

DE SCHILDERSEZEL

Op een dag in 1548 schilderde een jonge vrouw in Antwerpen een bescheiden zelfportret in olieverf op een klein eikenhouten paneeltje.

Als een spiegelpaleis is haar schilderij een afbeelding van haar schilderende zelf: haar linkerduim steekt in een klein palet dat bedekt is met klodders verf en ze houdt vijf penselen in haar hand. Haar rechterhand rust op een schildersstok – een attribuut dat schilders eeuwenlang hebben gebruikt om te voorkomen dat hun penseel trilde als ze fijne details schilderden. Ze is voor altijd vastgelegd tijdens het bepalen van de compositie van een portretje dat op haar ezel staat, maar ze kijkt ons recht aan; het is alsof we haar atelier zijn binnengelopen en haar hebben gestoord in haar arbeid. Ze ziet bleek en hoewel ze naar ons kijkt is de uitdrukking in haar donkere ogen heel afwezig; ze is duidelijk heel geconcentreerd. (Misschien houdt ze ons voor de gek en behandelt ze ons als de spiegel waarin ze kijkt om zichzelf te schilderen.) Ze lijkt vermoeid en ze is erg jong. De proporties van haar lichaam zijn onevenwichtig; het lijkt alsof ze nog steeds in de groei is. Haar borst is smal en vlak, haar armen lijken iets te lang en haar grote

hoofd heeft een heel klein kinnetje. Haar kleding is ongebruikelijk voor in het atelier; volgens de conventies van die tijd zou ze een schilderskiel moeten dragen maar daar heeft ze zich niet aan gestoord. Ze is zowel bescheiden als schitterend gekleed in een nauwsluitende jurk van brokaat met bewerkte orangerode mouwen en een kanten sluier-tje op haar hoofd, om haar hals een fijn roodgeruit bandje.

Een zelfportret is niet alleen maar een weergave van de concrete werkelijkheid; het is ook een uitdrukking van een innerlijke wereld. Verf geeft de kunstenaar de mogelijkheid iets uit te drukken dat misschien niet altijd acceptabel is in woorden. Hier beeldt de jonge vrouw zichzelf niet alleen zedig en bemiddeld af, maar ook als iemand die gestoord wordt in haar creatieve werk. Dat ze überhaupt aan het schilderen is, is naar huidige maatstaven natuurlijk niet opmerkelijk maar halverwege de zestiende eeuw was dat hoogst ongebruikelijk. Vrouwen waren echtgenotes, moeders en dochters, boerinnen, nonnen, koninginnen en abdisen. Alleen bij hoge uitzondering waren ze kunstenaar of schrijver. Dat ze zichzelf schilderde met de attributen van haar vak – haar schildersezel, palet en penselen – is veelzeggend. Elk voorwerp is meer dan de som van zijn onderdelen: het zijn symbolen van het verzet van deze jonge kunstenaar tegen de conventies van haar tijd.

De meeste kunstenaars werkten in die tijd in opdracht; ook schilderen gebeurde professioneel en daarom was het maken van een zelfportret niet zo vanzelfsprekend als het later zou worden. Pure zelfexpressie is een heel modern idee. Maar er zijn precedënten. In 1433 had Jan van Eyck in het naburige Brugge zijn majestueuze *Portrait van een man (Zelfportret?)* geschilderd, dat beschouwd wordt als het vroegst bekende zelfportret in olieverf. Hij was een van de eerste kunstenaars die het medium populariseerde; de lange droog-tijd van olieverf maakte het mogelijk om details opnieuw en in verschillende lagen te schilderen en gaf een oppervlak dat een zeldzame glans en subtiliteit vertoonde.^{1*}

* Eerdere kunstenaars hadden hoofdzakelijk tempera gebruikt: een mengsel van een kleurpigment en een bindende emulsie, meestal ei. Het is

