



Linkerpaneel circa 1460  
Olie op eikenhout, 49 x 31 cm  
Henry E. Huntington Library, San Marino



Portret van Philip De Croÿ  
Rogier Vander Weyden  
Rechterpaneel  
Circa 1460

# ATHENA

MEI 2007

Studieuitstap op zaterdag 12 mei 2007:  
Bezoek aan de tentoonstelling 'Vlaamse Primitieven, de mooiste tweeluiken

ATHENA TE ANTWERPEN vzw    tel.03/213.71.60 fax 03/213.71.69  
Dries 29    2000 Antwerpen    v.u. Bart'd Eyckermans  
www.academieantwerpendko.org    redactie : V. Vanoppen  
athenavzw@gmail.com

Laat  
jouw  
artistiek  
beest  
los



ATHENA  
TE ANTWERPEN

Vzw Athena organiseert tentoonstellingen, reizen, lezingen, workshops en staat in voor een informatiecentrum en bibliotheek. Indien U dit initiatief wenst te steunen, kan U lid (15 €) of erelid (50 €) worden. Lidmaatschap geeft recht op verminderde toegangsprijs tot al de evenementen. Ereleden ontvangen een kunstwerk. Maatschappelijke zetel: Dries 29 te 2000 Antwerpen. Rekeningnummer Athena vzw 789-5894885-19.

**VLAAMSE PRIMITIEVEN, DE MOOISTE TWEELUIKEN (KMSK Antwerpen)  
EENHEID en/of VERDEELDHEID: studiebezoek zaterdag 12 mei 2007**

Tekst: Frank Verlie, docent kunstgeschiedenis

Op zaterdag 12 mei 2007 wordt er een bezoek gebracht aan deze tentoonstelling in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Afspraak om 10.00 uur aan het museum, Leopold De Waelplaats, 2000 Antwerpen.

Toegangsprijs: 8 euro (met korting studentenkaart), tickets individueel ter plaatse aan te kopen.

Er is geen gids tijdens de tentoonstelling, wel is er uitleg met koptelefoon en introductie door Frank Verlie in een andere museumzaal en tijdens de les kunstgeschiedenis op 8 mei 2007.

**Deelnemers gelieve zich te melden aan het secretariaat van kaskadko, dit om een idee te hebben van het aantal!**

De werken die op deze tentoonstelling te zien zijn, beantwoorden aan de algemene kenmerken van de zogenaamde 'Vlaamse Primitieven', zoals ze in de meeste boeken (en ook in de cursus) besproken worden:

- realisme in de textuur-, kleur- en lichtweergave door de verfijnde olieverftechniek;
- 'actualisering' van de traditionele christelijke thema's (bv. in burgerlijke interieurs);
- subtiele, want veelal verborgen symboliek;

Naast deze algemene kenmerken der Vlaamse Primitieven zijn er de specifieke kenmerken van het gegeven 'tweelুক' (diptiek). Deze hebben vooral te maken met relaties, die niet altijd eenvoudig te achterhalen te zijn. De link tussen twee panelen is nooit zo duidelijk, zo direct als de relatie tussen verschillende figuren in één schilderij. Al worden er meestal pogingen gedaan om de afstand, die geschapen wordt door de effectieve grens van een kader, te overbruggen, toch is de continuïteit nooit volledig. Want indien ze dat wel zou zijn, zou de 'apartheid', eigen aan een veelluk, alleen als storend of zelfs absurd worden ervaren. Anderzijds moet een tweeluk een 'gelaagdheid' opleveren, of letterlijk: een 'dubbelzinnigheid' die binnen één schilderwerk niet aanwezig kan zijn.

Theoretisch klinkt dit mooi, maar eigenlijk is de 'scheidings-complexiteit' van het tweeluk problematisch. De makers van de tentoonstelling hebben dit misschien ook aangevoeld (maar laten het nergens expliciet blijken), vermits ze gestart zijn vanuit het gegeven 'eenheid'.

De tentoonstelling opent immers niet met een tweeluk maar met een 'gewoon schilderij', een werk van de beroemde pionier Robert Campin, dat '*Jezus en Maria*' voorstelt. In de volgende werken, die wel tweeluken zijn, wordt dan door Campin's leerling Rogier Vander Weyden en door anderen gescheiden wat voordien één was.

