



Antoon van Dyck

(1599-1641)

De kruisoprichting

Olieverf op doek
365 x 276 cm

Onze-Lieve-Vrouwekerk, Kortrijk

'De kruisoprichting' in de Kortrijkse Onze-Lieve-Vrouwekerk is één van de talrijke altaarstukken die Van Dyck heeft geschilderd gedurende de korte periode, die is verlopen tussen zijn terugkeer uit Italië in 1627, en zijn vertrek naar Engeland, in 1632. Over het ontstaan van dit werk is men bijzonder goed ingelicht. Door een gelukkig toeval is er een nogal uitvoerige briefwisseling bewaard gebleven, waarin de omstandigheden i.v.m. bestelling en uitvoering van het altaarstuk nauwkeurig worden uiteengezet. In de loop van het jaar 1630 liet Rogier Braye, kanunnik van de Onze-Lieve-Vrouwekerk, door bemiddeling van de gebroeders Van Woonsel, beiden Antwerpenaars waarvan er één, Joost, te Kortrijk woonachtig was, onderhandelingen aanvatten met Antoon van Dyck. Deze werd verzocht een Cruysing Christi te schilderen voor de kerk. Korte tijd later stuurde Van Dyck, die op Braye's verzoek was ingegaan, hem een ontwerp op. De kanunnik vond het goed, onder beding evenwel dat Van Dyck aan de compositie nog de figuren van Johannes en Maria zou toevoegen. De schilder antwoordde dat hij daarop niet kon ingaan, wellicht omdat het tafereel reeds druk gestoffeerd was, zoals men trouwens ook kan afleiden uit een nog bewaarde olieverfschets, die zich thans bevindt in het Musée Bonnat te Bayonne. Uiteindelijk werd er tussen beide partijen een definitief akkoord bereikt, zodat op 8 mei 1631 Marcus van Woonsel aan kanunnik Braye kon melden dat het voltooide doek was opgerold, klaar om te worden verzonden naar zijn plaats van bestemming. Tien dagen later verklaarde Van Dyck dat hij het bedrag dat men hem voor het doek verschuldigd was, had ontvangen: 'Ick onderteekent kenne midts desen ontfanghen te hebben uyt handen van Monsr van Woonsel de somme van hondert ponden vlaems ende dat voor betaelinghe van een stuck schilderye ghemaect voor Cortryck synde een cruysinghe Christi gheordonneert tselve stuck door Myn Heere Braye Canoninck inde selve stadt. Ende dat toorconde hebbe onderteekent desen 18 May 1631.'

Het schilderij is in alle opzichten een karakteristiek voorbeeld onder de altaarstukken die tot stand zijn gekomen in Van Dycks tweede Antwerpse periode en allemaal een sterk gevoelsgeladen religieuze inhoud hebben. Een uitgesproken affectieve benadering van het godsdienstige thema wordt in deze altaarstukken veruitwendigd in de overslanke lichaams-

vormen, weke gelaatstrekken en smachtende blikken van de personages. Op het hier besproken werk maakt Christus een wat vrouwelijk-zoeterige indruk, terwijl de oude beulsknechten, hun wrede bedrijvigheid ten spijt, zachte, goedmoedige wezenstrekken bezitten. Deze impressie wordt in niet geringe mate gestimuleerd door het tedere, soms pastelachtige koloriet. In deze 'Kruisoprichting' domineren o.m. goud-geel, lichtpaars en zilvergrijs. Ook door het op decoratief-lineaire werking afgestemde compositieschema, wordt het enigszins lichte karakter van dit naar inhoud nochtans bijzonder tragisch schilderij benadrukt.

