

Hij is de rechtstreekse voortzetter van de stijl van Meester van Flémalle (Robert Campin) en onderging grote invloed van Jan Van Eyck. Rond 1435 werd hij stadschilder van Brussel. Hij kreeg behalve opdrachten van het stadsbestuur ook burgerlijke, kerkelijke en opdrachten voor het Bourgondisch hof. Belangrijk zijn zijn altaarstukken die op een dramatische en toch beheerste manier het lijden van Christus weergeven. Zijn emotionele sacrale stijl heeft ingrijpend de kunst van de Lage Landen en ook daarbuiten beïnvloed.

- Kruisafneming - ca 1443

De figurengroep van de 'Kruisafneming' is geplaatst op een begroeide ondergrond die aan Golgatha refereert, maar zij bevindt zich tegelijk in een nis alsof het om een beeldgroep gaat die tegen een wand in een kerk is opgesteld. Hierdoor wordt het onderwerp niet verbeeld in zijn historiciteit, maar als een tijdloos, religieus gebeuren waaraan de gelovige deel kan hebben door middel van zijn devotie. De krachtige plasticiteit en de rijke stofuitdrukking herinneren aan de Meester van Flémalle. Wat de compositie betreft onderscheidt Rogier zich echter van zijn leermeester. De dieptewerking (bv het landschap) is bij Rogier onderdrukt ten gunste van een tweedimensionale ordening, waarbij de figuren vloeiend in elkaar overgaan en, door de uiterst expressieve wijze waarop zij gestalte hebben gekregen: als het ware één grote golf van emoties vormen rond de lichamen van de dode Christus en de bezwijmende Maria. Deze zijn in volle frontaliteit afgebeeld zodat de gelovige zich zo goed mogelijk daarop kan concentreren.

Maria's houding herhaalt de pose van Christus. Een historicus heeft erop gewezen hoe Rogier door Maria zo prominent en parallel aan Christus af te beelden, visueel uitdrukking geeft aan de theologische betekenis van Maria's lijden. Het mee-lijden van Maria dient om de gelovige op te wekken op zijn beurt mee te lijden.

De ritmiek van Rogiers compositie is dus niet een autonoom artistiek aspect, maar maakt deel uit van zijn streven naar emotionele expressie, die vervolgens weer functioneel was voor de devotie.

Gezien de overeenkomst met werken toegeschreven aan de Meester van Flémalle, alias Robert Campin, wordt de *Kruisafneming*, als één van de vroegste zelfstandige werken van Rogier van der Weyden gezien.

De figurengroep van de *Kruisafneming* is geplaatst **op een begroeide ondergrond** die aan Golgatha refereert, maar zij bevindt zich tegelijk **in een nis alsof het om een beeldengroep gaat die tegen een wand in een kerk is opgesteld**. Hierdoor wordt het onderwerp niet zijn historiciteit, maar als **een tijdloos, religieus gebeuren waaraan de**

gelovige deel kan hebben door middel van zijn devotie. De krachtige plasticiteit en de rijke stofuitdrukking herinneren aan de Meester van Flémalle. Wat de compositie betreft onderscheidt Rogier zich echter van zijn leermeester. Dit worst vooral duidelijk door de vergelijking met een *Kruisafneming* die, naar algemeen wordt aangenomen, door de Meester van Flémalle is geschilderd. Het oorspronkelijke werk is verloren gegaan op een fragment na met de *Slechte moordenaar* maar door een kopie kan een indruk worden verkregen van de compositie. Uit het bewaarde fragment blijkt dat het origineel een gouden achtergrond had, terwijl de kopie een lucht is afgebeeld. Ondanks dit abstraherende aspect moet de *Kruisafneming* van de Meester van Flémalle een ruimtelijker indruk hebben gemaakt dan de voorstelling van Rogier. De heuvel van Gogotha is veel uitvoeriger weergegeven en de compositie gaat meer de diepte in. De tegen het kruis geplaatste ladder en de achterover gevallen Maria versterken deze dieptewerking. Twee figuren, die elk een voet op de ladder hebben gezet, leiden de blik van de toeschouwer van het eerste naar het tweede plan. Die blik blijft bij de *Kruisafneming* van Rogier juist voortdurend parallel aan het beeldvlak te zweven. **De dieptewerking is bij Rogier onderdrukt ten gunste van een tweedimensionale ordening, waarbij de figuren vloeiend in elkaar overgaan en, door de uiterst expressieve wijze waarop zij gestalte hebben verkregen, als het ware één grote golf van emoties vormen rond de lichamen van de dode Christus en de bezwijmde Maria. Deze zijn in volle frontaliteit afgebeeld zodat de gelovige zich zo goed mogelijk daarop kan concentreren.**