Tijdens zijn reizen door Duitsland had de negenentwintigjarige Albrecht Dürer omstreeks 1500 zijn drie grote, Christusachtige zelfportretten geschilderd. Verder zuidelijk had Giorgione in Venetië in de jaren 1509-1510 zijn dromerige, mysterieuze zelfvereeuwigd, en in 1545 had Tintoretto zijn voorbeeld gevolgd met een spookachtig zelfportret. Er zijn nog meer voorbeelden, maar dat zijn niet altijd echte zelfportretten: zo zijn er bijvoorbeeld talloze schilderijen waarop de kunstenaar zichzelf als onderdeel van een menigte heeft afgebeeld. Een van de beroemdste is Michelangelo's zelfportret als afgestroopte huid van de Heilige Bartholomeus in zijn fresco *Het laatste oordeel* in de Sixtijnse kapel in Rome (1536-1541) – misschien het eerste zelfportret als een karikatuur. Maar er is uit die tijd geen enkel zelfportret van vrouwen bekend. En op geen enkel ervan is de kunstenaar schilderend te zien. Een ezel was een hulpmiddel bij het creëren van een schilderij: het werd niet beschouwd als iets dat het waard was om te worden geschilderd.

We weten niet of deze jonge vrouw in Antwerpen zelfportretten had gezien. We weten niet of ze zichzelf in het geheim schilderde. We weten niet of ze eerst een schets maakte voordat ze probeerde zich te schilderen – er waren in de Lage Landen pas aan het eind van de zestiende eeuw papiermolens, en tekeningen waren niet zo algemeen als je misschien denkt – en we weten niet waar haar zelfportret kwam te hangen toen het af was. Evenmin weten we of ze andere vrouwelijke kunstenaars kende, zelfs niet hoe vaak ze naar zichzelf had gekeken: in het begin van de zestiende eeuw waren spiegels zeldzaam en duur.

De bevrijdende spiegel

Voor het schilderen van een zelfportret in de meest letterlijke zin – een weergave van hoe je eruitziet – moet je jezelf kunnen zien. Maar jezelf zien kan van alles betekenen; het kijken in een spiegel

een moeilijk medium om correcties aan te brengen omdat het snel opdroogt tot een zacht glanzend oppervlak, als een eierschaal.

kan even goed leiden tot bedrog als tot begrip. De spiegel vertelt de waarheid net zo vaak als de persoon die erin kijkt liegt – en de uitvinding ervan opende nieuwe manieren van kijken naar het eigen gezicht en lichaam, het nadenken erover en het weergeven ervan.

Spiegels zoals wij die kennen zijn een betrekkelijk moderne uitvinding; tot halverwege de negentiende eeuw waren het luxeartikelen. De eerste spiegels die in Çatal Hüyük in Turkije werden ontdekt dateren van ongeveer 6200 v.Chr. en zijn gemaakt van glanzend gepolijst zwart vulkanisch glas: het lijkt alsof je in zwart water kijkt. (Dat is een heel goede vergelijking: zoals het verhaal van Narcissus die in een waterplas naar zijn eigen spiegelbeeld kijkt bewijst, kunnen we donker water als de eerste spiegel beschouwen.) De oudste koperen spiegels zijn afkomstig uit Iran en dateren van ongeveer 4000 v.Chr.; niet lang daarna gingen ook de antieke Egyptenaren ze maken; de Romeinen vervaardigden spiegels van geblazen glas met een achterkant van lood. Omstreeks 1000 v.Chr. werden overal ter wereld spiegels gemaakt² – in verschillende vormen, van uiteenlopende materialen en voor verschillende doeleinden: door Etrusken, Grieken en Romeinen, in Siberië, China en Japan. Voor de Azteken, Inca's, Maya's en Olmeken in Zuid-Amerika hadden spiegels zowel een persoonlijke als spirituele betekenis; in veel culturen werden ze beschouwd als magische voorwerpen die toegang tot bovennatuurlijke kennis verschaften. Tijdens de ijzertijd in Groot-Brittannië – van ongeveer 800 v.Chr. tot de Romeinse inval in 49 n.Chr. – werden spiegels gemaakt van brons en ijzer. Toen in de veertiende eeuw het glasblazen werd uitgevonden werden convexe handspiegels populair. In 1438 opende Johannes Gutenberg in Straatsburg een werkplaats waar spiegels werden gemaakt, in 1444 vond hij de drukpers uit. Tussen beide bestaat een symbolische relatie: beide geven toegang tot een andere dimensie, weerspiegelen de wereld en stimuleren het vergroten van kennis.³ Dankzij een wonderbaarlijk samengaan van spiegel en drukpers bevatte omstreeks 1500 de titel van meer dan driehonderdvijftig Europese boeken een verwijzing naar spiegels.⁴ Aan het Franse hof