Het zou evenwel fout zijn teveel belang te hechten aan het idee van een 'initiële eenheid' die dan in de diptieken en in andere veelluken uiteen zou vallen. In een beroemd schilderij van die andere grote pionier, Jan Van Eyck, *De madonna met kanselier Rolin* (Louvre), staan opdrachtgever en heilige samen afgebeeld in één ruimte (en ook in één schilderij). De redenering dat dit iconografisch schema later door Rogier Vander Weyden en Hans Memling opgesplitst wordt in de dyptiekvorm 'Madonna-opdrachtgever', klopt, maar de eenheid van Van Eyck's *Rolin-madonna* was geen oude, geijkte formule, eerder een vernieuwing.

Deze vernieuwing - een sterveling in één intieme ruimte verenigen met de madonna - was een gevolg van maatschappelijke veranderingen (opkomst van de burgerij), Bourgondische extravagantie, persoonlijke rijkdom (Rolin) en artistiek genie (Jan Van Eyck).

Men kan dus wel stellen dat op een bepaald moment, in de Bourgondische tijd, er een ontbinding heeft plaatsgevonden van een eenheid in een veelheid, een evolutie die overigens past bij het weelderige karakter van die tijdsperiode, maar men hoeft maar terug te keren naar de basis van de hele christelijke iconografie, namelijk de Byzantijnse kunst met haar iconostases - muren bestaande uit talrijke panelen - om te beseffen dat het ene (eenheid) niet voor het andere (veelheid) komt, dat beide gewoon altijd naast elkaar bestaan hebben. Genoeg dus daarover.

Op een concreter niveau was er een evidente factor die een rol speelde in de plotse bloei van het 'dyptiek-verschijnsel': de zogenaamde 'moderne devotie' van het einde van de middeleeuwen. Meer en meer leken, m.a.w. burgers hadden thuis, voor hun individuele, sentimentele geloofsbeleving een hoogst-persoonlijk meditatie-object nodig, dat zij zoals een boek konden openen en sluiten wanneer zij dat wilden.

Diptieken bestonden, in diverse functies, al vele eeuwen, bijvoorbeeld als dichtklapbare schrijftabletten bij de Romeinen, maar ook binnen de christelijke traditie bestaan er kleine, ivoren voorlopers.

Laten we nu eens gaan kijken op welke manieren er zoal gepoogd wordt te verbinden wat door lijsten effectief gescheiden is:

De reeds ter sprake gekomen combinatie van opdrachtgever en heilige lijkt evident, maar wordt natuurlijk problematisch wanneer er twijfel bestaat over de samenhang tussen de twee panelen. Het museum in Antwerpen bezit twee beroemde voorbeelden, die zowel de (aantrekkings)kracht als de zwakte van de tentoonstelling illustreren. De tentoonstelling gaat er terecht prat op panelen weer samen te brengen die al lange tijd van elkaar gescheiden waren, en het is inderdaad fantastisch sommige werken voor de eerste keer in hun museum(collectie)bestaan weer samen te zien.

De man op de affiche, Philippe de Croÿ (KMSK Antwerpen), geportretteerd door Rogier Vander Weyden, vouwt devoot zijn handen, waar de madonna (bewaard in California) op haar beurt naar lijkt te kijken. Maar omdat de madonna (verf!) ooit van haar oorspronkelijke drager werd gehaald, is dendrochronologisch onderzoek onmogelijk en zal men wellicht nooit weten of beide beide panelen ooit één geheel gevormd hebben. Wanneer je ze nu samen bekijkt (en dit kan enkel nog gedurende de korte tijdspanne van deze tentoonstelling!) lijken ze, zowel wat hun posities als hun blikken betreft, toch niet echt samen te horen, maar dat hoeft geen bezwaar te zijn, rekening houdend met onze eerdere opmerking over de 'onvolledige continuïteit' van de diptieken.

Het tweede beroemde voorbeeld uit het museum van Antwerpen, wellicht haar beroemdste kunstwerk, is de *Madonna* van de Franse schilder Fouquet. Van deze weet men wel met zekerheid dat ze een tweeluik gevormd heeft met het paneel *Etienne Chevalier en heilige Stéphane* (Berlijn). Los van deze vaststaande iconografische samenhang heeft Fouquet zijn werken ook een duidelijke formele samenhang gegeven, een expliciete 'verwijzing' die in de Vlaams-Bourgondische tweelijken ontbreekt: de jonge christus wijst met zijn vinger naar de personen in het andere luik.

Nu waren de Bourgondiërs wel extravagante lui, maar dergelijke blasfemie (heiligschennis) ging hun toch te ver: niet alleen liet Fouquet Christus wijzen naar mijnheer Chevalier, één van de rijkste mensen van Frankrijk, maar hij beeldde Maria ook af in de gedaante van Agnes Sorel, de zondige minnares van zijn andere opdrachtgever, de Franse koning.