Maria's houding herhaalt de pose van Christus. Otto von Simson heeft erop gewezen hoe Rogier door Maria zo hoe prominent en parallel aan Christus af te beelden visueel uitdrukking geeft aan de theologische betekenis van Maria's lijden. In de veertiende en vijftiende eeuw bloeide de verering van Maria's smarten, waardoor haar een steeds grotere rol naast Christus werd toegekend bij de verlossing van de mensheid. [...]

Het mee-lijden van Maria dient tegelijk om de gelovige op te wekken op zijn beurt mee te lijden. [...]

De ritmiek van Rogiers compositie is dus niet een autonoom artistiek aspect, maar maakt deel uit van zijn streven naar emotionele expressie, die vervolgens weer functioneel was voor de devotie. De Meester van Flémalle, realiseerde die expressie op een andere wijze: hij trachtte de toeschouwer bij het gebeuren te betrekken door diens blik de diepte in te voeren en van de ene groep naar de andere te laten gaan.

Rogiers uitbeelding is meer gericht op een synthese, met een grote concentratie op de frontaal afgebeelde Christus en Maria. Bij beide meesters echter kan de stijl niet los worden gezien van de functie ervan ten opzichte van het onderwerp.

De combinatie van een beperking in ruimtelijkheid met een nadruk op de bewogenheid van de figuren, die ook reeds kenmerken was voor de *Kruisafneming*, heeft een nog grotere zeggingskracht in *Gekruisigde Christus met Maria en Johannes*. [...]

De concentratie op de essentie van het gebeuren van de Kruisiging en de daarmee gepaard gaande soberheid van uitvoering is echter ook terecht in verband gebracht met het ascetische karakter van de kartuizer orde. Het verschil tussen Rogiers *Kruisafneming*, waar

nog een rijke mate van detaillering en stofuitdrukking aanwezig is, en de van materieel vertoon verstoken voorstelling van het Escorial-paneel kan moeilijk los gezien worden van de verschillende groepen waarvoor deze werken bestemd waren: in het eerste geval een wereldse organisatie, het gilde van de kruisboogschutters; in het tweede een kloostergemeenschap die behoorde tot een strenge, contemplatieve orde.

Daarmee zijn echter de verschillende artistieke stijlen van de *Kruisafneming* en de *Gekruisigde Christus* niet volledig verklaard. [...] Tussen de vervaardiging van de twee werken ligt een periode van op zijn minst veertien jaar. De Kruisafneming sluit, wat de volumes van de figuren en de stofuitdrukking betreft, aan bij het werk van de Meester van Flémalle, alias Robert Campin. Het is voorstelbaar dat deze invloed geleidelijk aan verdween en dat de meer tweedimensionaal opgevatte figuren in het tafereel van de *Gekruisigde Christus*, niet alleen met de Kartuziers, maar ook met **Rogiers eigen artistieke ontwikkeling** te maken hebben. Ook al is het romantische concept van de individuele kunstenaar die zich spontaan uitdrukt in zijn werken, voor de vijftiende eeuw niet toepasbaar, het individuele aspect kan zeker niet voor de vijftiende eeuw niet toepasbaar, het individuele aspect kan zeker niet worden uitgesloten. [...]

