

Stadsversiering : elitaire fictie en volkse werkelijkheid



De regenboog is ongetwijfeld een van de meest fascinerende natuurverschijnselen met een sterk emotionele inhoud. In de bijbel is de regenboog een blijk van verzoening die God na de zondvloed aan Noë gaf. In de heidense religies werd hij beschouwd als een sluier van Iris, de bodin der Goden, vooral van Hera. Wij zien hem bij regenweer tegenover de zon staan en weten dat dit zevenkleurige, lumineuze fenomeen het resultaat is van de breking en weerkaatsing van de zonnestralen door de regendruppels in de wolken.

Het zou beslist een net zo interessant als fascinerend avontuur zijn om even, door de luister der eeuwen heen, de geschiedenis van de openbare feestcultus en zijn weerspiegeling in de feestversiering der steden af te tasten: samen met Ramses II na zijn overwinning tegen de Hettieten bij voorbeeld, of met de zegerijke Alexander of de glorievolle Trajanus. Maar dit verhaal heeft Rubens als inspirator en de actualiteit als toetssteen, zonder historische pretenties, maar wel met een relativerend pogen tot interpreteren, duiden en vergelijken. Toch valt de geschiedenis niet helemaal te omzeilen.

Zo is er allereerst de situering van het verschijnsel Blijde Inkomst en de versieringen waarmee deze gepaard ging (dát was tenslotte de opdracht van ons aller Pieter Pauwel). Uiteraard ging het - toen - om een uiterst elitaire bedoening binnen het keurslijf van een door de overheden gedicteerde, protocolaire traditie. De feestcultus was een openbaar, nauwkeurig vastgelegd en trouwens opgelegd gebeuren... zeker niet spontaan, maar daarom niet minder ingrijpend in het volkse gebeuren van de toentertijdse stedelijke gemeenschap.

Om de in 1635 door Rubens ontworpen en onder zijn leiding uitgevoerde stadsversiering als uitgangspunt te duiden is een beknopte terugblik noodzakelijk. Vanouds waren de Blijde Inkomsten van vorsten of hoogwaardigheidsbekleders in onze steden steeds een grandioos spektakel met een totale inzet van het artistieke, ambachtelijke en financiële kunnen van de bevoorrechte stad (immers, de gevierde potentiaat toonde zijn minzame mildheid doorgaans met het toekennen van privilegiën). In de middeleeuwse kronieken is er al met een gepast enthousiasme sprake van de luisterrijke intochten der Bourgondische hertogen alhier, evenwel met een nagenoeg totaal ontbreken van afbeeldingen, zodat een preciese, visuele interpretatie vrijwel onmogelijk is. De eerste intocht die in een geïllustreerd werk beschreven werd is deze die Johanna de Waanzinnige (bruid van Filips de Schone) in 1496 te Brussel ten deel viel. De eerste van een enigszins met het Rubensiaanse te vergelijken allure betreft de Blijde Inkomst van Prins Karel in 1515 te Brugge, een stad die toen al ruimschoots haar teloorgang beleefd had, maar het allemaal nog eens weelderig wou overdoen (maar was dat met Antwerpen in 1635 ook al niet voor een flink deel zo?). Al hebben in de 16e en 17e eeuwen Brussel en Gent zeker hun aandeel in het feestgeruis gekend, toch komt het leeuwenaandeel zonder enige twijfel aan Antwerpen toe, toen duidelijk de rijkste stad van het land (wellicht van Europa ook) en aldus vanuit een libertijns-sinjeurse mentaliteit uitbundig de feesttoer op (ook nog toen de tijden een nefaste wending genomen hadden).

In 1520 beleefde Antwerpen zijn eerste 'grote' Blijde Inkomst toen Karel V, tot keizer gekroond inmiddels, nogmaals zijn Nederlandse steden het feestelijk aanschouwen van zijn persoon gunde. Deze intocht bracht zelfs Albrecht Dürer, die toen in de Scheldestad vertoefde, tot een onverbloemde

