

Italiaanse en Franse primitieven in Vlaams openbaar bezit

**OPENBAAR
KUNSTBEZIT**
85/86 **IN VLAANDEREN**
Informatie over kunst uit openbaar Vlaams bezit
vergevoerd door de Vlaamse Provinciale Cultuurlust
voor Vlaanderen in samenwerking met de B.E.

Openbaar Kunstbezit
in Vlaanderen
driëntwintigste jaargang
april/mei/juni 1985
nr. 2
driemaandelijks periodiek
voor inwijding in de beeldende
kunsten door reproducties
en radio





Alom gekend zijn de schilderijen van de Vlaamse primitieven. Verscheidene werken van deze 15e-eeuwse meesters als Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Dirk Bouts, Hugo van der Goes, Hans Memling en Gerard David zijn te bewonderen in onze Vlaamse musea en kerken. Dat de realisaties van de Vlaamse primitieven een mijlpaal vormen in de evolutie van de kunst in het algemeen en van de Vlaamse kunst in het bijzonder, hoeft geen betoog. Alleen al het feit dat voor het eerst met olieverf op grote of relatief grote panelen wordt geschilderd, betekent een vernieuwing. Bovendien bereiken deze meesters een hoogtepunt in het streven naar de weergave van de werkelijkheid, een tendens die reeds voelbaar aanwezig was in de miniatuurkunst.

Niet de Vlaamse primitieven vormen het onderwerp van deze bijdrage, wel is het de bedoeling aandacht op te brengen voor de vroege paneelschilderkunst in Frankrijk en Italië, alsook voor het artistiek gebeuren in deze landen tijdens de periode dat bij ons de Vlaamse primitieven hun activiteiten aan de dag leggen. Hierbij zullen we ons baseren op kunstwerken bewaard in Vlaamse openbare verzamelingen.

In de loop van de 14e eeuw verlaten een aantal Vlaamse kunstenaars, hoofdzakelijk miniaturisten, hun geboorteland om hun talenten te ontplooiën in Frankrijk, waar een beter artistiek klimaat heerst. Frankrijk is immers in de 13e en de 14e eeuw het centrum bij uitstek van de gotische kunst. De bouwkunst bereikt er hoogtepunten in de kathedralen van Parijs, Chartres, Reims en Amiens. Hand in hand met de architectuur gaat de beeldhouwkunst. De portalen van deze kathedralen zijn immers rijkelijk voorzien van sculpturen. In deze beelden blijft aanvankelijk duidelijk het steenblok te herkennen waaruit ze gekapt zijn. Hun vorm is te herleiden tot die van een cilinder. Geleidelijk aan zal de vorm van het beeld zich bevrijden van deze van de steen en zullen de beelden zich vrijer in de ruimte bewegen. De schilderkunst kent in Frankrijk evenwel een veel minder spectaculaire ontwikkeling. De paneelschilderkunst blijkt in de vroege 14e eeuw nog haast onbestaande. De talrijke wand-schilderingen op de grote muurvlakken in de romaanse kerken verdwijnen nagenoeg volledig omdat in de gotische architectuur vensteropeningen het muurvlak doorbreken. Het schilderen op paneel, een activiteit die in Italië reeds een grote bloei bereikt, wordt in Frankrijk tijdens de eerste helft van de 14e eeuw vrijwel niet beoefend. Reeds in de 13e eeuw kent de miniatuurkunst evenwel een zekere bloei in de zogenaamde school van Parijs. Stedelijke ateliers, geleid door leken, nemen de rol over van de kloosterlibrijeën voor het verluchten van handschriften. De producten die de Parijse ateliers afleveren, zijn gekenmerkt door een zelfde zin voor harmonie als deze die de gotische architectuur beheerst. De figuren die zeer weinig volume hebben en vaak in onwerkelijke houdingen staan afgebeeld, zijn even slank en gracieus als de portaalbeelden. Precies die Franco-Vlaamse kunstenaars zullen ernaar streven de figuren meer modelé te geven en ze te situeren in een omgeving die een hogere graad van waarachtigheid bezit. Daartoe wordt de gouden of uit decoratieve kleurvlakken bestaande achter-

grond vervangen door een interieur of een landschap, waarbij heel wat aandacht gaat naar de details. Deze Franco-Vlaamse kunstenaars zijn aanvankelijk vooral actief aan het Franse koninklijke hof te Parijs; later treden ze ook in dienst van lokale vorsten en vertegenwoordigers van de hoge adel. De sleutelfiguren van het Franse mecenaat van het midden van de 14e eeuw zijn de vier zonen van koning Jan II de Goede: Karel V, koning van Frankrijk, Filips de Stoute, hertog van Bourgondië, Lodewijk, hertog van Anjou, koning van Napels en de Provence en Jan, hertog van Berry. Als belangrijkste Franco-Vlaamse boekverluchters kennen wij Jean Pucelle, André Beauneveu, Jan Baudolf, Jacquemart de Hesdin en de gebroeders van Limburg. Hun activiteit bestrijkt de periode van 1325 tot 1420. In deze milieus zal op het einde van de 14e eeuw ook de paneelschilderkunst een eerste bloei bereiken met meesters als Henri Bellechouse, Jan Maalwael en Melchior Broederlam. Deze Franco-Vlaamse meesters worden aldus de wegbereiders voor de kunst van de Vlaamse en van de Franse primitieven.

Het ware verkeerdt het ontstaan van de Franse paneelschilderkunst uitsluitend te wijten aan de activiteit van de ingeweken Vlaamse miniaturisten. Om te beginnen bouwen deze immigranten verder op een bestaande artistieke traditie die ze verjongen en aan de tijd aanpassen. Hiervoor zijn de verwezenlijkingen van de Italiaanse kunst van primordiaal belang. In Italië heeft zich immers reeds veel vroeger een schilderkunst ontwikkeld die niet schatplichtig is aan de boekverluchting. In tegenstelling tot Frankrijk kon de gotische bouwkunst er nooit echt doordringen, kerken en kapellen blijven er grote muurvlakken behouden, versierd met fresco's. Reeds zeer vroeg, vóór 1300 nog, komt in Italië de paneelschilderkunst tot een hoge bloei. Bovendien tekent er zich, vroeger reeds dan in Frankrijk, een streven af om de figuren meer volume te geven en ze te situeren in een omgeving die refereert naar de werkelijkheid. De "voorsprong" die Italië heeft op dit gebied, drukt haar stempel op de ontwikkeling in de Franse kunst.

Een uitgelezen gelegenheid voor de Franse kunstenaars om met de kunst van hun Italiaanse collega's kennis te maken, biedt de aanwezigheid van de pausen te Avignon van 1307 tot 1377. Zij trekken immers Italiaanse kunstenaars aan ter decoratie van hun paleis. Deze kunstenaars werken echter niet uitsluitend voor de paus, een aantal onder hen vestigt zich in de streek van Avignon en oefent er een blijvende invloed uit op de Franse kunst in het algemeen en de Provençaalse in het bijzonder. Eén van hen is Simone Martini, van wie het Antwerpse Museum voor Schone Kunsten vier paneeltjes bezit. Om zijn kunst te begrijpen en zijn specifieke geaardheid te kunnen vatten, moet enige aandacht opgebracht worden voor de hoogtepunten van de hem voorafgaande evolutie in de Italiaanse kunst.

Zoals reeds vermeld, wijkt de gotische bouwkunst in Italië sterk af van deze in Frankrijk. De grote wand-doorbrekingen blijven achterwege en de muurvlakken worden er versierd met fresco's. Deze wandschilderingen vertonen aanvankelijk een sterke Byzantijnse invloed. Deze composities zijn zeer statisch. Vóór een egale achtergrond bevinden zich naast en boven elkaar talrijke onbeweeglijke figuren. Voor de paneelschilderkunst is de invloed van deze "maniera graeca" vooral merkbaar in devotiestukken, zoals door engelen omringde, tronende madonna's (het zogenaamd "maestà"-type) en in calvariekruisen, die directe associaties met Byzantijnse iconen oproepen. De vertegenwoordiger bij uitstek van de "maniera graeca" is Cimabue (ca. 1245–1302/3).

Vanaf 1300 doet zich vooral te Siena een sterke gotische invloed voor, wat zich duidelijk laat herkennen bij Duccio (ca. 1250–1319). Zijn stijl vertoont een zekere weekheid en tederheid. De gewaden zijn vloeiend gedrapeerd; de gezichten, die een haast lieflijke uitdrukking uitstralen, beginnen, net als de handen, een zeker volume te verkrijgen.

Giotto

Door de wisselwerking tussen gotische en neo-Byzantijnse elementen ontstaat een nieuwe, revolutionaire stijl, belichaamd door Giotto (ca. 1266–1337). Giotto's kunst berust op een vereenvoudigde weergave van de realiteit. In zijn composities, die steeds in één blik te vatten zijn, verloopt de handeling altijd parallel aan het beeldvlak; landschap, architectuur en figuren blijven tot het essentiële minimum beperkt. De figuren krijgen een sterke driedimensionaliteit waardoor ze als het ware even tastbaar worden als vrijstaande beeldhouwwerken. Geen enkel Vlaams museum kan er prat op gaan een werk van deze belangrijke Italiaanse trecento meester in zijn collectie te herbergen, omdat Giotto vrijwel uitsluitend fresco's schildert. De frescotechniek, waterverf op een nat, met kalk ingestreken muurvlak, laat immers niet toe de werken te transporteren.

De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel bezitten evenwel twee schilderijtjes die stilistisch nauw verwant zijn aan Giotto. De paneeltjes, doorgaans toegeschreven aan een Florentijnse meester uit het begin van de 14e eeuw, stellen vóór een gouden achtergrond scènes voor uit het leven van Maria en van haar ouders Joachim en Anna. Beide paneeltjes zijn verdeeld in twee horizontale registers die elk drie taferelen omvatten. Op het eerste schilderij zien wij bovenaan de *Uitdrijving van Joachim uit de tempel*, het *Visioen van Joachim* en de *Aankondiging van Maria's geboorte aan de Heilige Anna*, en onderaan de *Geboorte van Christus*, de *Aanbidding der koningen* en *Christus tussen de schriftgeleerden*. Op het andere schilderij is het bovenregister ingenomen door de *Ontmoeting van Joachim en Anna bij de gouden poort*, de *Geboorte van Maria* en de *Presentatie van Maria in de tempel*, terwijl op het onderste register de *Bruiloft van Kanaän*, de *Opwekking van Lazarus* en de *Dood van de*

Heilige Anna afgebeeld zijn. Uit de opeenvolging van de tafereeltjes blijkt dat beide panelen ontworpen zijn om naast elkaar te worden opgesteld, zodat de scènes uit het boven- en onderregister elk één doorlopend geheel kunnen vormen. Op de keerzijde van het eerste paneeltje staan een man in Florentijns kostuum en tevens volgende inscriptie:

MCCCII HOC OP[US] FECIT
FIERE FRATE[R] GVIDO P[RI]OR
HOSPITALIS SA[NT]E ANNÆ

Uit dit opschrift kan, of zou kunnen, afgeleid worden dat het schilderij in 1302 besteld werd door een pater Guido, prior van het Sint-Anna-hospitaal. Wij menen evenwel dat de interpretatie van deze tekst de grootste omzichtigheid gebiedt.