Van Dyck staat hier in zijn behandeling van het onderwerp dan ook mijlen ver af van Rubens met zijn gelijknamig schilderij, dat overigens het uitgangspunt heeft gevormd voor het altaarstuk van Kortrijk: de triptiek van 'De kruisoprichting' die Van Dycks leermeester in 1610-1611 uitvoerde voor de Sint-Walburgiskerk te Antwerpen (thans in de kathedraal aldaar). Naar dat beroemde drieluik schilderde Van Dyck een weliswaar vrije, maar als zodanig toch herkenbare variatie in spiegelbeeld. Naar de geest is Rubens' vroege meesterwerk volledig verschillend van het hier besproken stuk. Rubens wist door felle tegenstellingen tussen licht en donker, een gebalde compositie en een geslaagde suggestie van het plastische in de uitbeelding van zijn personages, een dramatiek over te brengen die Van Dyck ten enenmale vreemd is. Qua conceptie staat Van Dyck in dit Kortrijks altaarstuk, zoals trouwens in al zijn andere godsdienstige werken uit dezelfde tijd, veel dichter bij de stijl van de Italiaanse barokschilders, wier werk hij trouwens korte tijd voordien, tijdens zijn verblijf in het Zuiden tussen 1621 en 1627, had leren kennen. Meer bepaald vertoont de weke inslag in Van Dycks latere godsdienstige oeuvre een affiniteit met de stijl van Guido Reni, die op het ogenblik van Van Dycks verblijf op het Apennijnse schiereiland één der meest belangrijke en invloedrijke Italiaanse kunstenaars was.

De tweede Antwerpse periode, waarin Van Dyck dit altaarstuk heeft uitgevoerd, duurde amper vijf jaar. In die korte tijdsperiode heeft de schilder echter een verbazingwekkende bedrijvigheid aan de dag gelegd in opdracht van talloze kerkbesturen, kloosters en abdijen uit de toenmalige Zuidelijke Nederlanden. De tientallen werken, die in de loop van de laat-

ste jaren vóór en eerste jaren na 1630 het atelier van de meester verlieten, bewijzen zonder twijfel de grote faam die hij genoot. En inderdaad mag aangenomen worden dat Van Dycks interpretatie van de religieuze thematiek een gunstige weerklank vond bij de gelovigen: na een militante, triomfalistische beginperiode was de Contrareformatie geleidelijk in een fase getreden, waarin de sentimentele devotie een grotere rol ging spelen. Doch behalve aan zijn eigen stijl dankte Van Dyck zijn vele bestellingen ook aan de omstandigheid dat Rubens juist in deze jaren sterker dan voorheen in beslag was genomen door zijn bedrijvigheid in de diplomatie, die uiteraard aanzienlijk minder speelruimte voor de ontplooiing van zijn louter artistieke activiteiten toeliet. Aannemelijk dat Van Dyck aldus heeft kunnen profiteren van een voor hem gunstige conjunctuur. Ongetwijfeld behoren de altaarstukken uit de tweede Antwerpse periode, samen met de

iets vroegere Genuese en iets latere Engelse portretten tot de werken die Van Dycks stijl bekendheid deden verwerven. Zij zijn het ook geweest, veel meer dan Rubens' religieuze composities, die sterk de stijl van de kleine meesters van de zeventiende-eeuwse Antwerpse schilderkunst hebben beïnvloed. Inderdaad blijken de Antwerpse schilders vooral vanaf ca. 1650 een zeer grote belangstelling voor Van Dycks vormtaal te hebben betoond, misschien wel vanwege de direct aansprekende pathetiek van de uitbeeldingen. Ook is de waardering, uitgesproken door de zeventiende en achttiende-eeuwse historiografen en critici, in niet onbelangrijke mate te danken aan de tot op het einde van het Ancien Régime nog zo goed als volledig en ter plaatse bewaarde altaarstukken uit de jaren 1627-1632. De Kortrijkse 'Kruisoprichting' neemt in dat oeuvre beslist een voorname plaats in.

Dr. H. Vlieghe,
Wetenschappelijke medewerker bij het Nat. Centrum voor de
plastische kunsten van de 16de en de 17de eeuw te Antwerpen.

Keuze uit te raadplegen literatuur:

F. Van Molle, De Kruisoprichting van A. Van Dyck in de O.-L.-Vrouwekerk te Kortrijk, *Annales de la fédération historique et archéologique de Belgique*, 1961, p. 145-159.