vervoering. Met vijfhonderd in kostbaar fluweel en zeldzame zijde uitgedoste ruiters reed de keizer de stadspoorten binnen en werd tegemoet getreden door een grote groep meisjes uit de voornaamste Antwerpse families die mythologische nimfen en nereïden voorstelden, en aldus quasi naakt waren, enkel de heupen nauwelijks gehuld in een doorkijk-mini, wat Dürer in een brief aan zijn vriend Melanchton niet zonder genoegen deed noteren: 'Ik, die schilder ben, heb mij veroorloofd ze bijzonder oplettend gade te slaan'. En al betrof het natuurlijk een wel zeer elitaire manifestatie, die overigens een maandenlange voorbereiding kende waarbij honderden betrokken waren, wie zal durven ontkennen dat ook de Antwerpse poorters en eenvoudige lieden dit alles niet als een levensecht feest ervaarden? Tot en met 1635 kende Antwerpen een tiental (zij het zelden zo grootse) Blijde Inkomsten of feesten in die trant, hiermee voorzeker in onze gewesten de spits afbijtend, al kende de feestcultus in de 16e en de eerste helft van de 17e eeuw in heel rooms Europa een grote bloei. Dat Antwerpen in 1635 zijn Blijde Inkomst-apotheose mocht beleven - het verval was al decennia een werkelijkheid - dankt de stad aan het feit dat de contra-reformatie haar tot haar artificiële hoofdstad gemaakt had (de Vrede van Munster in 1648 zou met de sluiting van de Schelde de tot 1815 durende afgang betekenen).

Deze historische vogelvlucht is rudimentair, maar typerend voor de context van wat volgt. Van hier af ligt de weg vrij voor de caleidoscopische interpretatie en het actualiseren van de materie.



Cornelis de Vos (1584-1651) en Peter Paul Rubens (1577-1640). Portret van de Infante Isabella Clara Eugenia.

1635.

olieverf op doek, 138 x 105,5 cm.

onderaan op de balustrade: ISABEL. CLARA EVG. HISP. INF. BELG. ET BVRG. PRIN. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Na de dood van haar gemaal Albrecht op 13 juli 1621, die ruim 20 jaar lang over de Zuidelijke Nederlanden regeerde, bestuurde Infante Isabella Clara Eugenia (1566-1633) als landvoogdes van Spanje de Zuidelijke Nederlanden tot aan haar dood in 1633. Dit driekwart-portret geeft de Infante weer terwijl ze van achter een balustrade de toeschouwer aankijkt. Ze draagt een rijk geborduurd brokaat versierd met een breed uitgaande pijpkraag.

Op het Colosseumplein te Rome staat de triomfboog van Constantinus de Grote als een duidelijk anachronisme in het moderne stadsverkeer. Hij werd opgericht nadat Constantinus in 312 Maxentius voor de Romeinse stadsmuren verslagen had, waardoor het christendom tot officiële godsdienst van het keizerrijk erkend werd. Deze klassieke triomfboog mag als een prototype gelden, waar de recentere duurzame voorbeelden duidelijk op geïnspireerd werden. De oorsprong van de triomfboog ligt trouwens in het antieke Rome waar o.a. nog triomfbogen opgericht werden voor Drusus, Titus, Marcus Aurelius, Septimius Severus. Andere Romeinse triomfbogen vindt men ook nog te Ancona, Beneventum, Saint-Remy (bij Arles), Carpentras, Orange, Sbeitla en Naktar (in Tunesië), enz.



De Arc de Triomphe die vanop de Place Général de Gaulle / Etoile, de Champs Elysées en 12 andere avenues beheerst, was in 1806 een idee van Napoleon ter verheerlijking van de republikeinse en keizerlijke legers. Hij werd ontworpen door Jean-François Chalgrin en onthuld op 29 juli 1836. Hij is 50 m hoog, 45 m breed en 22 m diep. De fraaie beeldengroepen zijn het werk van Pradier, de Rude, Cortot en Etex. Hij draagt de namen van 386 generaals die in de Napoleontische oorlogen een rol speelden, evenals deze van de door hen gewonnen veldslagen. Onder de boog bevindt zich het graf van de onbekende soldaat dat op 11 november 1920 ingehuldigd werd en waar de jaarlijkse plechtigheden van 14 juli plaatsvinden. Te Parijs bevinden zich nog 3 andere triomfbogen, twee quasi naast elkaar aan de Portes Saint-Denis en Saint-Martin die opgericht werden ter ere van Lodewijk XIV en een op de Place du Carrousel die in 1806 opgericht werd naar plannen van Percier en Fontaine en die door zijn vorm en decoratie herinnert aan deze van Constantinus te Rome.