Anoniem Italiaans Episodes uit het leven van de Heilige Maagd 14e eeuw

*Tempera op paneel, 52 x 79 cm
Catalogusnummers: 628a en 628b
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel*

Op deze twee paneeltjes zijn telkens zes episodes uit het leven van Maria of van haar ouders Joachim en Anna voorgesteld. Op het eerste zien we bovenaan: de *Uitdrijving van Joachim uit de tempel*, het *Visioen van Joachim* en de *Aankondiging van Maria's geboorte aan de Heilige Anna* en onderaan: de *Geboorte van Christus*, de *Aanbidding der Koningen* en *Christus tussen de schriftgeleerden*. Op het tweede paneeltje zijn bovenaan de *Ontmoeting van Joachim en Anna bij de gouden poort*, de *Geboorte van Maria* en de *Presentatie van Maria in de tempel* en onderaan de *Bruiloft van Kanaän*, de *Opwekking van Lazarus* en de *Dood van de Heilige Anna* voorgesteld. Deze schilderijen worden doorgaans beschouwd als van de hand van een anoniem meester die werkte in 1302, dit naar analogie met een inscriptie op de achterzijde van het eerste paneel. Dit is echter onmogelijk daar de voorstellingen duidelijk verwant zijn aan en geïnspireerd op de fresco's van Giotto in de Arenakapel te Padua. En die werden niet vóór 1305 geschilderd.



Evenals Giotto's fresco's zijn deze twaalf tafereeltjes uit het leven van de Heilige Maagd gekenmerkt door een eenvoudige en duidelijke opbouw en het zoeken naar een evenwichtige compositie. De figuren die volume en een zekere tastbaarheid bezitten, tekenen zich duidelijk af tegenover elkaar. Hoewel de kunstenaar nog gebruik maakt van een gouden achtergrond, poogt hij toch duidelijk een naar de werkelijkheid getekende ruimte weer te geven, wat zich manifesteert in de perspectief van de architectuur en in het landschap. Meer in het bijzonder sluiten deze scènes uit het leven van de Heilige Maagd aan bij de fresco's die Giotto tussen 1305 en 1306 in opdracht van Enrico Scrovegni schildert voor de Arenakapel te Padua. In de voorstelling van *Christus tussen de schriftgeleerden* zijn deze gelijkenissen zeer opvallend: het Brusselse tafereeltje is immers vrijwel identiek aan het fresco te Padua. De figuren bevinden zich in eenzelfde architecturaal kader, door rondbogen gedomineerd. Ze zijn op dezelfde wijze opgesteld: centraal bevindt zich de Christusfiguur in vooraanzicht, links en rechts van hem zitten twee rijen schriftgeleerden. De houding van Christus en in het bijzonder van zijn arm- en handbewegingen, alsook deze van de twee staande personages uiterst links, Jozef en Maria, zijn in Brussel en Padua exact dezelfde. Ook in andere taferelen zijn duidelijke gelijkenissen merkbaar. Zo tonen de architectuur en de houding van Joachim en de hogepriester naast hem, in het eerste Brusselse tafereeltje, de *Uitdrijving van Joachim uit de tempel*, duidelijk verwantschap met dezelfde motieven in zijn Paduaanse tegenhanger. Vermelden we verder nog: de houding van Lazarus en van de twee figuren links en rechts van hem, alsook van de twee vrouwen links op de voorgrond in de *Opwekking van Lazarus*; het motief van het balkon in de *Bruiloft van Kanaän* en de architectuur van de poort in de *Ontmoeting van Joachim en Anna bij de gouden poort*.

De sterke stilistische en iconografische affiniteiten tussen Giotto's fresco's in de Arenakapel en de schilderijtjes te Brussel, maken duidelijk dat de schilder van deze paneeltjes Giotto's muurschilderingen moet hebben gezien. Daar Giotto pas in 1305–1306 de Arenakapelfresco's schildert, moet worden uitgesloten dat de Brusselse taferelen uit het leven van de Heilige Maagd uit 1302 dateren, zoals de inscriptie op de achterkant zegt. Het is immers onmogelijk dat een andere kunstenaar dan Giotto, reeds in 1302 – drie jaar vóór de werkzaamheden voor de fresco's van de Arenakapel werden aangevat – tot dergelijke vooruitstrevende realisaties zou gekomen zijn. Vroeger werd wel eens verondersteld dat de schilderijtjes te Brussel van de hand zouden zijn van een medewerker of een leerling van Giotto. Ondanks een zeer opvallende verwantschap is zulks geenszins noodzakelijk, daar Giotto's stijl en vernieuwingen lange tijd blijven nawerken.

Simone Martini

Behalve een aantal epigonen, kent Giotto geen echte navolgers. Te Siena zijn echter wel vernieuwende

kunstenaars actief, doch gedeeltelijk in een andere richting. Deze nieuwe generatie wordt belichaamd door Simone Martini (ca. 1284–1344). Deze brengt meer aandacht op voor details en bijzonderheden dan Giotto. Hij heeft een voorkeur voor rijke en fijn bewerkte stoffen, alsook voor een sprankelend koloriet, waardoor hij aansluiting vindt bij Duccio. De krachtige modellering van de figuren en de dramatische gebaren en gelaatsuitdrukkingen, verraden daarentegen de invloed van Giotto. Simone Martini is niet bijzonder begaan met het oplossen van de ruimtelijke problemen. De grote verscheidenheid aan fysieke types en de rijkdom aan menselijke reacties brengen een levensecht realisme, dat dan weer sterk verschilt van Duccio's majestatische kunst.

Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen bewaart vier paneeltjes van Simone Martini die binnen één lijst gevat zijn en respectievelijk de *Engel van de Annunciatie*, de *Kruisafneming*, de *Lanssteek* en de *Maagd van de Annunciatie* voorstellen. Deze vier paneeltjes geven door het overvloedige gebruik van het goud, het fonkelend koloriet en het kleine formaat de indruk van een precieuze kostbaarheid. Het streven naar de uitbouw van een naar de werkelijkheid getekende ruimte dat zich bij Simones Florentijnse tijdgenoot Giotto manifesteert, ontbreekt hier volledig. De figuren zijn immers, zoals in de Byzantijnse traditie, geplaatst voor een gouden achtergrond die elk zicht op de diepte verhindert. Hoewel de Siënese kunst doorgaans niet gekenmerkt is door dramatische geladenheid, treffen we hier toch een sterke expressie aan in de handen en de gezichten, hetgeen een duidelijke gevoelswaarde suggereert.

De twee *Annunciatietafereeltjes*, die het geheel aan beide zijden afsluiten, vormen samen een evenwichtig geheel. Beide figuren zijn immers vrijwel even groot en gestructureerd door diagonale lijnen die elkaars spiegelbeeld vormen. Deze diagonalen vertrekken vanuit de uiterste bovenhoek en leiden naar het de tegengestelde benedenhoek. De paneeltjes vertonen bovendien een sublieme lijnvoering. De gebogen lijn in de rug van de engel vindt haar tegenhanger in de gebogen en de getande lijn die het verloop van de vleugels bepaalt. Dit akkoord wordt aangevuld door andere lijnen gevormd door de rechterbovenarm, de omtreklijnen van de wapperende mantel en het ritme van de plooiën. Dit samenspel van lijnen structureert het personage en geeft de engel een voorwaartse beweging. Hier is als het ware het moment weergegeven waarop de Goddelijke boodschapper neerstrijkt. De Maagd daarentegen lijkt zich terug te trekken, wat gesuggereerd wordt door de concave lijn tussen hals en knie. Het is duidelijk dat het lijnenspel in deze tafereeltjes nog een andere functie heeft dan de louter decoratieve en het weergeven van de indruk van beweging. Aan het geheel van elkaar aanvullende en elkaar tegensprekende lijnen zit immers ook een psychologisch aspect vast. De vooruitstuwende beweging van de engel kan immers geïnterpreteerd worden als vertaling van zijn functie als boodschapper, die door zijn elegante houding, het kalme in zijn bewegingen,



Simone Martini
(1284–1344)

Kruisdraging

*Tempera op doek op paneel
gekleefd, 29,5 x 20,5 cm
Catalogusnummer: 1383
Louvre, Parijs*

Een lange kleurrijke stoet vertrekt vanuit een versterkte stad. Christus, het kruishout op de schouder torsend, wordt met een touw om de hals, als een misdadiger voortgetrokken. De personen die aan de optocht deelnemen, geven enerzijds uiting aan hun smart of verdriet, anderzijds aan hun haat of onverschilligheid. Verschillende figuren op dit schilderijtje komen eveneens voor op andere taferelen van de passie-reeks waarvan het deel uitmaakt. Zo zijn de twee kinderen rechts op de voorgrond terug te vinden op dezelfde plaats in de *Lanssteek*. De man met het rijk versierde wapenkleed, die tussen Jezus en Maria staat en de figuur met de blauwe mantel, die aan Christus' kleed trekt, komen beiden ook voor op de *Lanssteek* en wel als de honderdman Longinus en de farizeeër die de Romeinse soldaat die Christus de lanssteek moet toebrengen, bij de pols grijpt.