De middenvoorstelling uit het *Columba-altaarstuk*, de *Aanbidding van de Koningen* behoort tot de rijkste composities van Rogier. [...] Door de grotere ruimtewerking met de doorkijkjes naar de achtergrond lijken de figuren niet zo vloeiend met elkaar verbonden te zijn als in Rogiers Kruisafneming. [...]

In de rijkheid aan details en in het gevoel voor ruimtelijkheid in de achtergrond onderscheidt het Columba-altaarstuk zich van de andere besproken werken van Rogier. Mogelijk heeft dit met de inhoudelijke thematiek te maken [...] en met de eisen die het onderwerp aan de uitvoeriger stelden. [...]

Het is dus aannemelijk dat Rogier zich gaandeweg losgemaakt heeft van de stijl van zijn leermeester, terwijl hij als een zelfstandige artistieke persoonlijkheid over een scala van beeldmiddelen beschikte, waarvan hij selectief gebruik maakte al naar gelang het uit te beelden onderwerp dat van hem verlangde.¹

- De heilige Lukas tekent Onze-Lieve-Vrouw - ca 1500

Lukas is één van de vier evangelisten en volgens een vroegmiddeleeuwse legende hand hij het portret van de heilige maagd geschilderd. Misschien is die legende ontstaan uit het feit dat Lukas uitvoeriger dan de andere evangelisten over Jezus' moeder spreekt. Hoe dan ook, hij werd weldra de beschermheilige van de schilders. De schilderscorporaties kozen als versiering van hun altaar in een kerk dan ook dikwijls een afbeelding van Lukas die Onze-Lieve-Vrouw portretteert.

¹ Ridderbos B., *Objecten en vragen*. Om iets te weten van de oude meesters (Nijmegen, 1995) p. 31 - 49

De voorstelling die Van der Weyden heeft geschilderd speelt zich af in een burgerlijk interieur met een heel menselijke sfeer, zonder stralen kransen of ander goddelijke tekenen om je aan het heilige karakter van de personages te herinneren. Door het raam zien we een stad en een rivierlandschap. De personages illustreren zijn persoonlijke, expressieve stijl: Jezus is een vinnig kereltje, Maria straalt van moederlijk geluk en Lukas concentreert zich geheel op zijn taak.

Hugo van der Goes (1442-1483)

Vlaamse Primitieven

Hugo Van der Goes is zoals Van Eyck en van der Weyden een alleenstaand fenomeen. Ook hij inspireerde vele generaties kunstenaars.

Hij ontwikkelde de dimensie beweging in de schilderkunst, niet als een suggestie van beweging in een gebaar of een houding, maar als een fundamenteel kenmerk van de hele compositie. In die bewogenheid komt een emotionele en visionair-religieuze aard tot uiting. Karakteristiek is ook zijn expressieve en realistische weergave van de personages, met een voorkeur voor volkse gezichten en krachtige handen. Na meer dan vijfhonderd jaar grijpt de menselijkheid van zijn voorstelling de toeschouwer nog altijd aan.

De spanningen in zijn latere werken (zie 'De Dood van Maria') zouden in verband staan met zijn psychose die hem volgens een eigentijdse bron trof nadat hij zich had teruggetrokken in een klooster.

- De dood van Maria - 1480

Dit schilderij introduceert het begrip beweging in de compositie. Het is een onwerkelijke voorstelling van totale zinsverbijstering. De personages zitten in een zeer gesloten ruimte en de compacte compositie versterkt deze emotie. De opvallende tonaliteiten van de stoffen structureren de onrustige compositie. Er zijn geen details, zoals bij Van Eyck. Maar alles is geconcentreerd op de compositie. De kledij, de plaats van de personages, de lichtdwarse houding van Maria en de bovenaardse cirkel dienen deze onrustige, compacte compositie.