De tentoonstelling, of liever, het museum toont ons dit befaamde koppel door middel van posters! De eigenlijke vereniging van hun eigen, beroemde meesterwerk met haar Berlijnse pendant vindt dus niet plaats. Men is geneigd van een historische 'gemiste kans' te spreken, maar er zijn wel twee voor de hand liggende verklaringen voor: 1. Fouquet is een Fransman en dus geen Vlaamse Primitief (wel een tijdgenoot) 2. de tentoonstelling werd niet hier, maar in Amerika gemaakt...

Wat hebben we tot nog toe gezien aan aanwijsbare 'links' tussen de panelen?

Even recapituleren: er waren de blikken (De Croÿ en de Madonna) die mekaar eerder lijken te kruisen dan te ontmoeten (dat is normaal voor de o zo bedeesde maar al even verwaande Bourgondiërs) en er waren de ronduit arrogante gestes van de Fransen.

Zijn er andere, beter meetbare parameters voor de samenhang tussen twee panelen? Ja en nee. Zo is er de 'onvolmaakte continuïteit' van het landschap. Zoals ook het geval is in Van Eyck's *Lam Gods* of Bosch's *Tuin der Lusten* wordt in de diptieken soms gesuggereerd dat het landschap van het ene in het andere werk doorloopt, maar nooit loopt het ene naadloos over in het andere. Het gaat immers om twee verschillende schilderijen, met een eigen lijst, een eigen 'cadrage'.

Wanneer dat landschap bestaat uit architectuur, wordt de relatie tussen beide werken enerzijds duidelijker, maar anderzijds nog problematischer. Perspectieftekening wordt immers verondersteld van 'juist' te zijn, en dat is ze, i.v.m. de continuïteit van twee luiken van een diptiek, nooit. Interessant in dit opzicht is de manier waarop de diptieken op de tentoonstelling getoond worden. Het idee om de twee panelen enigszins naar mekaar toe te laten neigen, m.a.w. de panelen een beetje te sluiten, is zeker geslaagd: het bevordert het gevoel van intimiteit dat zeker past bij deze werken, en wel om twee redenen: een diptiek mag dan wel gemaakt zijn om te openen, feitelijk is ze meer gesloten. Dus is de suggestie van het sluiten zeker op haar plaats. Bovendien wordt door de 'lichte sluiting' ook de relatie tussen beide panelen een stuk intiëmer: ze zijn nu meer naar elkaar gericht dan in hun traditionele expositiewijze in musea of in boeken.

Maar of dit nu dé ultieme tentoonstellingswijze is voor diptieken? Neen. De perspectieven, de blikken of landschappen 'kloppen' nog steeds niet.

Diptieken zijn eigenlijk 'mobiles', dynamische kunstwerken die geen ideale, statische verschijningsvorm hebben. Het is dan ook logisch dat de dynamiek van de geschiedenis deze werken uiteen gedreven heeft. De wereldlijke macht en ijdelheid van de opdrachtgevers was niet alleen het zwakke punt wat betreft het voortbestaan van het 'huwelijk' tussen de panelen, ook op psycho-religieus gebied klopt er iets niet. Deze schilderijen zijn teveel een spiegel - een spiegel van de werkelijkheid, een spiegel van de opdrachtgever - om geloofwaardig te zijn als religieus devotie-object.

Tussen de twee luiken en de toeschouwer-opdrachtgever heerst een vreemde driehoeksrelatie. Panovsky spreekt van een gesublimeerde liefdesrelatie, maar eigenlijk is de relatie van narcistische aard.

Ze begint links (bv. bij de madonna), gaat dan naar rechts (de opdrachtgever) en vandaar naar de toeschouwer, dus weer naar de opdrachtgever die zichzelf aanschouwt. De toeschouwer-religieuze mens heeft zich dus een plaats verworven in het beeld zelf en heeft zodoende de normale relatie gelovige-God verstoord.

Deze 'toeschouwer in het beeld' is er duidelijk teveel aan, indien een traditionele functie beoogd wordt zoals die van het Byzantijns icoon. Eigenlijk zou hij eruit moeten. Maar deze 'religieuze restauratie' zal in de Westerse cultuur nooit meer plaatsvinden. De spiegel van de mens, zijn aanwezigheid in het religieuze werk ten tijde van de Vlaamse Primitieven, hoeft niet expliciet te zijn. In panelen zonder opdrachtgever, zoals Hugo Van der Goes' beroemde 'Zondeval en Bewening' (Wenen) wordt de kijker evenzeer 'gecreëerd' (impliciet).