Simone Martini

(1284–1344)

Vier paneeltjes van een passie-polyptiek

Engel van de Annunciatie,

29,5 x 20,4 cm

Kruisafneming, 29,6 x 20,4 cm

Lanssteek, 29,5 x 20,5 cm

Maagd van de Annunciatie,

29,5 x 20,5 cm

Tempera op doek op paneel

gekleefd

Catalogusnummers: 257-260

Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen

Deze vier paneeltjes, stuk voor stuk meesterwerkjes van de Siënese schilder Simone Martini, vormden oorspronkelijk samen met de *Kruisdraging* in het Louvre en de *Graflegging* in de Staatliche Museen te Berlijn een veelluikje. Het rijke koloriet en het overvloedig gebruik van goud – voor de achtergrond, de aureolen en in de kledij van sommige figuren – geven het geheel een schitterend uitzicht waardoor het drama van de passie nog sterker wordt geaccentueerd. De dicht opeen geplaatste figuren en de gouden achtergrond illustreren dat Simone Martini weinig aandacht besteedt aan het modelé van zijn personages of aan de dieptesuggestie, een probleem dat de zowat 20 jaar oudere Florentijn Giotto bijzonder bezighield. In het schilderijtje te Berlijn wordt de achtergrond ingenomen door een landschap met bomen en een rode avondlucht en wordt een poging gedaan om de diepte te suggereren. Het is echter vrijwel zeker dat ook de *Graflegging* oorspronkelijk een gouden achtergrond had die echter later werd overschilderd.

Zie ook pagina's 41, 42, 79, 80

**Volgeling van Simone Martini
Christus aan het kruis**

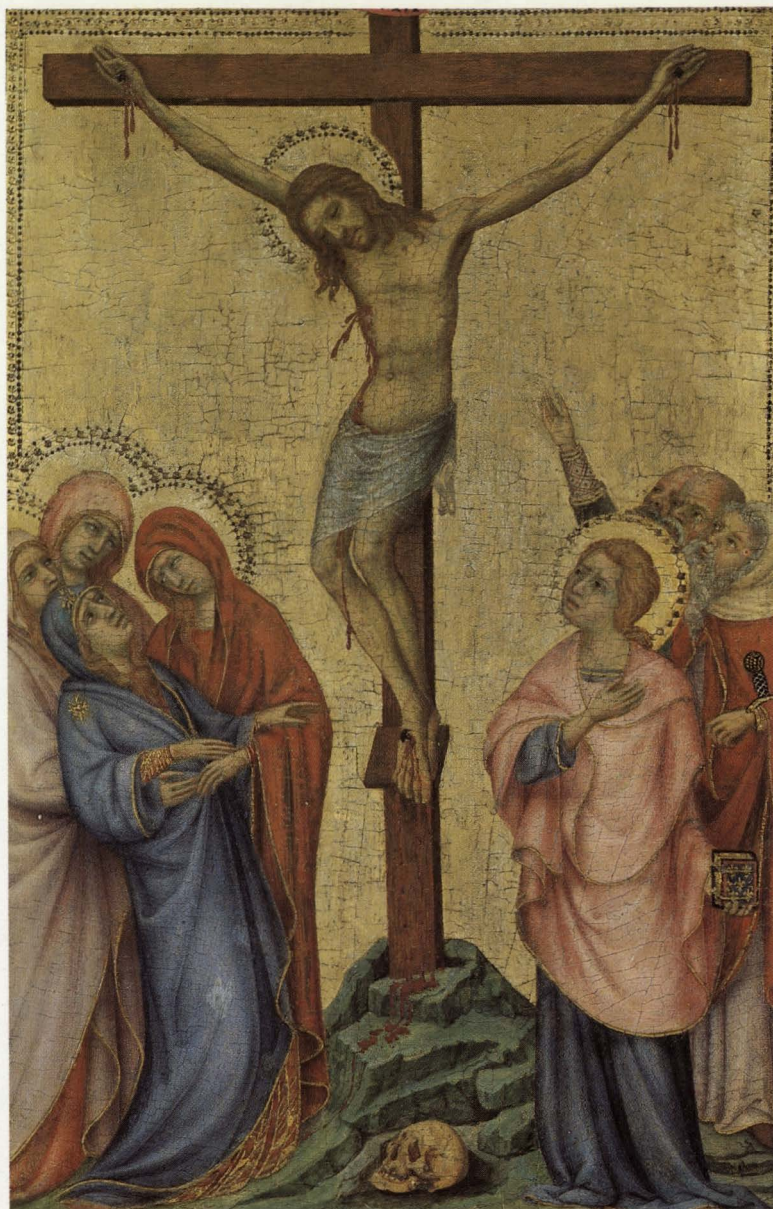
14e eeuw

Tempera op paneel, 27 x 18 cm

Catalogusnummer: 1447

Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel

Voor een gouden achtergrond is Christus voorgesteld aan een hoog kruis. Aan de voet ervan bevinden zich twee figurengroepen waarvan de ene geleid wordt door Maria en de andere door Johannes. De opvallende verwantschappen tussen dit paneeltje en verschillende werken van Simone Martini tonen aan dat het schilderijtje van de hand is van een meester uit diens omgeving en niet van een Franco-Vlaams meester uit de kring van Jacquemart de Hesdin zoals vaak wordt verondersteld.



de sereniteit in het aangezicht en de lichte verfijning in de details, bovendien gekenmerkt wordt door een haast boven-natuurlijke schoonheid en hemelse gratie. Het lijnenspel bij de Maagd, totaal gedomineerd door de grote concave lijn die een door schrik bevangen terugwijken suggereert, heeft niet dit kalme, beweeglijke en harmonieuze patroon, doch straalt een zekere onrust uit, die beantwoordt aan de angst en verwarring die op het aangezicht van de Maagd te lezen staat.

Waar de *Annunciatietafereeltjes* telkens slechts één personage voorstellen, zijn in de twee andere paneeltjes, de *Lanssteek* en de *Kruisafneming*, verschillende figuren weergegeven. Niettegenstaande deze veelheid aan figuren blijft Christus in de *Lanssteek* zeer geïsoleerd en zeer eenzaam. Zijn eenzaamheid wordt opgeroepen door hem voor te stellen aan een hoog kruis, als in een leegte, hoog verheven boven de mensen die hem omringen. Het verticale accent, gevormd door het kruis, wordt extra benadrukt door de speren en de lansen die de Romeinse krijgslieden vasthouden. Aan de voet van het kruis bevinden zich twee figurengroepen met zeer dicht op elkaar geplaatste personages, zo dicht zelfs dat de hoofden vaak boven elkaar voorgesteld zijn. Tussen deze beide figurengroepen, begrensd door een gebogen lijn, bevindt zich Maria Magdalena die het kruishout omknelt. De werkwijze met de bijna samengeklitte figuren getuigt van een zeker archaïsme dat in schrill contrast staat met de vorderingen die op hetzelfde ogenblik gemaakt worden in de Florentijnse schilderkunst door Giotto. Deze slaagt er immers in zijn figuren te plaatsen in de ruimte en in een milieu dat blijk geeft van een zekere werkelijkheidszin. Binnen de linkergroep tekent zich een dubbele beweging af: enerzijds een opwaarts gerichte lijn die gevormd wordt door de figuren die omhoog kijken in de richting van de gekruisigde Christus en anderzijds een neerwaarts gerichte beweging, gevormd door de personages die hun aandacht op de bezwijmende Maagd richten. Ook binnen de rechtergroep zorgt de verspreiding van de aandacht voor verschillende bewegingen. Een deel van de figuren kijkt op naar Christus, terwijl een ander deel luistert naar Longinus, de honderdman gehuld in een schitterend gewaad. Deze opwaartse en horizontaal gerichte bewegingen worden herhaald en samengevat door de twee knapen op de voorgrond, waarvan de ene naar Christus kijkt en de andere naar Maria wijst. Deze jongen, die aldus een bindelement zou kunnen zijn tussen de linkse en de rechtse groep, wordt echter te weinig benadrukt om deze functie effectief te kunnen vervullen.

Hoevel de Siëense kunst doorgaans zeer hiëratisch (verheven en streng) en statisch overkomt, wordt hier door bepaalde gevoelsgeladen details een levendige, soms expressieve of dramatische noot geïntroduceerd. Zo zijn de Maagd en de figuren rond haar overtuigender en minder statisch voorgesteld dan de overige personages. Hierdoor trekken ze, samen met de Christusfiguur, de aandacht van het publiek. Een dramatisch geladen detail, dat echter onvoldoende benadrukt wordt en daardoor heel wat aan kracht inboet, uit zich in de houding van de Romeinse

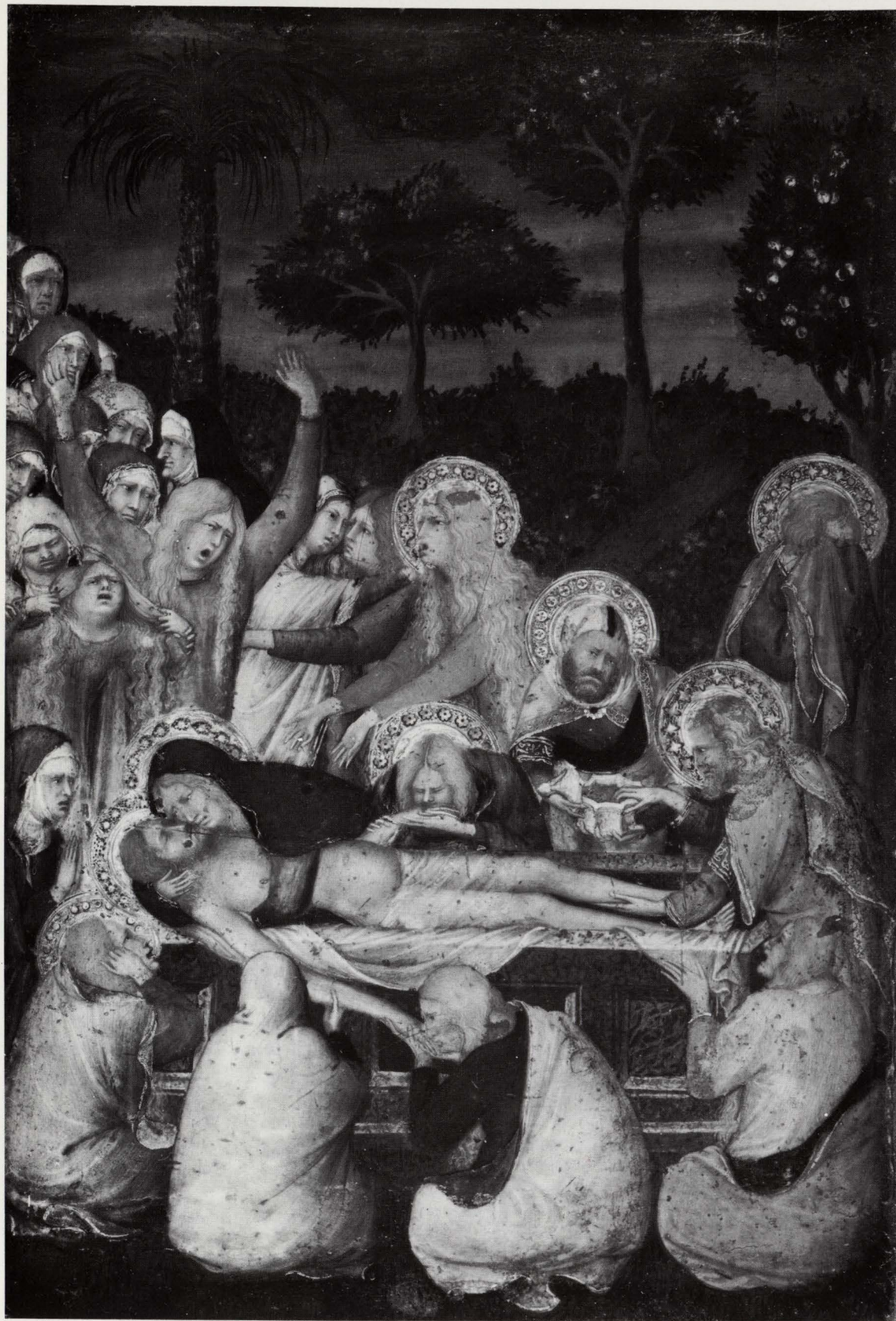
soldaat die Christus' zijde doorboort. Deze poogt zich af te wenden en houdt zijn hand voor het aangezicht om zijn eigen daad niet te moeten aanschouwen, doch de farizeeër naast hem grijpt hem bij de pols, zodat hij het in feite is die Christus de lanssteek toebrengt.