Van der Goes heeft meer aandacht voor het tot uiting brengen van gevoelens. Hij wordt de 'Modernste' onder de Vlaamse primitieven. De realistische, expressieve weergave van de figuren, de beweging en de innerlijke beroering waar van de compositie doordrongen is en de mystiek-religieuze geest die met een sterke emotionaliteit gepaard gaat, die een constante blijken in zijn werken.

- Monforte-altaarstuk – vóór 1475

Dit werk van Van der Goes, het ontbreekt aan de extatische gespannenheid die een constante eigenschap van deze kunstenaar is. Het bezit daarentegen wel een voor Hugo van der Goes unieke

zinnenstrelende schoonheid en evenwichtigheid. Het Monforte-altaarstuk is de tegenpool van het uiterst bewogen 'Sterfbed van Maria'.

Het 'Monforte'-altaarstuk' wordt gekenmerkt door dieptewerking, monumentale figuren, een warm koloriet, virtuoze stofuitdrukking en modelleringen door middel van een nadrukkelijk lichtgebruik.

Hugo van der Goes lijkt hier de artistieke traditie van Jan van Eyck volledig te hebben gecontinueerd.

De uitersten waartussen Hugo's loopbaan zich heeft bewogen leveren interpretatieproblemen op waarbij men twee richtingen kan inslaan.

- Het oeuvre van Van der Goes is de uitdrukking van een geniale, maar labiele geest, die tijdens de vervaardiging van het Monforte-altaarstuk zijn evenwicht nog niet was kwijtgeraakt en tijdens de creatie van 'Maria's sterfbed' zich geheel liet meeslepen door zijn eigen geestelijke instabiliteit. (visie van Panofsky)
- De stijlverandering zijn aanwijzingen dat hij de verhoudingen tussen vorm, inhoud en functie steeds opnieuw vaststelde.

Deze laatste visie leidt tot de volgende hypothese:

In het Monforte-altaarstuk kreeg de inhoud vorm met een arsenaal van illusionistische middelen die pasten bij zowel de religieuze als de prestige-functie van het altaarstuk.

De periode waarin het 'Sterfbed van Maria' tot stand kwam, omhelsde Van der Goes de idealen van de geestelijke beweging van de Moderne Devotie en werd hij kloosterling. Hij lijkt een artistiek vorm te hebben ontwikkeld die zo veel mogelijk aansloot bij opvattingen over meditatie zoals zij door de moderne devoten werden gehuldigd. Volgens deze opvattingen moest bij de meditatie de geest uitgaan van aan de aardse werkelijkheid ontleende voorstellingen, maar zich geleidelijk daarvan verwijderen om tot een zo abstract mogelijke vorm van zuiver spirituele contemplatie op te stijgen. Hiervoor was het noodzakelijk dat de beelden waar men zich aan het begin van deze weg van bediende niet verward werden met de hogere werkelijkheid waarnaar zij verwezen.

Een ander wezenlijk punt voor de gewenste geestelijke opstijging was de emotionele beleving, de 'affectio'. In het licht van deze idealen is het veelzeggend dat in het 'Sterfbed van Maria' naturalistische elementen als ruimtewerking, plasticiteit en stofuitdrukking, waar Hugo van der Goes een meester in was, tot een minimum zijn teruggedrongen, terwijl anderzijds de voorstelling een grote mate van innerlijke bewogenheid uitstraalt.

De schilderstijl van Memling had grote invloed en werd in Brugge nog honderd jaar lang nagevolgd. Enerzijds evoceert zijn ideale voorstellingswereld de mystieke christelijke geest van de late Middeleeuwen. Anderzijds is zijn kunst het symbool geworden van het welvarende Brugge in de Bourgondische tijd. Zijn opdrachtgevers kwamen uit de Brugse bourgeoisie en van de uitheemse elite in die stad.

