



De familie van Berchem

Olieverf op paneel
130 x 225 cm
niet gesigneerd
op de lijst gedateerd 1561

Museum Wuyts-Van Campen
en Baron Caroly, Lier

Het mag, vooral waar het gaat om een schilderij van meer dan vierhonderd jaar oud, een misschien amusant, maar toch nutteloos tijdverdrif lijken, de verschillende personages van een groepsportret te willen vereenzelvigen. Welk belang heeft het nog voor ons, de naam te kennen van die man met zijn spitse baard, de leeftijd te vernemen van die oude vrouw met haar goedige blik, of te weten welke familiale of andere banden de verschillende personages met elkaar verbonden? En nochtans, elk groepsportret komt tot stand uit de observatie van een aantal individuen, die in een bepaalde verhouding tot elkaar staan. De kunstenaar mag voor die interne ordening van de groep niet onverschillig blijven. Hoofd- en nevenpersonages moeten voor de toeschouwer in hun ware rol worden herkend en de aard van de band die de verschillende personages verbindt moet hem duidelijk kunnen worden. Voor het schilderij in het museum te Lier, dat bekend staat als de Familie van Berchem, zijn er weinig gegevens die ons toelaten de personages te identificeren. De naam 'van Berchem' berust alleen op de niet bevestigde mondelinge overlevering dat het paneel, dat tot in 1932 toebehoorde aan de markies de la Boëssière-Thiennes, door overerving afkomstig zou zijn van Hendrik-Antoon van Berchem, heer van Tongelaer, die in de 17de eeuw leefde. Het dient echter onmiddellijk te worden gezegd, dat dit niet onomstotelijk vaststaat en dat het bovendien onmogelijk is gebleken enige overeenstemming te herkennen tussen de samenstelling van de familie van Berchem, zoals zij ons uit geschreven bronnen bekend is, en de familiale verhoudingen van de groep, die op te maken zijn uit de studie van het schilderij zelf.

Er zijn twee opschriften, één in het schilderij zelf, het andere op de nog originele lijst, die toch enige aanknopingspunten dienaangaande verschaffen. De eerste inscriptie is aangebracht onder een portret dat op de wand achter de personages hangt. Het meldt dat de daar afgebeelde man overleden is het jaar sedert Christus' geboorte 1559, op 10 januari, in de leeftijd van 58 jaar. Ten tweede is er de Latijnse tekst die op boven- en onderzijde van de lijst van het schilderij geschreven staat. In vertaling luidt hij aldus: 'Zoals er in gans het leven niets gelukkigers zijn kan dan een eensgezind huwelijk en een bed zonder twist; zo is er niets aangenaams dan zijn eensgezinde nakomelingen met onbevlekt gemoed van de vrede te zien genieten. 1561'.

Deze regels geven een soort samenvatting van de inhoud van het schilderij. Zoals de vader tijdens zijn leven het geluk heeft gekend van een voorspoedig huwelijk, zo is het hem na zijn dood nog een vreugde neer te zien op zijn afstammelingen, die eendrachtig en zonder wederzijds wantrouwen van

het leven genieten. De 'concordia', de eensgezindheid tussen vader en moeder wordt in de jongere generatie voortgezet. Het schilderij is derhalve tegelijkertijd een aandenken aan de overleden vader en een uitdrukking van de gevoelens van samenhang die zijn nakomelingen verbinden.

Hieruit kan het volgende worden afgeleid aangaande de samenstelling van de familie: de weduwe van de herdachte vader is de vrouw achter de tafel, die een appel schilt. Aan haar linkerkant zit, met een luit in de handen, haar oudste zoon, het nieuwe hoofd van de familie, de man die nu de toon aangeeft. Met hem verbonden door het musiceren is zijn vrouw, die hem op het virginaal begeleidt. Het instrument is trouwens beschilderd met symbolen van de liefde, namelijk de twee vogeltjes bek aan bek en de samengebonden liefdepijlen. Een hondje, het symbool van de trouw, springt tegen de knie van de vrouw op. Voor de andere leden van de familie zijn de verwantschappen misschien minder vaststaand. Maar is de vrouw rechts van de luitspeler niet zijn zuster, met haar echtgenoot achter haar? En zijn de jongen en het meisje achter de weduwe niet haar twee nog ongehuwde kinderen? Het kleine meisje dat aan de voorkant van de tafel reeds begerig de hand uitsteekt naar de appel en het peutertje dat op de schoot van een oudere vrouw zit - misschien de trouwe dienstmeid of een verdere verwante - zijn zeker de kinderen van het musicerende paar. Enige moeilijkheden bieden nog de drie personages bovenaan rechts. De man met de volle baard en de vrouw naast hem, ongetwijfeld zijn echtgenote, zijn te oud om tot de nakomelingen van de herdachte afgestorvene te behoren. Gelet op hun plaats in het schilderij kunnen het misschien de ouders zijn van de virginaal spelende vrouw en is de jonge vrouw naast hen wellicht haar zuster. Het is duidelijk dat de hierboven geschetste samenstelling van de familie voor de schilder een gegeven is geweest, waarmee terdege rekening is gehouden. Het nieuwe familiehoofd bekleedt de meest in het oog vallende plaats in het schilderij. Op hem zijn de blikken gericht van zijn dochttertje links vooraan, van de jongen en het meisje links bovenaan, van de man die achter hem staat en van de jonge vrouw uiterst rechts. Tussen zijn moeder en hem ziet men in de achtergrond de beeltenis van de overleden vader, als een soort tastbaar bewijs van zijn voortleven in de herinnering van zijn familie. De gedachten, die in de inscriptie op de lijst van het portret zijn neergeschreven, worden in het schilderij door middel van symbolen zichtbaar gemaakt. De muziek is een ook in latere tijd veel voorkomend en tot op heden nog gemakkelijk begrijpelijk symbool voor de harmonie, die heerst onder de leden van de gemeenschap. De aanwezigheid van