gingen dames kleine spiegeltjes aan een kettinkje rond hun taille dragen, een mode die volgens sommige commentatoren zo ijdel was dat ze hem verderfelijk vonden.⁵ In de zestiende eeuw werd het Venetiaanse eiland Murano, dat lange tijd beroemd was om zijn glaswerk, het centrum van de spiegelfabricage. Om de zich ontwikkelende manie voor spiegels in perspectief te plaatsen: begin zestiende eeuw was een fraai bewerkte Venetiaanse spiegel meer waard dan een schilderij van Rafael, een van de grootste kunstenaars van de renaissance,⁶ en eind zeventiende eeuw ruilde de gravin van Fiesque in Frankrijk een stuk land voor een spiegel.⁷ In 1684 werd in het paleis van Versailles de Spiegelzaal voltooid: daarvoor werden meer dan driehonderd panelen spiegelglas gebruikt, zodat de adel haar glorie schijnbaar tot in het oneindige weerspiegeld zag. De roem van de zaal verbreidde zich in heel Europa – en werd overal gekopieerd.

Het eerste bekende olieverfportret waarop een spiegel voorkomt – en ontegenzeggelijk het beroemdste – is *Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw* van Jan van Eyck uit 1434, dat nu in de National Gallery van Londen hangt. (Het is ook het eerste portret van mensen in een huiselijke omgeving.⁸) We zien een bolle spiegel waarin de hele kamer, de rug van het paar daarin en twee kleine figuren in de deuropening worden weerspiegeld: waarschijnlijk is een van die kleine gestalten een miniatuurportret van de kunstenaar.

We kunnen gerust zeggen dat Leonardo da Vinci een obsessie voor spiegels had, zowel als voorwerp als voor dat waar ze voor stonden. Hij adviseerde dat 'de geest van de schilder moest lijken op een spiegel die altijd de kleur aanneemt van wat hij weerspiegelt en die zich vult met de beelden die hij voorgezet krijgt'.⁹

Een van de bekwaamste schilders van zelfportretten, Albrecht Dürer, bekende dat zijn schilderijen 'vanuit een spiegel waren geschilderd'.¹⁰ Vasari maakt onderscheid tussen zelfportretten '*alla sphaera*' (geschilderd met behulp van een bolle spiegel ter grootte van een etensbord) en '*allo specchio*' (een vlakke of bolle spiegel maar waarschijnlijk van metaal).¹¹ Het is aannemelijk dat de ontwikkelingen in de vervaardiging van spiegels zich direct weer-

spiegelden in de ontwikkelingen binnen de portretkunst.

Maar ondanks hun grote populariteit waren spiegels eeuwenlang moeilijk te maken, giftig (vanwege het kwik) en duur. Pas in 1835 ontdekte de Duitse chemicus Justus von Liebig een procedé waarmee voor het eerst massale productie van spiegels mogelijk werd.

Wat in culturele geschiedenissen van de spiegel zelden wordt vermeld is hoe bevrijdend de uitvinding ervan was voor vrouwelijke schilders. Het betekende dat het uitgesloten zijn van schilderen naar levend model ze niet weerhield mensen te schilderen. Met behulp van een spiegel beschikten ze nu over een bereidwillig model, dat bovendien vierentwintig uur per etmaal beschikbaar was: zichzelf.

De jonge kunstenaar in Antwerpen schildert zichzelf in het licht, tegen een donkere omgeving. Ze heeft ingezoomd op haar bovenlichaam; het schilderij zelf, niet groter dan 31 x 25 centimeter heeft ongeveer het formaat van een boek. Ondanks de diffuse sfeer is ze omringd door de attributen van haar vak – ze lijken in dit dromerige tafereel geruststellend solide. Haar schildersezal staat robuust en stevig als een buffer tussen haar en de buitenwereld; ze houdt haar palet en een handvol penselen even stevig vast als iemand in het donker een dolk zou omklemmen. Voor het geval iemand die het schilderij bekijkt mocht twijfelen wie zij is of wat haar bedoelingen zijn heeft ze zorgvuldig enkele Latijnse woorden op het paneel aangebracht. In vertaling staat er: Ik, Catherina van Hemessen heb mijzelf geschilderd/1548/op de leeftijd van twintig jaar.¹²