Memling was een meester in de kunst van het geïdealiseerd-realistische portret.

- Diptiek van Maarten van Nieuwenhove – 1487

Het genre waartoe Memlings tweeluik behoort, een half-figurige Maria met Kind gecombineerd met het portret van een opdrachtgever die zijn handen gevouwen houdt, is door Rogier van der Weyden in de Oudnederlandse schilderkunst geïntroduceerd. Petrus Christus bracht de half-figuren in een architecturaal gegeven.

De diptiek van Maarten van Nieuwenhove bevat een culminatie van alle beeldmiddelen en portretten in de loop van de 15^{de} eeuw zijn verrijkt. Maria met Kind en de opdrachtgever – gescheiden door de lijst – zijn in hetzelfde vertrek geplaatst. Door de vensters is een uitgestrekt panorama te zien.

Memling oriënteerde zich op de artistieke tradities van zowel Jan van Eyck als Rogier van der Weyden. Het type van de diptiek, de gelijkmatige belichting en de contouren zijn duidelijk aan Van der Weyden ontleende elementen. Het interieur opent zich voor de toeschouwer op een vergelijkbare wijze als de ruimte waarin het Arnolfini-echtpaar is afgebeeld. Alleen de dieptewerking (de schuine wand) is minder nadrukkelijk. Deze onnadrukkelijkheid, of liever gezegd gematigdheid, is kenmerkend voor Memling hele houding ten opzichte van de twee verschillende voorafgaande artistieke tradities. In zijn kunst weet hij precies het midden te houden tussen enerzijds de expressieve en abstracte lineatiteit van Van der Weyden en anderzijds de stoffelijke presentie van Jan van Eyck. De evenwichtigheid van de synthese die Memling tot stand wist te brengen, verklaart misschien waarom hij, even als Rafaël, in de 19^{de} eeuw enorm werd bewonderd, terwijl hem in de loop van de 20^{ste} eeuw gebrek aan kracht, expressiviteit en originaliteit werd verweten.

De aanwezigheid van een spiegel geven dan weer de aanleiding tot enige speculaties en hypothesen. Zo beschouwd James Marrow de spiegel in het Arnolfini-echtpaar en die in deze diptiek als een voorbeeld hoezeer de Vlaamse meesters ernaar streefden om de drempel tussen de wereld van het schilderij en die van de toeschouwer op te heffen. De spiegel suggereert immers dat de ruimte van het schilderij gecontinueerd wordt in die van de toeschouwer.

Hier weerspiegelt ze de wand waarmee het vertrek aan de voorkant wordt afgesloten. Het interieur waarin de afgebeelde personen zich bevinden, lijkt een kamer te zijn in het huis van Van Nieuwenhove. Het kan zelfs het vertrek zijn waar het tweeluik aan de muur hing.

Maarten van Nieuwenhove's contact met Maria en het Christuskind is een innerlijke beleving en in die zin hoeft het niet te verbazen dat zijn blik niet op hen gericht is. Deze onbestemde blikrichting kan geïnterpreteerd worden als een aanduiding dat de devotie een geestelijk schouwen inhoudt. De voorstelling van Maria en het kind, fungeerde als een hulpmiddel om tot een dergelijke verinnerlijking te komen. Het portret toont hoe de eigenaar deze geestesstaat nastreeft of reeds bereikt heeft. De figuren zijn in feite te groot voor het vertrek waarin zij zich bevinden. Het is een te eenvoudige voorstelling van zaken om dit te beschouwen als artistiek onvermogen. Aantrekkelijker lijkt het daarom om een relatie te leggen met een devotie die zich niet op een uiterlijke, maar op een geestelijke werkelijkheid richt. Daar staat echter tegenover dat ook in het 'Arnolfini-echtpaar' dat geen devotionele functie bezat, de figuren te groot zijn voor het interieur. Formaatverschillen tussen figuren en omgeving zouden eenvoudigweg kunnen duiden op de grotere importantie van de personen.