De triomfboog

Een Blijde Inkomst ging steeds gepaard met een enorme veelheid aan stadsopsmuk en bouwstukken: toneelverhogen, fakkelstandaarden, torens, levende beelden op voetstukken, wagens en vaak zelfs bemande vaartuigen die zeeslagen uitbeeldden... maar de meest typerende, de meest frequente was (en is) toch wel de triomfboog. In de 'Pompa Introitus Ferdinandi' wordt de Blijde Inkomst van 1635 uitvoerig beschreven en het staat vast dat de Kardinaal-Infant toen heel wat bogen door moest... want zowel de gilden, de rederijderskamers en vooral de genootschappen van vreemde kooplieden maakten er steeds een erezaak van elkaar in grootsheid en pronkzucht van de ereboog te overtreffen. Zo weten wij dat bij de Blijde Inkomst van de latere Filips II in 1549 te Antwerpen aan de triomfboog der Florentijnen 90 arbeiders gewerkt hebben en hij 3200 Carolusgulden kostte, de Spanjaarden gooiden er 6000 gulden tegenaan (190 man gedurende 32 dagen) en de Genuezen liefst 9000 gulden (280 werklieden gedurende 17 dagen). En over hun boog (Londen 1604) meldden de Nederlandse kooplui trots: 'De Coninck stont alom voor d'Arcus stille, om die te besichtigen ende d'Aenspraken te hooren'. De triomfboog was dus zeker niet enkel een eerbewijs aan de vorst, maar evenzeer een statussymbool én een blijk van ijdelheid.

In de antieke oudheid was de triomfboog een gedenkteken ter verheerlijking van de zegevierende veldheer, wiens roemrijke daden in de reliëfs op de wanden voor het nageslacht bewaard werden. De Porta Triumphalis op het Romeinse Marsveld was tegelijk een religieus oord waar de zege- en reinigingsoffers gebracht werden, waarna de overwinnaar de stad introk. Wellicht heeft de triomfboog dus ook een religieuze oorsprong. Later verloor de triomfboog zijn exclusief militaire karakter en werd hij meer en meer een gedenkteken ter ere van de heerser, de gebieder die aldus zijn macht een duurzame, materiële veruiterlijking meegaf. Naast triomfboog gaat hij trouwens nu ook ereboog heten. Meteen illustreert dit duidelijk de mentale impact van de triomfboog die als het ware de man tot wiens glorie hij opgericht werd tot de historie consacreert.

In de katholieke middeleeuwen die zich uiteraard afzetten tegen de heidense oudheid, was de triomfboog nagenoeg onbekend, ook al omdat de aardse triomf toen niet opwoog tegen het godsverlangen dat deze tijden kenmerkte. Na de slag knielt de overwinnaar in de kathedraal of richt een kapel op. Pas in de 14e eeuw, met Dante en Petrarca op de drempel van de renaissance, komen de triomfbogen met mondesmaat terug in zwang... eerst nog in een godsdienstig-esthetische context, later in de barok rondt als praal en luister (hoewel de barok in feite de katholieke stijl-expressie was van de zege op het protestantisme). In de geschiedenis van de feestarchitectuur wordt als eerste verschijningsdatum van de niet duurzame triomfboog 1443 vermeld, toen Alfonsius I te Napels zijn intrede deed. Sindsdien is de triomfboog een klassieker gebleven, zelfs in zijn antieke vormen of bedoelingen, denken we maar aan de Arc de Triomphe te Parijs of de Brandenburger Tor te Berlijn... of zijn vele andere (al dan niet betekenisgeladen) verschijningsvormen in o.a. grafmonumenten, portaalarchitectuur, kerkenbouw en uiteraard de feestversiering. Waar de triomfboog in minder door conjunctuurverschijnselen aangevreten tijden een vanuit kunstgevoel geïnspireerde architectuurvorm was (verrijkt met bijbelse, mythologische, allegorisch of geschiedkundige voorstellingen), is hij in de huidige stadsversiering overvloedig terug te vinden in zijn primitieve, vaak naïeve essentie: de kerstversiering van onze winkelstraten (waarvoor Brussel en Antwerpen overigens internationale faam genoten), spandoeken ('Welkom aan onze nieuwe pastoor' of kortweg 'Aankomst'), gevelbeschildering of deuropsmuk (het 'gele huis' van Lucien van Impe), luifels, baldakijnen, enz.