In onze eenentwintigste-eeuwse ogen zou dit zelfportretje misschien niet meer zijn dan een wat onbeholpen geschilderde curiositeit, een niet bijster interessant kleinood uit een tijd waarin weinig vrouwen als professioneel kunstenaar werkten. Maar ondanks dat simpele karakter is het een essentieel en baanbrekend kunstwerk: het wordt algemeen gezien als het vroegste bewaard gebleven zelfportret van een kunstenaar zittend voor de schildersezal – en Catharina is de eerste vrouwelijke Vlaamse schilder van wie we werk

kennen. (Omdat haar eigen spelling van haar naam inconsistent is* en omdat hij in de catalogus van het museum vermeld staat als ‘Catharina’ houd ik dat aan.)

Wat het misschien nog bijzonderder maakt is dat deze jonge kunstenaar niet tevreden was met één zelfportret: als een twintigste-eeuwse conceptuele kunstenaar maakt ze datzelfde jaar nog twee andere versies van het schilderij.¹³ In een tijd waarin de bijdragen van vrouwen onzichtbaar bleven, schilderde Catharina zichzelf koppig keer op keer opnieuw.

We hebben geen idee of zij wist hoe baanbrekend haar zelfportret was. Nu ik dit bijna vijfhonderd jaar later schrijf, in een tijd waarin dagelijks miljoenen beelden van jonge vrouwen worden verspreid, is het bijna onmogelijk ons een tijd voor te stellen waarin een bepaalde voorstelling of pose nooit eerder te zien was geweest. De kunsthistoricus Frances Borzello oppert: ‘Als dit inderdaad het eerste portret is van een kunstenaar aan het werk, is dat misschien zo omdat ze behoort tot de noordelijke traditie die gespecialiseerd was in afbeeldingen van de H. Lucas die de maagd Maria aan het schilderen is, en zij de inval kreeg om dit voorbeeld van een aan het werk zijnde kunstenaar op zichzelf toe te passen.’¹⁴

Het is natuurlijk mogelijk – maar uiteindelijk kunnen we nooit zeker weten wat de inspiratie voor dit zelfportret was. Het kan op allerlei manieren worden begrepen: als verwijzing naar kunsthistorische iconografie (de H. Lucas), als eerbetoon aan kundigheid en sociale status (haar prachtige kleding) en als een bewijs van onafhankelijkheid van een vrouw die doorgaans door haar vader, echtgenoot of kinderen bepaald zou zijn. Ik zie het graag als een vorm van protest: ‘Ik ben een werkende vrouw,’ lijkt ze te zeggen, ‘en ik laat me niet tegenhouden.’

* Een later schilderij, *Portret van een dame* (1551) signeerde ze als ‘Catarina’. Hoewel de Nederlanden indertijd het hoogste aantal geletterden van Europa telden – leerden zelfs de welgestelden vaak alleen maar op een basaal niveau lezen en schrijven.

Van Catharina's leven weten we bijna niets. Ze wordt terloops genoemd door twee zestiende-eeuwse Italiaanse kunsthistorici: Lodovico Guicciardini in zijn *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferior* (Beschrijving van de Nederlanden, anderszins genoemd Neder-Duitsland) uit 1567, en een jaar later door Vasari in zijn *Vite (De levens)* van 1568. Omdat we niet weten wanneer Catharina overleed is het onduidelijk of ze wist dat ze in deze belangrijke boeken was vermeld. In een tijd waarin vrouwen geen anatomie mochten studeren of in de leer mochten bij een schilder – een zware opleiding die vaak al op negenjarige leeftijd begon – was Catharina, zoals zoveel vrouwen uit de periode vóór de twintigste eeuw die er toch in slaagden professioneel kunstenaar te worden, afkomstig uit een aristocratisch milieu. Zoals we zullen zien was dat niet ongevoel. De meeste vrouwen die sinds de middeleeuwen als etser, schilder, beeldhouwer en borduurster werkten waren de echtgenotes of dochters van kunstenaars – dat was de enige manier waarop ze toegang hadden tot een atelier. Andere kunstenaarsdochters die zelf gerespecteerde schilders werden waren onder andere Rose Adélaïde Ducreux (1761-1802), componist en kunstenaar, dochter van Joseph Ducreux; Barbara Longhi (1552-1638), dochter van Luca Longhi; Marietta Robusti (ca. 1560-1590), die zich als jongen kleepte en het lievelingskind was van Tintoretto; Antonia (1456-1491), dochter van Paolo Uccello die kunstenaar en non werd; en Justina (1641-ca. 1690), de enige dochter van Antoon van Dyck. Veel van hun werk is verloren gegaan, vernietigd of ten onrechte aan anderen toegeschreven. Het talent van een aantal van deze kunstenaars – zoals Rosa Bonheur, Artemisia Gentileschi, Angelica Kauffmann, Elisabetta Sirani en Élisabeth Vigée-Le Brun – overschaduwden uiteindelijk hun vader, vaak zelfs aanzienlijk.