een uitgebreid stilleven van fruit op de tafel kan opgevat worden als een zinspeling op het 'genieten van de vrede' waarover in de inscriptie wordt gesproken. De woorden 'vrucht' en 'fruit' zijn trouwens beide afgeleid van het Latijnse 'frui', dat genieten betekent, en dat in het opschrift voorkomt. Het ware misschien mogelijk de symboliek verder te ontleden en aan elk van de verschillende vruchten - men herkent o.m. een granaatappel, een meloen, druiven, een mispel, een artisjok, een appel - een specifieke betekenis toe te schrijven. Zeker mag men het wijnglas en het brood beschouwen als symbolen van de Eucharistie.

De nadruk die wordt gelegd op het 'genieten van de vrede' moet worden gezien in het kader van de tijdgeest. In april 1559 was door de vrede van Cateau-Cambrésis een einde gekomen aan een oorlog tussen Spanje en Frankrijk, die de Zuidelijke Nederlanden zwaar had beproefd. Het afkondigen van die vrede gaf in onze gewesten dan ook aanleiding tot uitbundige feesten. De idee dat men nu opnieuw een periode van vrede en voorspoed tegemoet ging, was algemeen verspreid. Een groot schilderij van Frans Floris, rond die tijd ontstaan en thans in het Museum te Ponce (Puerto Rico) bewaard, beeldt het ontwaken uit van de kunsten na het einde van de oorlog. Het familieportret in Lier bevat ook een toespeling op deze hooggestemde verwachtingen, die echter door het verloop der gebeurtenissen vlug de kop werden ingedrukt.

Karel Van Mander schrijft ergens in zijn Schilderboek dat Frans Floris door een bepaald portret had bewezen dat hij 'als hij maar wilde, den besten Conterfeyter was die men vinden mocht'. Hieruit zou men kunnen besluiten dat de kunstenaar niet erg hield van het schilderen van portretten. En inderdaad, voor een zo bedrijvig atelier als dat van Floris was tussen 1550 en 1570, is het aantal bewaard gebleven portretten verrassend klein, zeker als men het vergelijkt met zijn talrijke religieuze, mythologische of allegorische werken. Het vastleggen van de fysische gelijkenis van bepaalde personen of het peilen naar hun innerlijk leven lag minder in de lijn van Floris' interesse. Wanneer hij zich toch aan het por-

tretgenre wijdde, zal het geweest zijn omwille van zijn persoonlijke verhouding tot de zitter, als die b.v. zijn vriend was, zoals bij de portretten van de graveur Hieronymus Cock en zijn vrouw in het Prado te Madrid, of omwille van de artistieke problemen die het werk stelde en die het deden uitgroeien boven het louter reproduceren van een visuele waarneming.

Dit laatste is ongetwijfeld het geval geweest voor het hier besproken groepsportret. Het opbouwen van de compositie, aan de hand van de a priori gestelde gegevens van de familiale situatie en de ideële inhoud die de besteller van het werk er wilde in leggen, vergde veel van de inventieve kracht van de kunstenaar. Eigenlijk is hij er niet in geslaagd de opstelling der figuren geloofwaardig te maken, vooral niet wat de groep bovenaan rechts aangaat. Men mag echter niet vergeten dat op dat ogenblik voor dergelijke zelfstandige groepsportretten helemaal geen traditie bestond in onze schilderkunst. Het schilderij te Lier is niet enkel een unicum in het oeuvre van Floris, maar zelfs haast in de Zuidnederlandse kunst. Pas later in de 16de eeuw kan men er enkele meer aanwijzen.

De hoge roem van Frans Floris, nog bij zijn leven geëerd als de Vlaamse Raffaël, ongeëvenaard ten noorden van de Alpen, is in latere eeuwen sterk gedaald. De nationalistisch gezinde 19de eeuw vergaf hem niet dat hij zich op de Italiaanse kunst van zijn tijd had geïnspireerd, en vele van zijn beste werken, ondermeer bijna al zijn portretten, waren intussen aan andere kunstenaars toegeschreven, zoals Pieter Pourbus, Antonis Mor of zelfs Jakob Jordaens !

Heden behoren zijn portretten tot het meest geapprecieerde deel van zijn oeuvre. Men bewondert er de ongedwongen opstelling der figuren in, en de fijne observatie der gelaatstreken, de rijkdom van het koloriet en bovenal de zwier en de trefzekerheid waarmee zij zijn gepenseeld. Deze komt vooral tot uiting in de virtuoze behandeling van de stoffen, de pelzen, de haren, de hoofddeksels. Van deze bijzonder knappe weergave van de verschillende materies biedt het schilderij in Lier een sprankelend voorbeeld.

Drs. Carl Van de Velde.