





# ANTOON VAN DIJCK

(1599 - 1641)

## Calvarie met Sint Franciscus

Doek - 382 x 270 - niet gesigneerd - niet gedateerd  
(waarschijnlijk omstreeks 1629)

### O.-L.-Vrouwekerk - Dendermonde

Het is slechts de tweede maal dat Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen zijn tribune openstelt voor één der allergrootste Vlaamse schilders, te weten voor Antoon van Dijck : na de 'St. Maarten' (jaargang 2, 1964, nr. 23) komt deze 'Calvarie' aan bod. Spijgt wordt de Dendermondse O.-L.-Vrouwekerk, niettegenstaande haar vele en kostbare kunstschaten, praktisch evenmin bezocht als de Zaventemse parochiekerk. Zodat het hier besproken doek, als een voor de massa verborgen schat mag beschouwd worden. Reden te meer om er eens uw volle aandacht voor op te eisen en het, bij een eerste gelegenheid, ter plaatse langdurig te gaan bewonderen. Hiertoe zullen wellicht enkele zakelijke inlichtingen omtrent het leven van de maker U behulpzaam zijn, evenals enkele overwegingen omtrent zijn stijlontwikkeling in het algemeen en omtrent de eigenheden van deze 'Calvarie' zelf, en niet het minst op iconografisch gebied. Van meetaf aan werd Antoon van Dijck onweerstaanbaar aange trokken door het genre, dat altijd zijn opvallende voorkeur zou genieten, en waardoor hij immers zijn leven lang torenhoog boven al zijn Vlaamse en andere tijdgenoten uitstak, d.i. het portret : zijn 14-jarig 'Zelfportret' (Wenen, 1613) mag reeds gerust als een uitmuntend meesterwerk bestempeld worden. De overige genres benaderde hij met uitgesproken Caravaggeske neigingen, d.w.z. met een donker palet (hoofdzakelijk bruin en oker), sterke tegenstellingen van heldonker, en doodgewone volkstypen (Brussel, 'Dronken Silenos', ca. 1617). Het ligt echter voor de hand dat hij het Caravaggisme spoedig zou vaarwel zeggen, en meer bepaald van het ogenblik af dat Rubens (1577-1640) hem als zijn geliefde en nauwe medewerker aantrok (1616-21) : de kleuren helderden alras op, de opbouw verbreedde niet weinig, en de vormen werden buigzamer, soepeler, omdat zij niet langer de weerspiegeling van de werkelijkheid beoogden, doch veeleer zijn intens geworden bezieling moesten vertolken (Zaventem, de hoger genoemde 'Sint Martinus', 1629, naar een prototype van 1620).

Geen wonder dat Rubens hem met goed gevolg heeft aangepord om de roemrijke Italiaanse kunst ter plaatse te gaan zien en bestuderen. Eens bezuiden de Alpen (1621-27), en meer in het bijzonder te Genua, werd de nog jonge Antoon van Dijck on-