Theodoor van Thulden (1606-1669).

De keizerspoort.

1642.

ets.

bovenaan: PORTICVS CÆSAREO AVSTRIACA.

Theodoor van Thulden maakte verschillende volbladillustraties voor de *Pompa Introitus Ferdinandi*, waarvan de Antwerpse stadssecretaris G. Gevartius de uitgave verzorgde.

De keizerspoort getuigt op een illustratieve wijze van de grootsheid van Rubens' creaties en van de grootse en nauwkeurige werkwijze van Van Thulden bij het illustreren van het boek.

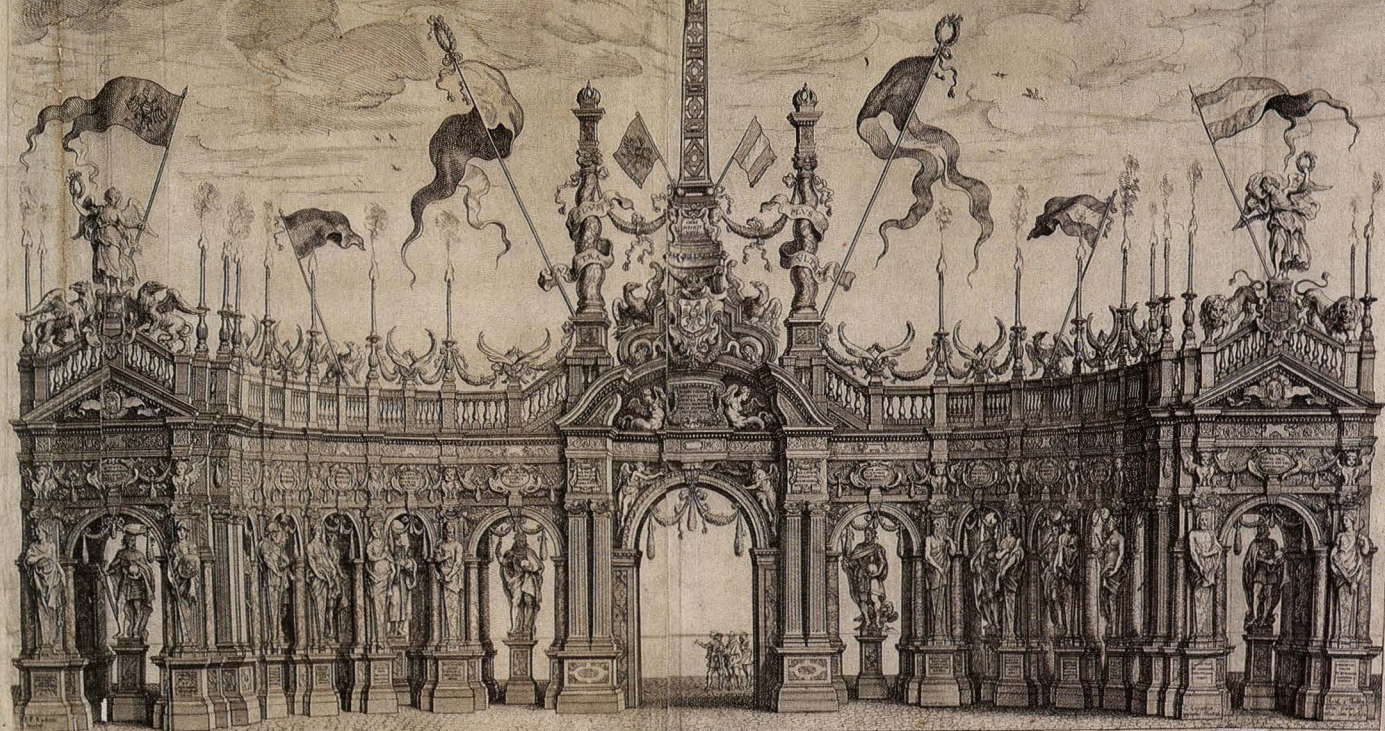


Ook de feestverlichting die tijdens de eindejaarsfeesten onze steden siert, mag als een voortzetting van de vroegere feestversiering aanzien worden. De overspanning sluit duidelijk aan bij het boogmotief, al werden de erende bedoelingen vervangen door meer op de reclame afgestemde. Deze foto werd in december 1969 te Brussel genomen.

pag. 45

PORTICVS CÆSAREO

=AVSTRIACA



In 1976 won Lucien van Impe de Ronde van Frankrijk. Op de gevel van de herberg die door de ouders van de renner wordt uitgebaat, werd door enthousiaste bewonderaars een groot portret van de winnaar geschilderd. De spandoek, hier beslist een variatie op het triomfboog-thema, illustreert zijn erende bedoelingen letterlijk: 'Ere aan wie ere toekomt'.