Catharina werd in 1528 geboren in Antwerpen, in het Habsburgse deel van de Nederlanden (het huidige België). Haar vader was de bekende schilder Jan Sanders van Hemessen (ca. 1500-1566). Haar moeder, Barbara de Fèvre, stierf toen Catharina nog jong was. Ze had een zusje, Christina, dat misschien musicus was – een schilderij van

Catharina uit 1548 van een jonge vrouw die een spinet bespeelt zou een portret van haar kunnen zijn – en een veel jongere onwettige halfbroer, Augustus, die ook schilder werd hoewel er tegenwoordig weinig bekend is van zijn werk.

In de eerste helft van de zestiende eeuw was Antwerpen – onder gezag van de Heilige Roomse keizer Karel V van Spanje – de rijkste stad van Europa en het centrum van buitenlandse handelshuizen en banken. In 1531 werd hier het eerste beursgebouw ter wereld gebouwd. Als het goed gaat met het bankwezen bloeit de kunst; Antwerpen was een kosmopolitische stad, met een relatief tolerante politiek en er waren talrijke mecenasen. Omdat de stad nog maar sinds kort belangrijke kunstenaars aantrok dankzij haar bloeiende economie, was er geen overheersende schildertraditie. Dat was geen nadeel – juist niet eigenlijk. Een dergelijk gebrek aan traditie zorgde voor een groter gevoel van vrijheid en drang tot experimenteren dan misschien getolereerd zou zijn in een stad met een illuster verleden om op verder te bouwen.

Catharina werd opgeleid in het atelier van haar vader, als professioneel schilder opgenomen in het Sint Lukasgilde – een van de zeldzame voorbeelden van een zestiende-eeuwse institutie die vrouwen accepteerde – en had drie leerlingen. Ze trouwde met Christian (Chrétien) de Morien, een getalenteerde organist die in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen speelde en al vroeg in dienst trad van Maria van Hongarije, regentes van de Nederlanden en zuster van Karel V. Toen Maria in 1556 terugkeerde naar Castilië in Spanje, nodigde ze Catharina en haar echtgenoot uit om haar te vergezellen naar het hof van haar neef Filips II van Spanje.¹⁵ Zeer waarschijnlijk werkte ze gedurende haar verblijf in Spanje als kunstenaar, maar er worden slechts elf kleine portretten en twee religieuze schilderijen aan haar toegeschreven: mogelijk verwoestte een brand aan het hof enkele van haar werken en waarschijnlijk zijn andere schilderijen van haar hand toegeschreven aan anderen. Toen Maria in 1558 stierf liet zij de jonge kunstenaar een levenslang pensioen na. Catharina en haar echtgenoot verhuisden terug naar Antwerpen en vervolgden naar 's Hertogenbosch waar Christian werk kreeg. Maar na 1587

loopt het spoor dood. Het is onbekend wanneer Catharina overleed – haar dood wordt gewoonlijk gedateerd als ‘na 1567’ – en of ze kinderen had, hoewel het moederschap heel goed de reden kan zijn geweest dat er zo abrupt een eind kwam aan haar carrière.