Voor het selectieve realisme van de voorstellingen is dus niet alleen het karakter van de devotie van belang geweest; hierbij hebben ook factoren van hiërarchie en decorum een rol gespeeld. Ondanks deze verklaringen blijft het een intrigerende vraag waarom de schilders in detaillering en stofuitdrukking een graad van naturalistische perfectie nastreefden die nooit meer is overtroffen, zonder er kennelijk bezwaar tegen te hebben gehad om deze perfectie met onrealistische elementen te combineren.

Dirk Bouts (ca 1410-1475)

Vlaamse Primitieven

- Sacraments-altaarstuk – 1487

Het middelpaneel is een voorstelling van Christus en de apostelen rond een tafel terwijl enkele geportretteerden toekijken. De geheven hand van Christus en de plechtige gebaren van de apostelen maken duidelijk dat Christus de woorden uitspreekt die sindsdien miljarden keren herhaald zijn tijdens het misoffer. De relatie tussen het Laatste Avondmaal en het misoffer is in de voorstelling expliciet gemaakt doordat Christus een hostie vasthoudt boven een miskelk, wat een anachronisme is. We moeten de voorstelling dan ook niet in de eerste plaats zien als een illustratie van een historisch gebeuren maar als een symbolische verbeelding van de instelling van de Eucharistie.

De kleurige tegelvloer met de geometrische motieven en de balken zoldering zorgen voor een sterk perspectivisch effect, waardoor het tafereel zich opent naar de wereld van de toeschouwer. De compositie is sterk symmetrisch, hetgeen de plechtigheid van het tafereel versterkt. De figuren hebben duidelijke contouren en hun kledij bestaat uit grote, door plooien verlevendigde kleurvlakken die tegen elkaar afsteken. De belichting is gelijkmatiger en daardoor minder expressief dan bij Jan van Eyck. Het geheel maakt een statische indruk die overeenkomt met de uitbeelding van het Laatste Avondmaal als ritueel.

Het fraai geconstrueerde vertrek getuigt ervan hoe Bouts zich voor het creëren van dieptewerking geïnspireerd heeft op Jan van Eyck. En hij ging nog een stap verder: in tegenstelling tot Jan van Eyck paste hij het perspectief toe met behulp van een centraal verdwijnpunt. Deze theoretisch onderbouwde methode was korte tijd vóór Bouts zijn altaarstuk vervaardigde in de Nederlanden bekend geraakt. Het verdwijnpunt in het Laatste Avondmaal bevindt zich vlak boven het hoofd van Christus, die zo letterlijk het centrum van het tafereel vormt. Bouts paste zijn kunde toe om het onderwerp optimaal gestalte te geven.ⁱ

ⁱ Over de Vlaamse Primitieven:

‘Het Groeningemuseum, Brugge’ Ludion gids Irene Smets, Ludion Gent-Amsterdam 2000

ISBN 90-5544-256-9

‘De kunst van de Gotiek. Architectuur, beeldhouwkunst, schilderkunst’ Rolf Toman, Könemann 1998

ISBN 3-8290-1740-5

Artikel ‘Schilderkunst en stedelijke cultuur, 1425 –1575’ R.L. Falkenburg (uit OU Oriëntatiecurcus cultuurwetenschappen. De Bourgondisch-Habsburgse Nederlanden ISBN 90 358 1030 9)

‘Om iets te weten van de oude meesters. De Vlaamse Primitieven – herontdekking, waardering en onderzoek’ onder redactie van Bernhart Ridderbos en Henk van Veen. Open universiteit – SUN, 1995 ISBN 90 6168 437 4

‘The Story of Art’ Gombrich 1995 (herziene druk) Phaidon Press Ltd

ISBN 90 6017 694 4