Walter Planckaert wint hier de groepssprint voor de derde plaats in de uitgave 1977 van de Ronde van Vlaanderen. Geen zegegebaar dus, dat had eerder winnaar Roger de Vlaeminck gemaakt. Het spandoek vervult hier vele functies: aanduiding van de aankomstlijn, reclame voor de inrichtende krant... en ereboog voor de winnende kampioen.



Hoe ook, de triomfboog is door de eeuwen heen een van de meest hardnekkige, archetypische structuren gebleken die onze bouwkunst en feestcultus gekend hebben en nog kennen... een sappige kluif voor cultuursociologen dus. Maar ook een aansporing om even, zij het louter speculatief, in te gaan op dit zo onvernietigbare aspect van het instinctieve vormbesef van de mens. De eigenlijke oorsprong van de boog als spontaan symbool om iemand eerbied te bewijzen, ligt ergens diep verhuuld in de plooiën van de geschiedenis, maar zijn blijvende populariteit wijst toch wel op een zeer essentieel, menselijk gevoel dat hem zo tijdloos maakt. Misschien gaat deze drang terug tot een oerimpuls van beveiliging (geldt 'een dak boven het hoofd hebben' niet als eerste levensvoorwaarde?), of tot een kosmisch-religieus gedreven zin voor overkoepeling waarbij lucht (hemel, verblijf der goden) en aarde in harmonie met elkaar verbonden worden, of gewoon tot een artistiek-esthetische aandrift waarbij de ruimtelijke structuur (het bemeesteren van het lege) symbool staat voor de macht van de mens op zijn omgeving. Misschien is het een onbewust samengaan van al deze - en hoeveel andere? - drijfveren. Maar wanneer de zuivere, van wetenschappelijk inzicht gespeende mens in al zijn originele ontvankelijkheid - angst, levensdrift en dankbaarheid - na de orkaan, telkens weer, de regenboog moet aanschouwd hebben, dan moet die boog hem beslist met een groot gevoel van eerbied vervuld hebben... en stond, in zijn heliocentrisch denken, deze boog ongetwijfeld voor de triomf van het leven zelf.

Van bouwkunst naar folklore

In het voorgaande zijn we met haastige zevenmijlslarzen doorheen de geschiedenis van de feestversiering en haar opmerkelijkste uitdrukkingvorm - de triomfboog - gestapt. Duidelijk daarbij was haar gebondenheid aan het mentale tijdsbeeld en vooral aan de bestedingsbereidheid van de bouwers of opdrachtgevers. In de oudheid zal dit laatste wel geen probleem geweest zijn: mankracht was er genoeg en gratis, materialen ook. Vandaar dat de antieke triomfbogen rijkelijke, solide bouwwerken waren die de eeuwen konden trotseren en ons nog steeds met eerbied vervullen, misschien minder voor de historische oogmerken of pretenties van de heerser, dan wel voor het bouwkundig genie van de architecten, kunstenaars en ambachtslieden (én voor de slaven die het trieste epos van hun arbeid slechts vereeuwigd wisten in een monument voor hun tiran). De modernere versies waren zelden nog van een duurzame allure. De redenen hiervoor lagen voor de hand: de macht was een minder potentiatisch begrip geworden, de stedelijke ruimte was beperkter, evenals de financiële en materiële middelen. Immers, de relatief enorme bestedingen ten spijt, waren de triomfbogen zelden nog bouwkundig van bedoeling en veeleer gericht op tijdsgebonden pronk, vaak met mercantiele prestige-bijbedoelingen (zie b.v. de hoger aangehaalde triomfbogen der gilden en kooplieden).