De laatste datum van een bewaard gebleven werk dat aan Catharina wordt toegeschreven is het schitterende *Portret van een jonge vrouw* (ca. 1560).¹⁶ In de twaalf jaar die verstreken waren sinds ze zichzelf zittend voor haar ezel portretteerde heeft Catharina duidelijk hard gewerkt aan haar techniek: net als op haar zelfportret kijkt deze elegante jonge vrouw van wie de identiteit onbekend is, ons vanuit een monochrome achtergrond recht aan maar deze keer zonder een spoor van bedeesdheid of onbeholpenheid. Ze is buitengewoon weelderig gekleed: de pofmouwen van zwart fluweel en helder wit linnen zijn versierd met blauw lint, ze draagt een met kant afgezette kraag, de knopen op het lijfje van haar jurk zijn van goud, rond haar hals en taille zien we massief gouden kettingen en haar eenvoudige kapsel wordt bekroond door een klein goudkleurig kapje. Ze heeft een heel smal middeltje en haar handen zijn vreemd groot en zacht, maar haar gezicht heeft een ernstige, buitengewoon realistische uitdrukking die het schilderij zijn kracht geeft. Uit haar aandachtige, enigszins melancholieke maar vastberaden en karaktervolle blik kunnen we opmaken dat zij ondanks haar formele kledij volledig zichzelf is – een tijdreizigster van meer dan vier eeuwen geleden die uiterst modern overkomt.

Hoewel Catharina's leven voor die tijd ongewoon was, stond ze niet helemaal alleen in de keuze van haar carrière. Nogal wat Vlaamse vrouwelijke kunstenaars waren in de zestiende en zeventiende eeuw actief, maar net als in het geval van Catharina is heel weinig van hun werk bewaard gebleven – of misschien toegeschreven aan andere (mannelijke) kunstenaars. De productieve, in Brugge geboren Levina Teerlinc (ca. 1510-1576) was bijvoorbeeld de enige vrouwelijke miniatuurschilder aan het hof van de Tudors, in dienst van vier vorsten – Hendrik VIII, Edward VI, Maria I en Elizabeth I – en toch wordt tegenwoordig heel weinig werk aan haar toegeschreven omdat ze het zelden signeerde. Een van de weinige Vlaamse vrouwen uit die

tijd van wie het werk ook echt aan haar is toegeschreven is de aristocratische schilder van historiestukken Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop (ca. 1520-1598); haar *Pieta* uit 1546 bevindt zich in het Centraal Museum in Utrecht. Het is een verleidelijke gedachte dat Catharina haar jeugdige zelfportret al die eeuwen geleden signeerde omdat ze voorvoelde dat haar naam – zoals die van talrijke vrouwen voor en na haar – zou verdwijnen uit de geschiedenisboeken als ze dat niet zou doen. Als ze dat nu maar was blijven doen hadden we misschien veel meer van haar schilderijen gekend.

De gelijke van de muzen en Apelles

We weten niet in hoeverre de vrouwelijke kunstenaars in het verleden weet hadden van elkaar. Heeft Catharina ooit gehoord van een andere baanbrekende schilder die maar vier jaar jonger was dan zij, die hard werkte aan haar techniek in het Italiaanse Cremona? Haar levensloop was in zekere zin een echo van die van Catharina – ook zij schilderde aan het Spaanse hof – maar daar wordt het verhaal anders: de energieke en avontuurlijke Sofonisba Anguissola was eind zestiende en begin zeventiende eeuw samen met Dürer en Rembrandt¹⁷ de meest productieve schilder van zelfportretten en een van de beroemdste Europese kunstenaars – mannelijke en vrouwelijke. Maar vrijwel onmiddellijk na haar dood verdween ze volledig uit het zicht. Ook zij schilderde zichzelf aan haar ezel maar gaf een bijzondere draai aan het portret.

Sofonisba Anguissola werd omstreeks 1535 geboren in Cremona (het precieze jaartal is onbekend¹⁸) in een aristocratische maar niet erg rijke familie uit Piacenza. Ze was de oudste van zes kinderen, ze had vier zussen en een broer; haar vader en moeder, Amilcare en Bianca brachten hun kinderen belangstelling voor kunst bij. Dat was niet ongebruikelijk voor adellijke families: in zijn populaire *Il libro del Cortegiano* (*Het boek van de hoveling*) uit 1528 – een handboek voor etiquette en gedrag – beschrijft de hoveling, diplomaat, dichter, geleerde en soldaat Baldassare Castiglione wat er van een dame aan het hof werd verwacht: ‘Ik wil dat deze dame kennis heeft van li-