De *Kruisafneming* sluit dicht bij de *Lanssteek* aan. Ook hier zijn voor een gouden achtergrond twee groepen rond een hoog kruis geschaard. De Christusfiguur die van het kruis wordt afgenomen, heeft een gebroken lichaam, hij is zeer mager en zijn lange dunne arm hangt als loodzwaar naar beneden. Uit deze naakte figuur blijkt duidelijk dat Simone Martini nog geen juiste kijk heeft op de anatomie. De verhoudingen tussen romp en ledematen en de manier waarop hij het schoudergewricht weergeeft, zijn immers onjuist. De kleine figuur, geknield aan de voet van het kruis en gehuld in de gewaden van een bisschop, stelt mogelijk de opdrachtgever voor.

Deze vier tafereeltjes van Simone Martini zijn niet geconcepieerd om te worden opgesteld zoals ze nu te zien zijn in het museum te Antwerpen. Ze maken immers deel uit van een groter geheel dat in de loop der tijden gesplitst werd en thans over verschillende musea verspreid zit. Tot de oorspronkelijke reeks behoren, naast de vier paneeltjes te Antwerpen, een *Kruisdraging* in het Louvre en een *Graflegging* te Berlijn-Dahlem.

Het is moeilijk te achterhalen voor wie Simone Martini's paneeltjes aanvankelijk waren bestemd of waar ze waren opgesteld. Volgens een 18e-eeuwse beschrijving van de Chartreuse te Champmol was in deze kerk een *Kruisdraging* bewaard waarvan de beschrijving en de afmetingen beantwoorden aan de kenmerken van het schilderijtje in het Louvre. Mogelijk was ook daar de hele reeks bewaard. Het schilderijtje in het Louvre draagt op de achterzijde het wapenschild van de familie Orsini en op de lijst komt de inscriptie HOC OPUS voor. Deze inscriptie, de afmetingen en de stilistische eigenheden zijn allemaal argumenten die erop wijzen dat de Parijse *Kruisdraging* aanvankelijk een geheel uitmaakte met de Antwerpse tafereeltjes. Op de lijst van de *Lanssteek* komt immers PINXIT voor en op de *Kruisafneming* kan SYMON gelezen worden. Op de *Graflegging* te Berlijn kan vroeger eveneens een inscriptie gestaan hebben, doch het paneel zit niet meer in de oorspronkelijke lijst.

Bij een onderzoek van de schilderijtjes te Antwerpen, wordt alras duidelijk dat deze vier tafereeltjes aanvankelijk slechts twee paneeltjes vormden die zowel aan de voorzijde als aan de achterkant beschilderd waren, telkens met een passiescène aan de ene zijde en een annunciatietafereel op de andere. Op een bepaald ogenblik zijn ze doorgezaagd. Op de achterzijde van de panelen kunnen wij immers de zaagpatronen nog zien. Deze van de *Lanssteek* nu passen perfect in deze van de *Maagd van de Annunciatie*, en de zaagpatronen van de *Kruisafneming* beantwoorden aan deze van de *Engel van de Annunciatie*.



Simone Martini

(1284-1344)

Graflegging

Tempera op doek op paneel

gekleefd, 23,5 x 16,5 cm

Catalogusnummer: 1070 A

Staatliche Museen Preussischer

Kulturbesitz, Gemäldegalerie,

Berlijn

Maria omarmt het lijk van Christus dat op een lijkwade op een open sarcofaag ligt. Nicodemus brengt specerijen aan om het lijk te balsemen, terwijl Jozef van Arimathea Christus' voeten zalft. Johannes, die uiterst rechts staat, verbergt wenend zijn aangezicht in zijn mantel. Maria Magdalena, gehuld in een rood gewaad, de haren losgemaakt, strekt haar handen naar Christus uit. Links bevindt zich een groep vrouwen, waarvan de twee voorste in dezelfde kledij en haardracht voorgesteld zijn, de ene steekt wekladend de armen omhoog en de andere rukt aan haar haren. Rond de sarcofaag knielen verschillende figuren.

Behalve de aanwezigheid van de zaagpatronen zijn er nog andere redenen om aan te nemen dat de vier paneeltjes aanvankelijk niet naast elkaar waren opgesteld. Zo is de beschilderde oppervlakte van de passievoorstellingen iets groter dan deze van de *Annunciatietaferelen*. Verder hebben de *Annunciatietafereeltjes* een minder geprofileerde lijst dan de *Kruisdraging* en de *Lanssteek*. Bij de *Annunciatietaferelen* zien wij binnen de lijst bovendien een decoratief gouden kader geschilderd, waarin ruitvormige en elliptische motieven zijn gestempeld.

Het ligt voor de hand dat de vier passietafereeltjes in de oorspronkelijke opstelling een chronologische ordening kenden en wel de volgende: *Kruisdraging*, *Lanssteek*, *Kruisafneming*, *Graflegging*. De inscriptie op de lijsten is dan te lezen als HOC OPUS PINXIT SYMON (Dit werk schilderde Simon). Een ontbrekend element vormt het opschrift op de lijst van de *Graflegging*, waar ofwel een datum, ofwel de woorden DE SENIS (van Siena) hebben gestaan. Dit naar analogie met de *Terugkeer van Jezus uit de tempel* in de Walker Art Gallery te Liverpool dat als opschrift draagt SYMON DE SENIS ME PINXIT SUB A.D. MCCCXLII. Het feit dat de inscriptie een logische zin vormt, wijst erop dat de paneeltjes naast elkaar waren opgesteld en niet per twee boven elkaar als zijluiken voor een groter paneel. Op deze wijze zou immers de samenhang van het opschrift verloren zijn gegaan. De paneeltjes te Antwerpen, Berlijn en Parijs vormden samen een polyptiekje (veelluikje) dat op verschillende wijzen kon worden opgesteld. Volledig geopend werd de opeenvolging van passiescènes getoond. Indien de twee buitenluiken gesloten werden, was links het wapenschild van de familie Orsini zichtbaar en rechts de achterzijde van de *Graflegging*, een voorstelling die niet bewaard is gebleven. In overeenstemming met het Orsini-schild toonde het waarschijnlijk eveneens een heraldisch motief. In gesloten toestand liet het geheel zich bovendien nog volledig draaien, zodat de *Annunciatie* zichtbaar werd.

Het kleine formaat en de rijke versiering wijzen erop dat het vierluikje bedoeld werd als een altaarstukje voor privédevotie. De aanwezigheid van de geknielde man, gehuld in kerkelijke gewaden en met een bisschopsmijter op de *Kruisafneming* en van het Orsini-wapenschild laten toe te veronderstellen dat het veelluikje werd besteld door een lid van de familie Orsini met een hoge rang in de katholieke hiërarchie. Verschillende Orsini's, leden van een invloedrijke Italiaanse familie die gedeeltelijk te Rome en te Avignon was gevestigd, vervulden hoge kerkelijke ambten. Eén van hen, Napoleone Orsini, een Franciscan die in 1342 te Avignon overleed, moet zeker contacten hebben gehad met Simone Martini. Dit wordt bevestigd door de Italiaanse dichter Petrarca in een vers op de achterkant van een inmiddels verloren portret dat de stervende Orsini voorstelt. Deze Napoleone Orsini zal waarschijnlijk dit veelluik hebben laten aanmaken.

De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel bewaren een *Calvariegroep* die uit de

onmiddellijke omgeving van Simone Martini stamt. Tegen een gouden achtergrond is centraal de reeds dode Christus voorgesteld aan een hoog kruis. Links bevindt zich Maria, ondersteund door drie Heilige Vrouwen; rechts Johannes met achter hem drie andere mannen. Aan de bovenrand en aan de bovenste helft van de zijkanten wordt de voorstelling omringd door een decoratieve band die bestaat uit ingestempelde motieven. Dezelfde techniek van het stampelen is herhaald in de aureolen.

In het museum is dit werkje bekend als van de hand van een anoniem meester van de Franco-Vlaamse school. Ook Hulin de Loo en Eduard Michel, twee autoriteiten op gebied van de studie van de 15e-eeuwse schilderkunst, schrijven het paneeltje toe aan een Franco-Vlaams meester die zich inspireerde op de stijl van Duccio en werkzaam was aan het hof van Jean Duc de Berry vóór 1425. Stilistisch zou hij kunnen thuishoren in de omgeving van Jacquemart de Hesdin. Wanneer het Brusselse paneeltje echter wordt vergeleken met werken van Jacquemart, vooral actief als miniaturist, dan wordt het duidelijk dat de gelijkenissen niet alleen zeer oppervlakkig zijn, maar dat Jacquemart ook een heel stuk verder staat in de evolutie. De verschillen tussen Jacquemart en onze anonymus situeren zich vooral op het terrein van de weergave van de ruimtelijkheid. Jacquemart slaagt erin zijn figuren meer volume en modelé te geven dan in het Brusselse paneeltje, waar deze nog in zekere mate als vlakken zijn behandeld. Bovendien plaatst hij de personages in een omgeving die naar de werkelijkheid kan zijn weergegeven, terwijl ze in het anonieme paneeltje voor een gouden achtergrond staan.

