verschoven: toen betekende het meer iets als 'ontwerp'; het in beeld brengen van een idee. Dat dit niet altijd in een trek gebeurde kan men hier goed merken. In verscheidene opeenvolgende pennehalen zocht de schilder naar een meer gepaste houding. Het donker wassen zoals rechts gebeurde liet toe naar een juiste lichtwerking te zoeken.

Jacob Jordaens.

Hond.

*Grauw papier, zwart en rood krijt.
28,7 x 37,3 cm.*

Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen.

Als *historie-schilder* was men in zowat alle takken van het vak beslagen: deze studie voor een hazewind leert ons Jordaens kennen als een uitstekend *dierenschilder*. Men vindt herhaaldelijk dieren als deze hond terug in zijn werken. Vergelijk bijv. deze hond met de windhond op de afbeelding *Wie het gevaar bemint, zal erin vergaan*.



Literatuur

- P. Buschmann, *Jacob Jordaens*, Brussel, 1905;
M. Rooses, *Jordaens' Leven en Werken*, Antwerpen, 1906;
R.-A. d'Hulst, *De tekeningen van Jacob Jordaens*, Brussel, 1956;
J.F. Buyck, Jacob Jordaens, 'Soo d'oude songen, soo pepen de jonge' in: *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, 1963, blz. 3;
R.-A. d'Hulst, Jacob Jordaens, 'Het schip van Odysseus, vóór zijn vertrek door Calypso bevoorraad' in: *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, 1968, blz. 26;
M. Jaffé, Catalogus tentoonstelling, *Jacob Jordaens 1593-1678*, The National Gallery of Canada, Ottawa, 1968;
R.-A. d'Hulst, 'Jordaens' in: *Art Bulletin*, LI, 1969, blz. 378-388;
J.S. Held, 'Jordaens at Ottawa' in: *The Burlington Magazine*, nr. 794, vol. CXI, 1969, blz. 265-272;
R.-A. d'Hulst, *Jordaens drawings*, 4 dl., Brussel-Londen-New York, 1974;
R. Bauer & G. Delmarcel, Catalogus tentoonstelling, 'Brusselse wandtapijten' in: *Rubens' eeuw*, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel, 1977.

Aangehaalde literatuur

- Johan de Brune, *Emblemata of Zinne-werck*, Amsterdam, 1624 (herdruk Soest, 1970);
Jacob Cats, *Alle de wercken van den Heere Jacob Cats*, Amsterdam, 1726. Zie daarin vooral: *Proteus of Minne-Beelden Verandert in Sinne-Beelden* (volgt de herwerkte uitgave van 1627); en *Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijd* (eerste uitgave 1632);
M. Rooses & Ch. Ruelens, *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, dl. VI, Antwerpen, 1909;
Joost van den Vondel, *Volledige dichtwerken en oorspronkelijk proza*. Verzorgd en ingeleid door Albert Verwey, Amsterdam, 1937. Het aangehaalde gedicht op een Italiaans schilderij van Susanna dateert van 1650;
R. Baetens, *De nazomer van Antwerpens welvaart: de diaspora en het handelshuis De Groote tijdens de eerste helft der 17e eeuw*, 2 delen, z.p., 1976.

Buiten zijn oeuvre hebben we nog andere getuigenissen die wijzen op zijn drukke atelierpraktijk. Een aantal documenten kwamen reeds ter sprake. Er is verder het aantal 'cnapen' dat we ingeschreven vinden in de 'liggeren' (dit zijn de gildelijsten) of die elders vermeld zijn. Vooral na 1640 neemt dat aantal toe, maar er is geen groot meester uit voortgekomen. Ook houden we van deze atelierpraktijk een monument over: het *Jordaenshuis*. Het gebouw werd door Jordaens ontworpen en is relatief goed bewaard. De gevels aan beide zijden van de binnenplaats getuigen weerom van zijn sterke decoratieve fantasie. Vergeleken met het ontwerp dat Rubens voor zijn atelier bedacht, missen de geveltjes van Jordaens allure, maar dat doet niets af aan de burgerlijke charme die er van het Jordaenshuis uitgaat. Ook na zijn dood, nu 300 jaar geleden, wist hij zijn succes te handhaven, zij het met wisselende kansen en om verschillende redenen, naarmate de liefhebbers iets van hun visie in het werk van de meester herkenden. Voor aanhangers van een klassieke kunst was dat niet veel zaaks, maar de romantici, zoals Eugène Delacroix (1798-1863), erkenden hem als een krachtig kolorist en bewonderden zijn spontane toets.

Hoe dan ook, zijn tijdgenoten voelden zich aangesproken door zijn kleurrijke plastische taal, waarin hij op een eigen wijze de modieuze barok-elementen wist te verwerken.

Zijn volksheid was er een van het slag van de gedegen burgerij, die geen behoefte had om boven haar stand uit te groeien, maar met een stevige dosis realiteitszin haar zaken wist te behartigen: vrij nuchter, praktisch en niet te hoogdravend van moraal en levensvisie.

Er zijn er veel van wie men dat kan schrijven, maar er zijn er wellicht geen die dat hebben gevisualiseerd zoals Jacob Jordaens het kon en heeft gedaan.

Arnout Balis en Paul Huvenne



Jordaeushuis, Antwerpen, Reyndersstraat
(detail).

Zijn groeiende welstand stelde Jordaens in staat opeenvolgend verscheidene aanpalende eigendommen te kopen om op die wijze zijn woonerf en atelier uit te breiden. Zo kocht hij in 1639 de *Halle van Lier* of de *Turnhoutse Halle*, een pand naast het zijne; meteen beschikte hij over een binnenkoer. Bij de verbouwing die hij het jaar daarop doorvoerde, ontwierp hij voor de oost- en de westzijde van de binnenplaats een barokgevel, waarvan hiernaast een detail wordt afgebeeld. De architectuur mist wel de allure van het Rubenshuis, waaraan Jordaens zeker heeft gedacht toen hij zijn ontwerpen maakte. Een echt architect is hij niet maar wel een vindingrijk decorateur. Zijn geveltjes hebben dan ook iets gezelligs. Ze bleven relatief goed bewaard en men kan ze thans nog bezichtigen via een ingang in de Reyndersstraat nr. 6. Het is een authentieke getuigenis van het succes van Jordaens.

Jacob Jordaens.

De heilige Ivo, patroon der advocaten.

Doek, 103 x 129,5 cm.

Gesigneerd en gedateerd, 1645.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Het stelt de heilige voor die het als advocaat opneemt voor de armen bij hun schuldeisers. Dit schilderij illustreert treffend hoe Jordaens in zijn latere werken doorgaans meer aandacht besteedt aan het ruimtelijke in zijn composities. Het thema van de H. Ivo, behandelde Jordaens reeds eerder, ook deze versie werd door hem of zijn atelier meer dan eens hernomen. Typisch voor Jordaens is dat hij dezelfde voorstelling gebruikt om het profane motto '*Ingens est usura malum pestis in urbe*' (De woeker is een groot kwaad, een erge pest in de stad) te illustreren in zijn op Cats geïnspireerde tapijtenreeks '*Spreekwoorden*'.