Toch zou het verkeerd zijn de bogen uit de 16e en 17e eeuwen af te schilderen als louter kitscherige prullen. Het waren beslist fraaie staaltjes van artistiek en houtverwerkend vakmanschap, die door ingenieuze perspectiefschilderingen een ongemeen gelijkende bouwkundige illusie opriepen en vaak met prachtig beschilderde panelen (uit de ateliers van beroemde kunstenaars) versierd werden. Zij werden trouwens niet steeds meteen afgebroken, maar bleven vaak na de Blijde Inkomst nog lange tijd de ogen der burgers verheugen. Zo is het geweten dat in 1635 toen de Kardinaal-Infant een deel van de schilderwerken van zijn Antwerpse intocht opeiste, deze eerst dienden opgefrist te worden omdat ze wekenlang in de regen hadden gestaan (de overige werken werden verkocht, wat toch wijst op hun duurzaamheid en waarde).

De verwording van het fenomeen feestversiering en de triomfboog in het bijzonder wordt wel het best geïllustreerd door het feit dat 1635 een weliswaar grandioos, maar ook finaal einde betekende van de met dergelijke luister beleefde feestcultus (al werd in 1815 nog een versierde ereboog aan de inkom van de Antwerpse academie opgericht, ter gelegenheid van de terugkeer van de door de Fransen geroofde schilderijen). Gebrek aan middelen, een veranderde mentaliteit en een gewijzigde politieke context hadden de triomfboog van authentieke bouwkunst tot een decor-achtige imitatie gedegradeerd, later zouden zij hem definitief naar de folklore verwijzen (de Arc de Triomphe en de Brandenburger Tor zijn zeldzame uitzonderingen, die overigens geen persoonlijk eerbetoon meer betreffen, maar een heel volk of een keerpunt in de geschiedenis).

Niettemin zou het verkeerd zijn de 'ter gelegenheid van' feestversiering in haar geheel af te schrijven. Er zijn twee domeinen waarin zij, zij het onder gewijzigde vorm voortleeft: de beelden in de stad en de folklore. De recentere beelden die onze steden verfraaien, hebben evenwel zelden meer dan esthetische bedoelingen. Anderzijds hebben 'monumenten' als Schelde Vrij, de Peter Benoit vijver, Rubens, Leopold I, en andere (om het bij de Rubensstad te houden) toch een duidelijk vierend karakter en worden enkele van hen jaarlijks in de bloemetjes gezet, al kan men bezwaarlijk nog gewagen van een groots collectief of werkelijk feestend gebeuren. Andere beelden, deze van Mascherini of Arp bij voorbeeld, of deze van het Antwerpse stadspark, hebben uitsluitend een decoratieve functie en staan ver van elke feestcultus of eerbetoon (tenzij Antwerpen hiermee zichzelf als biënnale-stad zou willen complimenteren). De onlangse intochten die

Gerard Seghers (1591-1651).

Philips IV wijst prins Ferdinand aan als gouverneur van de Nederlanden. 1635.

olieverf op doek, 146 x 185 cm.

Rubenshuis, Antwerpen.

Dit fragment uit de *Ereboog van Isabella* geeft het moment weer waarop de Spaanse koning Philips IV prins Ferdinand aanwijst als landvoogd der Nederlanden. Terwijl de compositie door Rubens werd ontworpen, werd de uitvoering van het werk toevertrouwd aan Gerard Seghers, wiens werk echter de soepele compositorische gebondenheid en dynamiek mist.



Boudewijn en Fabiola ter gelegenheid van het 25-jarige ambtsjubileum van onze vorst in de provinciehoofdsteden hielden, waren trouwens wel heel illustratief voor het feit dat van stadsversiering in de luisterrijke, traditionele zin geen sprake meer is. De opsmuk der steden bleef, enkele uitzonderingen ten spijt, beperkt tot de vlaggen, planten en tribunes die als het ware tot de stadsuitrusting behoren en aldus in de stedelijke opslagplaatsen paraat liggen voor elk 'officieel' gebruik: 1 mei en Rerum Novarum stoeten en Sporenfeesten inbegrepen. En, al moeten we al zo veel aan openbare fantasie missen, uit sociale, democratische en pluralistische overwegingen is dat misschien maar best zo.