Wij menen dat het ontstaan van dit paneeltje niet zozeer moet worden gezocht in het Franco-Vlaamse milieu, dan wel in kringen rond de uit Italië naar Avignon geëmigreerde Simone Martini. De manier waarop de Christus-figuur hier is behandeld, roept immers directe herinneringen op aan de kunst van Simone Martini en meer bepaald aan een werk als de *Lanssteek* in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen en een *Christus aan het kruis* in het Fogg Art Museum van de Harvard University. Christus heeft in de drie paneeltjes dezelfde gelaatstrekken en een houding die op een paar details na identiek is. Het Brusselse paneeltje maakt evenwel een statischer en onbewogener indruk dan de *Lanssteek* in het museum te Antwerpen. Door het geringer aantal figuren en de afwezigheid van bepaalde sterk benadrukte details, vertoont deze *Calvariegroep* immers een minder dramatisch karakter. De Brusselse *Calvariegroep* staat stilistisch heel dicht bij de *Terugkeer van Jezus uit de tempel* in de Walker Art Gallery te Liverpool. Zo zijn de houding van Johannes en de gebogen lijnen in de plooiënval van zijn mantel verwant aan de houding van Jozef en de drapering van diens gewaad. Het gezicht van de frontaal geziene vrouw die Maria helpt ondersteunen, is vrijwel identiek aan dit van de Maagd. Het paneeltje mist echter de verfijning en de volmaaktheid om van Simone Martini te kunnen zijn, doch de duidelijke verwantschappen tussen dit werkje en zijn oeuvre illustreren dat het in zijn omgeving is ontstaan.



Paolo di Giovanni Fei
Calvariegroep
14e eeuw

Tempera op paneel, 48 x 31,5 cm
Catalogusnummer: 629
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel

Hoog aan het kruis, vóór een gouden achtergrond, domineert de Christusfiguur het centrale gedeelte. Rond hem bevinden zich talrijke figuren, enerzijds Romeinse krijgslui en anderzijds een groepje personen die begaan zijn met het lot van de Maagd. De pelikaan in de top van het kruis symboliseert Christus' kruisdood. Zoals de pelikaan in zijn borst prikt om zijn jongen te voeden, zo geeft Christus immers zijn leven om de mensheid te redden. Paolo di Giovanni Fei was actief te Siena in de tweede helft van de 14e eeuw. Van hem kennen we vooral devotiestukjes die uitgevoerd zijn met een grote technische vaardigheid.

Paolo di Giovanni Fei

Paolo di Giovanni Fei is een meester van het tweede plan. Geboren te Siena omstreeks 1340, blijft hij er actief tot aan zijn dood in de eerste jaren van de 15e eeuw. Fei schildert veelal kleinere schilderijtjes, vaak devotiestukken, meestal met een grote nauwkeurigheid en technische perfectie. Fei is één van de vele kleine schilders die het ambacht van het schilderen zelf wel degelijk onder de knie hebben, maar niet uitmunten door persoonlijke visie. Een klein paneeltje van hem, een *Christus aan het kruis* is te zien in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel.

De gekruisigde Christus hangt voor een gouden achtergrond, afgeboord met decoratief ingestempelde motieven. In de top van het kruis zit een pelikaan. Een pelikaan die zich in de borst prikt om zijn bloed te gebruiken als voedsel voor zijn jongen, geldt vaak als symbool voor Christus' kruisdood die de mensheid van de erfzonde moet verlossen. Aan de voet van het kruis staat een vrij grote massa volk samen: enerzijds Romeinse soldaten, gewapend met schilden en speren, en anderzijds Maria met de figuren die haar omgeven. Beide groepen tonen geen enkele vorm van contact. De sfeer die dit werk uitstraalt, is enigszins verwant aan deze die Simone Martini's *Lanssteek* kenmerkt. Ook hier is Christus hoog en eenzaam boven de massa voorgesteld. Deze indruk van eenzaamheid wordt nog versterkt doordat vrijwel geen enkele figuur Christus aankijkt. Ook hier ondersteunen de lange lansen van de Romeinse krijgslieden het verticale accent van het hoge kruis. De figuren aan de voet van het kruis zijn hier wel niet meer in twee groepen opeen gedrongen, maar staan meer verspreid. De compositie valt in haar geheel iets zwaarder en meer overladen uit dan Martini's *Lanssteek*.

Bernardo Daddi

Een soort synthese tussen de kunst van Giotto en deze van de Siënezen, met als belangrijkste meesters Simone Martini, Lippo Memmi en Ambrogio en Pietro Lorenzetti, wordt gebracht door de Florentijn Bernardo Daddi, wiens activiteit zich uitstrekt van omstreeks 1312 tot 1348. In zijn vroege werk valt een sterke invloed van Giotto waar te nemen, doch later krijgt zijn kunst een meer gotisch karakter. Zijn figuren zijn doorgaans uitgelengd van vorm en expressief van uitdrukking. Ze bezitten niet de plasticiteit die we bij Giotto kunnen aantreffen, maar neigen soms naar het tweedimensionale toe. De lichaamsontrekken en de gelaats-trekken getuigen van een verfijnde tekenwijze en ze begiftigen de figuren met een serene schoonheid. Waar Giotto oog heeft voor de lichamelijkeheid van zijn personages, zijn deze van Daddi gespiritualiseerd. Ze zijn niet gebaseerd op observatie, maar wel op bestaande conventionele types met een tendens naar het gracieuze en het liefvallige, zonder echter te vervallen in de weekheid die de Siënese school kenmerkt. De correcte weergave van diepte en perspectief vormt niet Daddi's eerste

bekommernis: meer dan eens maakt hij hierin grote fouten. Zijn taferelen, die getuigen van een uitgesproken zin voor het decoratieve, zijn geschilderd in een helderder koloriet dan bij Giotto. Ze hebben evenwel niet de schittering van de Siënese meesters en getuigen van een uitgesproken zin voor het creatieve. Van Daddi kennen we werken met een expressief en narratief karakter, maar ook andere die statisch en hiëratisch zijn.

En voorbeeld van dit statische en hiëratische type vormt de *Kroning van de Heilige Maagd* in het Museum voor Schone Kunsten te Gent. Voor een rood eredoek, versierd met goudborduurwerk, zitten Christus en Maria. Christus zet zijn ingetogen neerkijkende moeder een gouden kroon op het hoofd. Beide figuren hebben weinig volume en de omtreklijnen zijn extra benadrukt. Ze zijn gehuld in rijke gewaden, die evenals het eredoek op de achtergrond, met verguld rankwerk zijn doortrokken. Onderaan zien we zes musicerende engelen voorgesteld, waarvan de gezichten op één na, allemaal in een zuiver profiel zijn weergegeven. De kunstenaar toont in dit paneel niet de minste bekommernis om de diepte te suggereren. De engelen onderaan zijn haast volledig tweedimensionaal en elke doorkijk naar de diepte wordt verhinderd door het eredoek op de achtergrond. Het schaalverschil tussen de figuren onderaan en bovenaan, het gebrek aan dieptesuggestie en de tweedimensionaliteit geven de voorstelling een uitgesproken archaïsch karakter. Dit schilderij, bovenaan in de vorm van een spitsboog en gevat binnen een architecturaal uitgewerkte lijst, maakte aanvankelijk deel uit van een groter geheel. Het vormde misschien het middenpaneel van een groter altaarstuk.

Bernardo Daddi (?)
Kroning van de Heilige Maagd
14e eeuw

Tempera op paneel, 158 x 168 cm
Inventarisnummer: 1903A
Museum voor Schone Kunsten,
Gent

De Florentijn Bernardo Daddi zoekt naar een synthese tussen de kunst van Giotto en deze van de Siënese meesters. In deze *Kroning van de Heilige Maagd* zijn de lichtjes uitgelengde figuren die bovendien zeer weinig modelé bezitten, voor een rood eredoek geplaatst. Dit illustreert dat de kunstenaar niet geïnteresseerd is in de weergave van de diepte of in de ruimtelijkheid. Het rijke koloriet houdt het midden tussen dit van Giotto en dit van de Siënese meesters. Door het schaalverschil tussen de hoofdfiguren en de engelen onderaan krijgt het geheel een eerder archaïsch karakter. Sommigen menen in dit schilderij niet de hand van Daddi, maar wel deze van Andrea Orcagna te herkennen.



De 15e eeuw – of het quattrocento – kan voor de kunstgeschiedenis van de Nederlanden omschreven worden als de eeuw van de Vlaamse primitieven, de eerste paneelschilders in onze gewesten. In Italië ontstaat de paneelschilderkunst echter reeds veel vroeger. Italiaanse schilders van de 15e eeuw kunnen derhalve nog moeilijk primitieven worden genoemd. Ze zijn overigens reeds volop doordrongen van de renaissancegeest. Om een indruk te geven van het artistieke gebeuren in Italië tijdens het quattrocento wijzen wij hier heel kort op twee 15e-eeuwse Italiaanse schilders: Fra Angelico en Antonello da Messina, die elk een eigen en persoonlijke stijl hebben ontwikkeld.

Fra Angelico

De stijl van deze Florentijnse meester, die leefde van 1387 tot 1455, is eerder conservatief te noemen, zeker in vergelijking met een meester als Masaccio. Masaccio, wiens kunst in de vroege renaissance zowat een revolutie moet hebben betekend, slaagt erin zijn figuren terzelfdertijd meer volume en meer expressie te geven. De kleur is bij hem niet louter een decoratief element, maar ze heeft een modellerende functie. Masaccio observeert het spel van licht en schaduw en past het consequent toe. Fra Angelico's kunst draagt een totaal ander karakter. Zijn figuren missen de lichamelijke en de psychologische zekerheid die zo typerend is voor het mensbeeld van de vroege renaissance. Ze zijn daarentegen gekenmerkt door een lyrische tederheid en hebben vaak iets te weinig volume. Angelico streeft naar de zuiverheid van de vorm en de harmonieuze schoonheid van de proporties. Zijn koloriet is gekenmerkt door een lichtende helderheid en heeft bijwijlen een decoratieve functie. De zin voor ruimtelijkheid heeft hij echter wel gemeen met Masaccio. Dit manifesteert zich duidelijk in het beroemde *Annunciatiefresco* in het San Marcoklooster te Firenze. Globaal gesteld: Fra Angelico kent de renaissanceverworvenheden en heeft ze zelfs onder de knie, maar past ze niet consequent toe.

Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen bewaart een schilderijtje dat vroeger aan Fra Angelico is toegeschreven. Nu wordt echter algemeen aanvaard dat het niet van zijn hand is. Het stelt de *Heilige Remoldus, die keizer Otto III de toegang tot de tempel weigert* voor. Het geheel is zeer asymmetrisch van structuur. Alles staat op de linkerhelft; de rechterhelft toont enkel een landschap. De architectuur is perspectivisch onjuist weergegeven en de vormen van de gebouwen lijken eerder lukraak gekozen. De Heilige Remoldus draagt een bisschoppelijk gewaad, met een mijter op het hoofd en de roede in de hand. Deze roede is mogelijk een teken van zijn gezag over de heilige plaats. De asymmetrische structuur, de gebrekkige perspectief en de wanverhouding tussen de gestalten van de verschillende figuren, sluiten de meesterhand van Fra Angelico duidelijk uit.

Antonello da Messina

De kunst van Antonello da Messina (ca. 1430–1479) kan worden beschouwd als het zoeken naar een synthese tussen Italiaanse en Vlaamse karakteristieken. Vroeger werd wel eens verondersteld dat Antonello Jan van Eyck persoonlijk zou hebben gekend. Dit is echter totaal uitgesloten: Van Eyck overlijdt reeds in 1441 en Antonello wordt pas in 1430 geboren. De Vlaamse invloed in zijn werk is echter het resultaat van zijn opleiding te Napels bij de schilder Colantonio die de Vlaamse kunst zeer goed kent. Bovendien zijn te Napels dan reeds werken van Jan van Eyck, Rogier van der Weyden en Hugo van der Goes bewaard. Vanaf 1475 werkt Antonello te Venetië, waar hij invloed zal ondergaan van de Venetiaanse schilderkunst. Antonello's kunst is gekenmerkt door eenvoud, klaarheid en sereniteit. Zijn composities zijn zeer evenwichtig, zowel in lijnvoering, constructie als kleurgebruik.

Van Antonello da Messina kennen wij twaalf gesigneerde werken, tien ervan zijn bovendien gedateerd. Eén van deze gedateerde werken, een *Calvariegroep*, bevindt zich in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen. Op een klein stukje perkament, links op de voorgrond, staat te lezen: "1475 Antonellus Messeanus me pinxit". In een uitgestrekt landschap, voor een azuurblauwe hemel die zowat de helft van het paneel in beslag neemt, is Christus tussen twee moordenaars voorgesteld. Op de voorgrond zitten Maria en Johannes. Evenwicht en symmetrie manifesteren zich zowel in de plaatsing van de figuren als in het landschap. De verticale as van het kruis splitst de compositie in twee delen. Alle elementen van de rechterhelft vinden hun tegenhanger in het linkerdeel. Zo beantwoordt de figuur van de goede moordenaar aan die van de slechte moordenaar en die van Johannes aan Maria. De vervallen synagoge rechts op de achtergrond, de kant van de kwade moordenaar, vindt haar tegenhanger in de tempel links. Het meer op de achtergrond (volgens sommigen de baai van Messina) bevindt zich voor de helft op het linkerdeel en voor de helft op het rechterdeel van het paneel. Het gehele landschap, overigens bijna volmaakt symmetrisch opgebouwd, is gekenmerkt door een rijke detaillering, een eigenschap die Antonello gemeen heeft met de Vlaamse primitieven. De realiteitsobservatie koppelt Antonello hier aan een synthetische visie op het wereldbeeld waarin hij zelf ordenend optreedt. Het landschap bestaat immers uit diverse realistische elementen, door de kunstenaar echter geordend tot een geheel dat niet meer aan de werkelijkheid beantwoordt. De kracht van Antonello's schilderij ligt in de tegenstelling tussen het drama van de kruisdood en de sereniteit waarmee deze wordt aanvaard.



**School van Fra Angelico
Remoldis die Otto III de toegang
tot de tempel weigert
15e eeuw**

*Tempera op paneel, 22 x 27 cm
Catalogusnummer (1959): 3
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen*

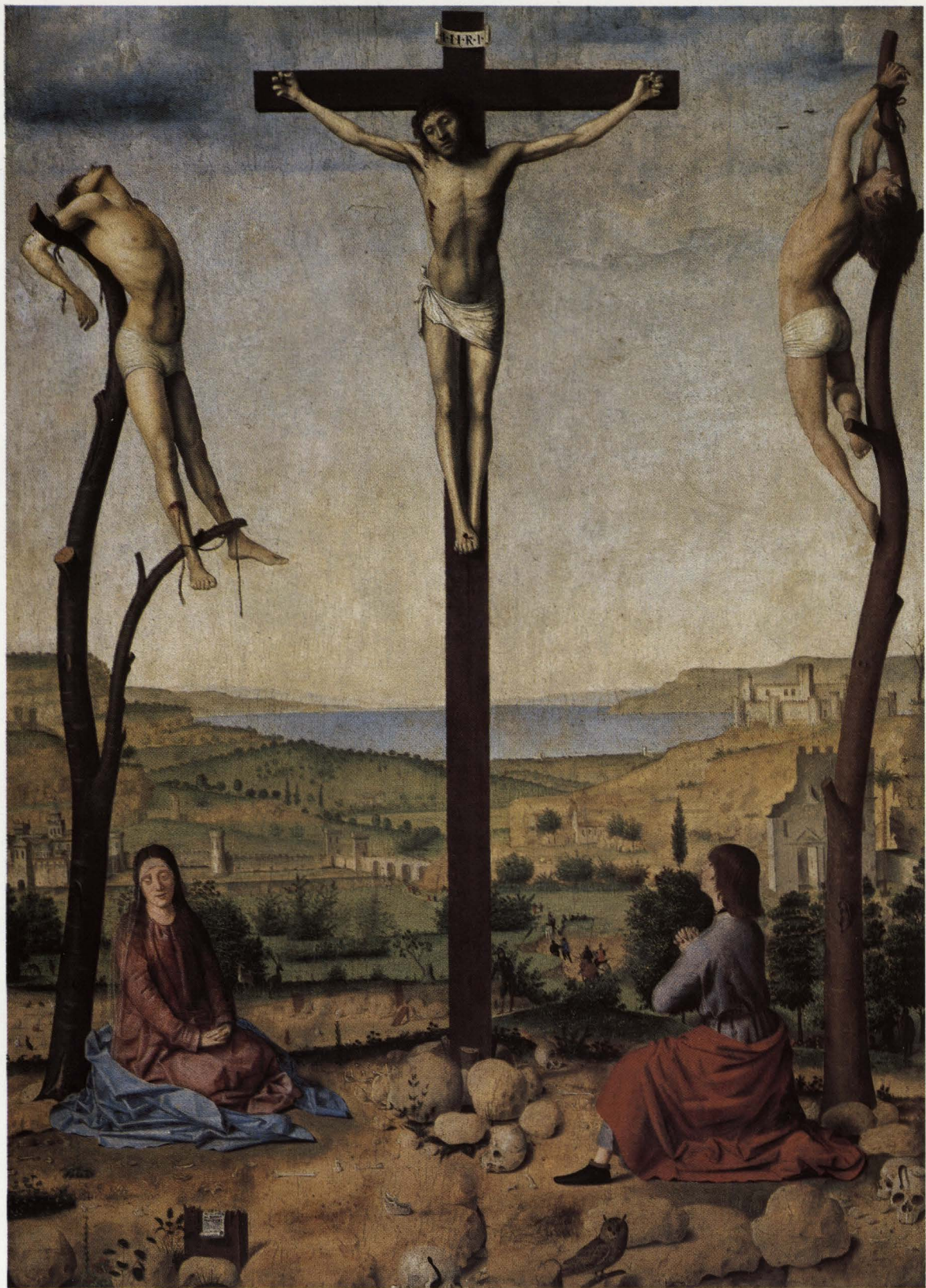
Zoals Antonello da Messina kan ook Fra Angelico niet meer tot de Italiaanse primitieven worden gerekend. Hij is echter wel een tijdgenoot van Jan van Eyck. De kunst van Angelico illustreert dat er naast een vooruitstrevende richting die zich reeds in de vroege 14e eeuw manifesteert bij een meester als Giotto en in het begin van de 15e eeuw bij Masaccio en Ucello, ook een conservatievere stroming aanwezig is in de Italiaanse schilderkunst. Angelico's figuren hebben veel minder volume en zijn geplaatst in een ruimte waarin minder zorg besteed wordt aan de diepteweergave. Uit zijn taferelen spreken daarentegen een lyrische

tederheid en een zuiverheid in de vorm. Dit schilderijtje, dat opvallende verwantschappen vertoont met de stijl van Fra Angelico, maakte met een *Sint-Benedictus in extase* in het Musée Condé te Chantilly en de *Boetvaardige Sint-Julianus* in het museum te Cherbourg, deel uit van een predella van een groter paneel.

Antonello da Messina
Calvariegroep
15e eeuw

Olieverf op paneel, 59 x 42,5 cm
Catalogusnummer: 4
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen

Antonello da Messina, die leeft in de 15e eeuw en dus niet meer tot de Italiaanse primitieven kan worden gerekend, is, zoals zijn naam het zegt, afkomstig uit Messina op Sicilië. Hij krijgt zijn opleiding te Napels. Het huis van Anjou, dat in die tijd over Napels regeert, is steeds zeer geïnteresseerd geweest in de Vlaamse kunst. Het wekt dan ook geen verwondering dat de kunst van Antonello, opgeleid in een milieu dat werken van de Vlaamse primitieven bewaart en waardeert, een sterke Vlaamse invloed vertoont. Het Vlaamse detailrealisme weet Antonello op treffende wijze te verzoenen met de Italiaanse zin voor synthese. Dit paneeltje, één van zijn weinige gesignde en gedateerde werken, toont vóór een breed landschap Christus en de twee moordenaars aan het kruis. Het gehele tafereel is gekenmerkt door een uitgesproken zin voor symmetrie. Dit illustreert duidelijk dat het – niettegenstaande het realistisch lijkende uitzicht – niet een bestaande omgeving weergeeft, maar wel een landschap dat het produkt is van de verbeelding van de kunstenaar.