uitwisbaar betoverd door de trant van de leidende figuren der Italiaanse schilderkunst, en hoofdzakelijk door Titiaan en de andere Venetianen (Chatsworth, 'Sketch-Book'). De echo's van die nieuwe 'bekering' zijn vooral waar te nemen in een reeks superieure voorstellingen van leden der pronkerige geld-aristocratie van Genua (Genua, 'Catharina Durazzo en zoontjes', 1621-22) : hij gebruikte voor die staatsieportretten, niet alleen een minimum aan kleuren, maar bovendien ook een minimum aan verfstof, zodat voortaan - naar de Venetiaanse mode - het weefsel van zijn doeken duidelijk zichtbaar bleef onder de haarfijne verflaag. Men moet zich in alle oprechtheid verheugen om het feit dat hem dan zelden de gelegenheid werd geboden religieuze taferelen te penselen, want op dat vlak onderging hij toen nog te sterk, te passief vooral, de overdonderende beïnvloeding van de grote, Romeinse barokmeesters, o.m. van Domenichino (1581-1641), evenals die van de op gelijke voet triomferende, doch zoeterig academische eclecticici, met name Guido Reni (1575-1642), Francesco Albani (1578-1660) en Giovanni Guercino (1591-1666). Aan hen ontleende hij, althans voor zijn godsdienstige thema's, bepaalde onderdelen die beslist niet altijd gunstig uitvielen (Palermo, 'Madonna met rozenkrans', 1624-27 : zijn te exclusieve voorkeur voor golvende lijnen, overdreven rijzige lichamen, bewogen draperieën, onechte houdingen, en extatische blikken. Van die gemaniëerde gemaaktheid heeft Antoon van Dijck zich nooit gans ontdaan, althans niet wanneer hij religieuze onderwerpen te behandelen kreeg, en dit zelfs niet gedurende zijn tweede verblijf te Antwerpen (1627-32). Het is wel zo dat eerst na die jaren, d.w.z. zodra hij zich voorgoed in Groot-Britannië vestigde (1632-41), hij de volle maat van zijn genie zou openbaren : daarvan getuigen de honderden portretten die hij daar heeft verwezenlijkt. Maar, die laatste periode brengt ons te ver, althans in verband met de 'Calvarie' van Dendermonde : juist daarom zal zij hier buiten bespreking blijven. Het was daartegenover volstrekt noodzakelijk de voorafgaande perioden voldoende te belichten omdat er, van alle vier (Antwerpen vóór en na 1616, Genua, en Antwerpen na 1627), plusminus duidelijke kenmerken aan te wijzen zijn in het Dendermondse altaarstuk. Aan zijn Caravaggeske jeugdbevlieging is hij nog het zeer beperkte en vooral duistere palet verschuldigd. In verband met de schikking der kleuren, zal een geoefend oog aanstonds opmerken dat Antoon van Dijck de onderscheiden figuren weet te verbinden door bepaalde kleuren min of meer evenwichtig links en rechts te gebruiken : de visuele weerga van Maria Magdalena's bruin-grijze sjaal is de haast identiek bruin-grijze pij van Franciscus ; een echo van haar zeer mooi, goudgeel kleed is het item mouwtje van de krijgsman ; zo ook, snoeren drie witte vlekken de diverse figuren samen, nl. Magdalena's hemd, Christus' lendedoek en de schimmel. Nog veel opvallender zijn de ontleningen aan Rubeniaanse schilderstrant : o.m. de echt monumentale opvatting van het doek ; de prominente driehoeksvorm in de opbouw (waarvan Christus' hoofd en de linkervoeten van Magdalena en Franciscus de hoeken



uitmaken) ; de handige en losse dieptewerking van de schimmel ; de opzettelijke accentuering van de pathetische gevoelens, d.i. weliswaar één der vaste constanten van de ganse Contra-Reformatiekunst, maar met een Rubeniaanse verklanking die geen twijfel overlaat ; zangerige kleuren zoals het goudgele kleed van Magdalena en het lichtende lichaam van Christus ; en, ten laatste, een heel klein detail, dat echter in het bijzonder de rechtstreekse inwerking van Rubens laat blijken : vooral het linkeroog van de Gekruisigde, doch ook alle andere ogen zijn voorzien van een klein, helder, sneeuwwit vlekje dat er telkens de beoogde intensiteit aan verleent. Pas terug uit Italië, kon Antoon van Dijck bezwaarlijk een onderwerp zoals dit behandelen zonder enkele reminiscenties van de hoger genoemde Romeinse barokmeesters, reminiscenties die immers voor een deel bij Rubens aan te wijzen zijn : theatrale houdingen, extatische blikken, algemene bewogenheid. Al die invloeden ten spijt, zal eenieder toch spontaan toegeven dat A. van Dijck een door en door origineel werk verwezenlijkte, omdat hij eensdeels die vreemde elementen naar eigen opvatting wist te kneden, en er anderzijds nieuwe elementen mee vermengde, die van zijn persoonlijke stijl ruimschoots getuigen. Triomfen in dat opzicht zijn wel het honderd percent Van Dijckiaanse Christus-type, de aristocratische handen, en de uiterst geraffineerde afwerking van het hele doek door middel van een rode frottis, d.w.z. lichte weerschijnen waarvan de tint aan de verduisterende zon is ontleend en die alle onderdelen van de compositie visueel samensnoeren.