Wat we meemaken in deze periode is niets anders dan de beginfase van het proces waarbij God stilaan vervangen wordt door de Kunst. In het beste geval zullen beide toch min of meer samenvallen.

### **Werken die je zeker moet gezien hebben**

1. Robert Campin, Christus en Maria  
- Bill Viola, *Dolorosa* (lang genoeg bekijken): vergelijk met de werken van Bouts.
6. *Christus in profiel*-Tekst *Lentulus* : gezichtstype van Christus.
7. Rogier Vander Weyden, *Ph. de Croÿ* (zie tekst hierboven)
8. Rogier Vander Weyden, *J. De Gros*: de madonna is bijna helemaal geschilderd in de 20ste eeuw, door restaurateur Van der Veken. Zien jullie het verschil?
9. Hans Memling, *Maarten van Nieuwenhoven*: (zie tekst hierboven, over 'onvolledige continuïteit'), let op elementen die doorlopen (bank, perspectief van het interieur).

11. M. Sittow, *Madonna en Diego de Guevara*: Diego is een Spaanse diplomaat die omstreeks 1500 werkte voor de Bourgondiërs, en de vrouw die model stond voor Maria is een Spaanse prinses, Catharina van Aragon... Let ook op het Turks-Ottomaans tapijt.

14. Jan Provoost, *Kruisdragende Christus en Franciscaan*: aan de personages achter Christus is te zien dat Provoost een tijdgenoot was van Bosch (ca 1500). Let op de achterkanten (doodskop symbool voor menselijke sterfelijkheid, rode porfier symbool voor de passie, het bloed van Christus) en op de rebus op de lijst.

17. Meester van de Magdalenallegende, *Bibautdiptiek*: zie tekst over 'onvolmaakte continuïteit' (de eenheid van de gouden achtergrond is niet origineel, maar later tot stand gebracht). Op de achterkant de surrealistisch aandoende *Stigmata*, louter symbolische meditatievoorwerpen.

20. Jan Van Eyck, *Annunciatie*: Van Eyck de 'superillusionist' schildert niet alleen zeer overtuigend beelden maar laat ze ook subtiel weerkaatsen. Waarop?

22. Rogier Van der Weyden, *Sint-Joris en de draak*: dit schilderij heeft het karakter van een miniatuur (met de loep geschilderd).

23. Hugo Vander Goes, *Zondeval en Bewening*: (zie tekst boven) de 'leesrichting' van de driehoeksrelatie (met de toeschouwer als derde partij) loopt met de wijzers van de klok. Waarom?

Dit tweeluiik, zeker één van de beste van de tentoonstelling, is ook nog bijzonder om een andere reden: het is bijna het enige in de tentoonstelling waarvan de panelen nog steeds samen zijn (Kunsthistorisches Museum Wien).

25. Geertgen-tot-Sint Jans, *Verheerlijking Madonna en Kruisiging*: vroeg voorbeeld van 'clair-obscur'.

28. Memling: tussen de vrouw met de anjer links, en de twee paarden rechts heerst een mysterieuze, sprookjesachtige relatie... Opdrachtgevers bepaalden wat op een schilderij moest voorkomen. Wanneer dit niet schriftelijk is vastgelegd, is de betekenis soms heel moeilijk nog te achterhalen.

29. Memling, *Johannes en Veronica*: beide landschappen vertonen sterke analogieën, het landschap lijkt zelfs gewoon door te lopen, maar is toch niet helemaal hetzelfde, vermits in dat geval beide personages gewoon naast mekaar zouden zitten. De 'Morieris' (gij zult sterven) van de schedel is weerom een typisch 'vanitas-motief', maar de vreemde gaten in de oogkassen zouden wijzen op hamer en nagels, de instrumenten waarmee Jezus ter dood gebracht werd. Tsjonge!

34. (? nummer vergeten): Quinten Metsys, *Erasmus en Gillis*: ook hier is weer een 'impliciete derde' aanwezig, namelijk de opdrachtgever en vriend, Thomas Morus (More), humanist en schrijver van het bekende *Utopia*.

35. **Satire**. Ronduit groffe satire als wapen tegen de dodelijke ernst van de religie. We bevinden ons hiermee aan het andere extreem van de middeleeuwse cultuur. Spijtig genoeg is van dergelijke cultuuruitingen, in tegenstelling tot de kerkelijke kunst, niet zoveel bewaard gebleven.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.