Bicci di Lorenzo
Sint-Paulus
15e eeuw

Olieverf op paneel, 41,5 x 21,5 cm
Catalogusnummer: 176
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen



Bicci di Lorenzo
Sint-Nicolaas van Bari
15e eeuw

Olieverf op paneel, 41,5 x 21,5 cm
Catalogusnummer: 177
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen

Bicci di Lorenzo is een kleiner meester uit de Siënese school die leefde van 1373 tot 1452. Ook hij kan, gezien hij zijn activiteit ontplooië in het quattroceto, geen Italiaans primitief meer worden genoemd. Voor zijn werk is de kunst van Giotto van groter belang geweest dan de realisaties van zijn tijdgenoten en onmiddellijke voorgangers. De twee panelen

die de Heilige Paulus en de Heilige Nicolaas van Bari vóór een gouden achtergrond voorstellen, werden vroeger aan Giotto toegeschreven. Paulus is weergegeven met een zwaard in de rechterhand en een boek in de linkerhand die gedeeltelijk door zijn kazuifel bedekt is. Onder zijn purperen koorkap draagt hij een groene tuniek. Sint-Nicolaas van Bari, die een mijter op het hoofd draagt, gaat gekleed in een groene kazuifel versierd met goudbrokaat. In zijn linkerhand houdt hij drie gouden broden. Rechts van hem is een non voorgesteld die door de heilige wordt beschermd.

W e hadden het reeds over het belang van de Franco-Vlaamse boekverluchting voor het ontstaan van de kunst van de Franse en de Vlaamse primitieven. De kunst van de Bourgondische Nederlanden uit de 15e eeuw bezit een totaal ander karakter dan de Italiaanse. Aan de basis van elk schilderij ligt de observatie van de werkelijkheid. Aan het decor waarin de voorstelling zich afspeelt, de natuur of een interieur, wordt evenveel zorg besteed als aan het eigenlijke onderwerp van het schilderij. Deze taferelen zijn dan ook zeer zorgvuldig, detail na detail opgebouwd. Soms geven bepaalde delen de indruk van een fotografische weergave van de werkelijkheid.

H et 15e-eeuwse Frankrijk heeft niet dezelfde schare hoogbegaafde schilders voortgebracht als de Nederlanden. Van de weliswaar talloze schilders – velen onder hen bleven anoniem – konden slechts een paar dat niveau bereiken om nu nog indruk te maken.

Jean Fouquet

D e belangrijkste meester van de Franse school uit de 15e eeuw is Jean Fouquet. Hij wordt omstreeks 1420 geboren te Tours en krijgt waarschijnlijk een deel van zijn opleiding te Parijs. Vóór 1447 moet hij in Italië en meer bepaald te Rome zijn geweest, waar hij een portret schildert van de in 1447 overleden paus Eugenius IV. Teruggekeerd naar Frankrijk geniet Fouquet hoog aanzien en werkt voor de koningen Karel VII en Lodewijk XI, voor de hertog van Berry en voor rijke burgers als Etienne Chevalier.

I n het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen bevindt zich één van Fouquets meesterwerken, de *Maagd met Kind door engelen omringd*, dat oorspronkelijk een diptiek (tweeluik) vormde met een schilderijtje uit het museum te Berlijn-Dahlem.

H et Antwerpse paneeltje stelt Maria centraal voor, in een blauw-grijs kleed dat bovenaan half geopend is en de linkerborst onbedekt laat. Daarboven draagt zij een met hermelijn gevoerde mantel die over haar knieën is gedrapeerd en waarop het naakte kind zit. Op haar vrijwel kale hoofd prijkt een prachtige gouden kroon, met edelstenen bezet. Aan deze kroon is een doorzichtige sluier vastgemaakt. De Maagd bevindt zich voor een gouden troon versierd met vlammeende onyxplaten, met edelstenen en met twee zware goudgeborduurde kwasten aan beide zijden. Negen engelen omgeven haar, waarvan zes in ongeschakeerd rood en drie in hetzelfde blauw als de achtergrond.

H et tafereeltje kenmerkt zich door een uitgesproken dualiteit tussen realisme en irrealiteit. De kledij van de Maagd, de troon en de typische haardracht met het hoge geëpileerde voorhoofd, zijn zeer overtuigend weergegeven. Andere aspecten daarentegen, zoals de volmaakte ronding van de wijd uiteenstaande borsten en de houding waarbij de Maagd lijkt recht te staan en toch het kind op haar schoot

houdt, komen volkomen irrealistisch over. Ook het kleurgebruik staat totaal in tegenstrijd met de werkelijkheid. Het lichaam van het Christuskind, hoofd en schouders van Maria, alsook haar mantel tonen een egaal ivoorkleurig wit. Enkele geringe subtiele schakeringen weten de verscheidenheid van de materie niet op treffende wijze uit te drukken. Voor de rode en blauwe kleur die Fouquet aan de engelen geeft, zijn talrijke verklaringen gezocht. Het antwoord ligt waarschijnlijk bij de serafijnen en cherubijnen, de twee hoogste engelenscharen in de hiërarchie, die traditioneel respectievelijk in rood en blauw worden voorgesteld.

D eze *Madonna door engelen omringd* toont een aantal duidelijk vooruitstrevende karakteristieken zoals het beheersen van de verhoudingen en de volumes van het menselijk lichaam (evenwel met uitzondering van de boezem), de geslaagde lichtmodulaties in hals, gezicht en borst en de aandacht die de kunstenaar opbrengt voor de toenmalige mode. Daarnaast is de voorstelling evenwel geprangd in het keurslijf van een strenge, hiëratische en archaische opbouw. Vijf verticalen, een driehoek en een rechthoek structureren het geheel. In de middenas is de Maagd voorgesteld, in vooraanzicht en als het ware gedrongen tussen twee vlakken. Links en rechts van haar vormen de engelen, het kind en de kwasten telkens twee verticale assen. De mantel van de Maagd vormt een driehoek met haar hoofd als hoogste punt. Het rugvlak van de troon vormt een rechthoek die asymmetrisch ten opzichte van het middelpunt is geplaatst.

B ij een vergelijking van dergelijke voorstelling met werken van Jan van Eyck tekenen zich duidelijke verschillen af tussen beide meesters. Fouquet geeft grote gehelen weer, hij werkt met vlakken in een zuivere gladde vorm. Jan van Eyck daarentegen weet aandacht op te brengen voor de details waarmee hij zijn composities opbouwt, hij is bovendien een meester in het weergeven van de tastbare waarde van de dingen. Het bewust zoeken naar het onwerkelijke, hier bij Fouquet uitgesproken aanwezig, ontbreekt bij Van Eyck totaal.

D e *Madonna door engelen omringd* vormde aanvankelijk één geheel met een paneeltje dat te Berlijn is bewaard. Dit schilderijtje stelt in een architecturaal kader, dat volmaakt perspectivisch is weergegeven, twee mannen voor. De ene man zit geknield, houdt zijn handen samengevouwen en is gehuld in een karmijnrode brede mantel. De andere in een blauw-grijze mantel met een witte kraag, staat recht en houdt in zijn linkerhand een boek waarop een steen ligt. Beide figuren vertonen zeer individuele trekken, wat Fouquets meesterschap als portrettist illustreert. Op de hoeklijst achter de geknield figuur staat de inscriptie IER ESTIEN, die kan geïnterpreteerd worden als "chevalier Etienne". Dit laat toe de geknield man te identificeren als Etienne Chevalier, de waarschijnlijke opdrachtgever, en de staande man met de steen op het boek als zijn patroonheilige Sint-Stefanus, de eerste martelaar die omkwam door steniging.

Volgens de traditie zou de Maagd zijn afgebeeld onder de trekken van Agnes Sorel, de invloedrijke *maîtresse* van Karel VII van wie ze de titel van hertogin krijgt. De gelaatstreken van de Maagd op het Antwerpse paneeltje stemmen overeen met de fysionomie van drie bewaarde portretten, alsook met deze van het beeld op haar grafmonument. Hiervan getuigen vooral het hoge voorhoofd en de geëpileerde haren, de kleine, haast sensuele mond en de band om het voorhoofd, een statussymbool verwijzend naar haar rang van hertogin.

De identificatie van de geknielde man op het paneeltje te Berlijn als Etienne Chevalier en van de Maagd als Agnes Sorel, wordt bevestigd door een inscriptie op de achterkant van het Antwerpse paneel:

La Ste Vierge
sous les traits
d'AGNES SOREL
maitresse de Charles VII Roi de France
morte en 1450
Ce tableau, qui etoit
dans le chœur de Nôtre Dame
DE MEHUN
est un vœu de Mte. ETIENNE
Chevalier un des executeurs
testamentaires d'Agnès Sorell
1775 Gautier
avocat