Het gaat hier iconologisch niet louter om de voorstelling van het historische drama op Golgotha in het jaar 33. Weliswaar, groepeert Antoon van Dijck de traditionele hoofdfiguren van de kruisdood, te

weten, van links naar rechts, sint Jan, Onze-Lieve-Vrouw, Maria Magdalena, Christus zelf natuurlijk, en Longinus (wiens lanspunt gans bebloed is). Bovendien verschijnt, aan de voet van het kruis, eigenlijk als tweede hoofdfiguur onder de Zaligmaker, sint Franciscus : dat steunt op een visioen van de Poverello van Assisi, waarin hij het bovennatuurlijk voorrecht genoot aanwezig te zijn bij Jezus' tragische foltering op Calvarieberg. Al wie vertrouwd is met het gebruikelijke type van de stichter der Franciscanen, zal aanstonds opmerken dat de schilder daar ver van afwijkt in onderhavig portret. Waarom ?

Het antwoord op deze vraag is vermoedelijk te zoeken in de oorspronkelijke bestemming van het doek. Op 29 november 1629 werd de nieuwe kloosterkerk (1628-29) der kapucijnen te Dendermonde ingewijd door Mgr. Antonius Triest (1576-1657), bisschop van Gent. Te dier gelegenheid schonk laatstgenoemde een glasraam voor dit godshuis, het hoogaltaar en, voor dit altaar, deze 'Calvarie' van Antoon van Dijck. Wellicht begunstigde bisschop Triest de kapucijnen van Dendermonde op zo'n uitzonderlijke wijze, omdat zijn broer er monnik was : alzo rijst de vraag of de Franciscus op de 'Calvarie' niet een portret is van die broer ? Bij gebrek aan vaste bewijzen, blijft het een hypothese zonder meer.

In 1794 werd het schilderij, samen met zoveel andere, door de Franse bezettingstroepen aangeslagen en naar Parijs gestuurd. Onder Napoleon werd het naar het pas gestichte Museum te Brussel overgebracht (1802), later naar de Academie te Gent, en sedert 1816 versiert het de kapittelkerk van Dendermonde. Reeds ca. 1865 werd het gerestaureerd en in 1941 nog eens : en toch ware een nieuwe behandeling o.i. wenselijk.

Prof. Dr. Valentin Denis,  
Gewoon hoogleraar in de Kunstgeschiedenis  
aan de Kath. Universiteit te Leuven.

**Bibliografie :** J. Broeckart, Over de twee schilderijen van Antoon van Dijck te Dendermonde (1893) ; A. Blomme, Deux tableaux de Van Dijck, in Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique (1899) ; O. Schellekens, Deux tableaux d'A. van Dijck en l'église N.-D. de Termonde (1899) ; J. Broeckart, Beschrijving der O.-L.-Vrouwkerk van Dendermonde (1907) ; E. Schæffer, Van Dijck. Des Meisters Gemälde (1909) ; G. Glück, Van Dijck. Des Meisters Gemälde (1931) ; E. Schellekens, Van Dijck's 'Kruisiging' en 'Kerstnacht' in de collegiale kerk te Dendermonde (1942) ; E. Dhanens, Dendermonde (Inventaris) (1961) ; V. Denis, Westerse kunst van de 16e tot en met de 20ste eeuw (1966).