In de folklore houdt de feestversiering evenwel stevig stand in een rijke verscheidenheid aan expressievormen: carnavalsoptochten, processies, stoeten allerhande, bloemencorso's, het inhalen van de Sinterklazen, het vieren van sportvedetten, straatverlichting, enz. Toch kan zij in wezen nauwelijks vergeleken worden met de feestdecoratie van weleer. De unieke gebeurtenis is veelal gewoontefeest geworden, of heeft een sterk mercantiele inslag gekregen (reclame en marketing hebben hun 'intrede' gemaakt), de vroeger officiële en heelstedelijke organisatie gaat nu meestal wijkgericht van de burgers (of hun maatschappijen) zelf uit, en tenslotte is het werkelijk ambachtelijk allure van de versiering (de stoetwagens uitgezonderd) nagenoeg geheel in onbruik geraakt. Daardoor is ook de wezenlijke kwaliteit van de feestversiering sterk in de verdrukking gekomen.

Elk jaar in maart wordt in Valencia de traditionele 'Fallas' gevierd. De Fallas is een van de populairste en kleurrijkste volksfeesten in Spanje. Een falla is een groot beeld vervaardigd van hout, karton en papier, dat op satirische wijze aansluit bij de actualiteit. Op 19 maart te middernacht worden tijdens een groots vuurwerk de fallas in brand gestoken. Een vorm van feestcultus waarbij de tijdelijkheid van de stadsversiering als het ware in het feest zelf geïntegreerd wordt.



Vroeger werd deze toevertrouwd aan de beste kunstenaars en ambachtslieden van de stedelijke gemeenschap, die daarvoor overigens een aanzienlijk budget ter beschikking kregen. Het is dan ook logisch dat de ontwerpen en uitvoeringen een duidelijke (zij het relatieve) kunstwaarde hadden, waarin zich de nieuwe artistieke en vormelijke ideeën van de tijd weerspiegelden. Sterker zelfs, de feestversiering was in sommige gevallen, juist omdat zij een per definitie vergankelijke kunstvorm was, voor de kunstenaars een goede gelegenheid om plastische proefnemingen te doen die zij in een werk dat voor de eeuwigheid bestemd was niet zouden durven toepassen. Men kan sommige werken dus in zekere zin als 'avant garde' stukken beschouwen. In 1635 werd aldus aan P.P. Rubens de artistieke leiding van de Inkomst toevertrouwd. Daarvoor schilderde hij eigenhandig de schetsen en het staat buiten kijf (de bewaarde stukken bewijzen dit trouwens) dat zij illustratief waren voor de toen bij de meester levende kunstopvattingen. De ontwerpen werden bovendien uitgevoerd door een aantal van de beste talenten van die tijd (o.a. Jacob Jordaens), zodat zij inderdaad een goede vertolking van de vondsten van Rubens moeten geweest zijn. Vandaag de dag kan dit moeilijk nog beweerd worden. De kunstenaars bij voorbeeld die onze huidige stoeten ontwerpen, behoren nu eenmaal niet tot de top van onze artistieke wereld en hun inspiratie is eerder gericht op een folkloristisch verleden dan op de plastische actualiteit. Kortom, de feestversiering is op quasi elk gebied van een elitaire bedoening geëvolueerd tot een volkse werkelijkheid. Dit is een vaststelling, geen waardeoordeel... omdat naast artistieke maatstaven er ook sociale gelden, en beide overigens slechts een deel van de maatschappelijke realiteit zijn, de feestversiering zelf trouwens ook.

Nic van Bruggen

Peter Paul Rubens (1577-1640).

De ereboog van de Munt.

1634.

olieverf op paneel, voorzijde, 104 x 71 cm.

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,
Antwerpen.

Voetnoot

In onze beschrijving van de triomfboog situeren wij de eerste voorbeelden in de Romeinse oudheid. Dit komt omdat in de geschiedenis van de architectuur (een soort gewelfbouw bij de Babyloniërs uitgezonderd) de boogconstructie pas bij de Romeinen in voege kwam, waardoor het mogelijk werd veel bredere overspanningen te maken dan bij de horizontale architectuur. Dit sluit evenwel niet uit dat ook vroegere bouwwerken (b.v. de Egyptische en Griekse zuilengalerijen, of de bekende Leeuwenpoort te Mykene) niet dezelfde mentale inhoud kunnen hebben als de klassieke triomfboog.