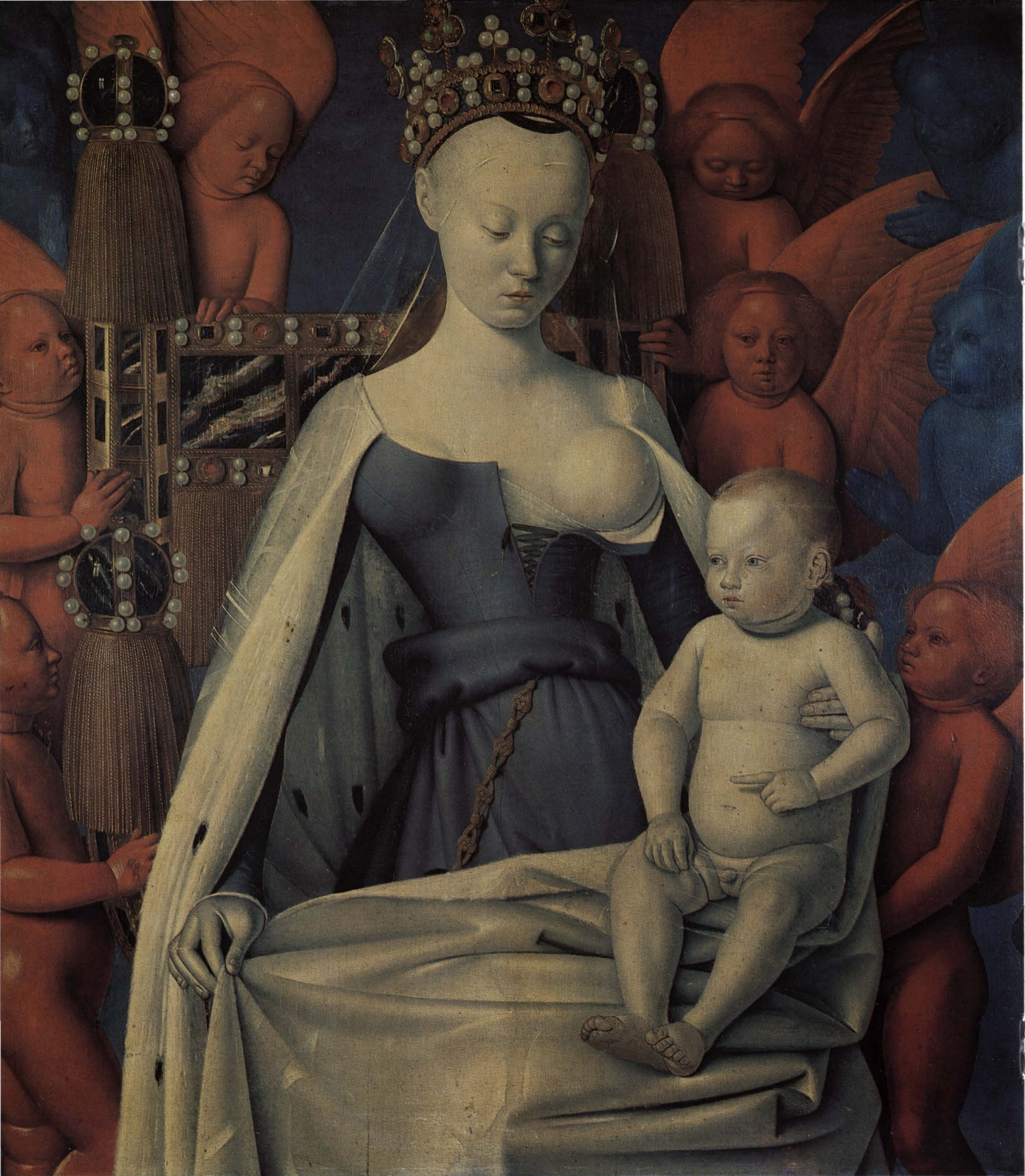
Het ontstaan van het diptiek zou aldus teruggaan op een belofte van Chevalier, gemaakt bij het overlijden van Agnes Sorel in 1450. Dit laat ons toe te veronderstellen dat de paneeltjes van kort daarna dateren.

Gezien de Maagd hier is afgebeeld onder de trekken van Agnes Sorel en wordt aanbeden door Etienne Chevalier, een gunsteling van La Belle Agnes, heeft het diptiek een betekenis die deze van een devotiestuk overschrijdt. De basisidee bij de creatie van het geheel is de "intercessio virginis" (de Maagd als middelares), wel onder een enigszins aangepaste vorm. Vaak immers doen stervelingen een beroep op Maria als bemiddelaarster of voorspreekster bij Christus'. Hier is Chevalier afgebeeld in aanbidding van de Maagd terwijl hij mogelijk een beroep doet op haar voorspraak en tevens op die van Agnes Sorel. Het schilderij kan dus opgevat worden als een postuum huldebewijs van Chevalier aan zijn beschermvrouwe. Bovendien bevindt Agnes Sorel zich voor een rijk bewerkte troon, omgeven door serafijnen en cherubijnen. Dergelijke compositie roept onmiddellijk associaties op met voorstellingen als de *Madonna Rucellai* van Duccio, de *Tronende Madonna* van Cimabue te Firenze, maar ook met de *Hemelvaart van Maria* van Simone Martini, bewaard te Pisa. Agnes Sorel wordt hier dus in zekere zin ten hemel gedragen door de hoogste engelen-scharen. Ze wordt waardig bevonden de hoogste hemelse sferen te verwoegen, te meer daar de cherubijnen die haar vergezellen de functies hebben van bewakers van het paradijs en er alle onwaardigen de toegang moeten ontzeggen.



Jean Fouquet
(ca. 1420–ca. 1480)
Portret van Etienne Chevalier met zijn patroonheilige
Olieverf op paneel, 93 x 86 cm
Inventarisnummer: 1617
Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin

Dit schilderij vormde een tweeluik met de *Madonna* door engelen omringd in het Koninklijk Museum van Schone Kunsten te Antwerpen. Hier is de opdrachtgever Etienne Chevalier in biddende houding ten halven lijve weergegeven. Hij wordt bij Maria (die op het Antwerpse paneeltje is voorgesteld) aanbevolen door zijn patroonheilige Sint-Stefanus. Deze is te identificeren door de steen op het boek dat hij in de hand houdt, een verwijzing naar zijn steniging. De duidelijk persoonlijke trekken van de afgebeelde figuren tonen aan dat Fouquet eveneens een goed portrettist is, die oog heeft voor de individuele kenmerken van de geportretteerden. Chevalier liet het tweeluikje plaatsen in de Notre Dame kathedraal te Melun, waar hij begraven lag.



Jean Fouquet

(ca. 1420–ca. 1480)

Madonna door engelen omringd

Olieverf op paneel, 93 x 85 cm

Catalogusnummer: 132

*Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen*

Op dit meesterwerk van Jean Fouquet, de belangrijkste Franse schilder van de 15e eeuw, is de Maagd voorgesteld vóór een rijk bewerkte gouden troon in een houding die het midden houdt tussen zitten en staan. Ze lijkt rechtop te staan, doch ze houdt het kind op haar schoot. Onder een met hermelijn gevoerde mantel draagt ze een blauw-grijs kleed, bovenaan half geopend, waardoor de linkerborst zichtbaar is. Op het vrijwel kale hoofd – de voorhoofdharen zijn geëpileerd, toen mode bij de hoge adellijke dames – staat een rijkelijk met edelstenen versierde kroon met daaraan een doorzichtige sluier. Rond haar zijn zijn engelen voorgesteld in ongeschakeerd rood en blauw. Volgens de traditie en zoals een inscriptie op de achterkant van het paneel bevestigt, zou de Maagd voorgesteld zijn onder de trekken van Agnes Sorel, de maitresse van Karel VII, koning van Frankrijk. Door de tegenstelling tussen het onwerkelijke kleurgebruik (rood en blauw voor de engelen en hetzelfde ivoorkleurig wit voor alle vleespartijen en de mantel) en het streven naar realisme (de kledij van de Maagd is die van een Franse adellijke dame, haar gelaats-trekken stemmen overeen met deze van Agnes Sorel) krijgt het schilderij een bevreemdend karakter.



Jean Hay

Ecce Homo

Olieverf op paneel, 39 x 30 cm

Catalogusnummer: 955

*Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel*

Dit kleine paneeltje, een devotie-stukje, is het enige gekende werk van Jean Hay. Christus is ten halven lijve voorgesteld, met naakt bovenlijf en de handen samen-gebonden voor de borst. In zijn rechterhand houdt hij een riet-stengel. Op het hoofd is een doornenkroon geplaatst die hem heeft verwond. De immense triestheid die op Christus' gelaat is te lezen, herinnert aan de gelaats-uitdrukking van sommige figuren bij Geertgen tot Sint-Jans en aan de psychologische karakterisering die Hugo van der Goes aan zijn personages weet te geven.

Een ander werk waarvoor we hier enige aandacht willen opbrengen, is een *Ecce Homo* in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel. Een naakte Christus is ten halven lijve voorgesteld. Zijn hoofd is door een stralenkrans omgeven en hij draagt een doornenkroon. Zijn handen zijn voor de borst samengebonden en met de rechterhand omknelt hij een rietstengel. Bovenaan staat het opschrift ECCE HOMO. Dit zijn de woorden van Pilatus die de gegeselde Christus met de doornenkroon toont aan het voor het paleis verzamelde volk. Het valt evenwel op dat de purperen mantel die na de geseling over Christus' schouders wordt gehangen, hier ontbreekt.

Duidelijk is dit kleine paneeltje bedoeld als devotiestuk dat bij de toeschouwer gevoelens van medelijden moet opwekken en ze tot meditatie aanzetten. In tegenstelling tot andere schilderijen is dergelijke voorstelling dan ook niet narratief, wordt er geen scène uit het lijdensverhaal afgebeeld, maar gaat alle aandacht naar Christus, de enige voorgestelde figuur.

Zowel de kunstenaar als de bestemming van het werk kunnen geïdentificeerd worden aan de hand van een inscriptie op de achterkant van het paneel. Naar het lettertype te oordelen, stamt dit uit de tijd dat het werd geschilderd. Dit opschrift kan als volgt worden gelezen: "Magi[ster] Jo[hannes] cueillette etatis 04 / annorum notari[us] et secretari[us] / regi karoli octavi hoc / opus insigne fieri fecit / per m[agistrum] Jo[hannem] hey teutonicu[m] pictorem egregium 14/94". Vertaald luidt dit als volgt: "Meester Jean Cueillete, 04 (sic!) jaar oud, notaris en secretaris van koning Karel VIII, liet dit uitmuntende werkstuk maken door Meester Jean Hay, de beroemde Teutoonse schilder in 1494".

Van Jean Hay is geen enkel ander werk bekend dan deze *Ecce Homo*, bovendien komt zijn naam in geen enkel ander document terug dat met enige schildersactiviteit in verband is te brengen. Hij moet evenwel een vrij gekend meester zijn geweest, want hij wordt door Jean Lemaire des Belges, één van de eerste kunstkenners, vermeld in zijn dichtwerk *La plainte du Désire* van omstreeks 1504. Jean Lemaire des Belges moet een hoge dunk hebben gehad van Jean Hay, want hij heeft het over *ta noble main* en vermeldt hem samen met Leonardo da Vinci, Gentile Bellini en Pietro Perugino.

Het adjectief "teutonicum" verwijst naar de niet-Franse afkomst van de schilder en kan zowel staan voor Duits als Vlaams. De Vlaamse afkomst van Jean Hay lijkt het meest aannemelijk omwille van de opvallende verwantschappen van deze *Ecce Homo* met sommige werken van de Vlaamse primitieven. Niettemin hoort dit werkje volledig thuis bij de Franse school.

De stijl van Jean Hay en vooral de psychologische karakterisering van de personages vertonen zekere gelijkenissen met deze van Geertgen tot Sint Jans. Christus is hier tegelijk onnoemelijk triestig en onnoemelijk rustig



Simon Marmion
Mater Dolorosa

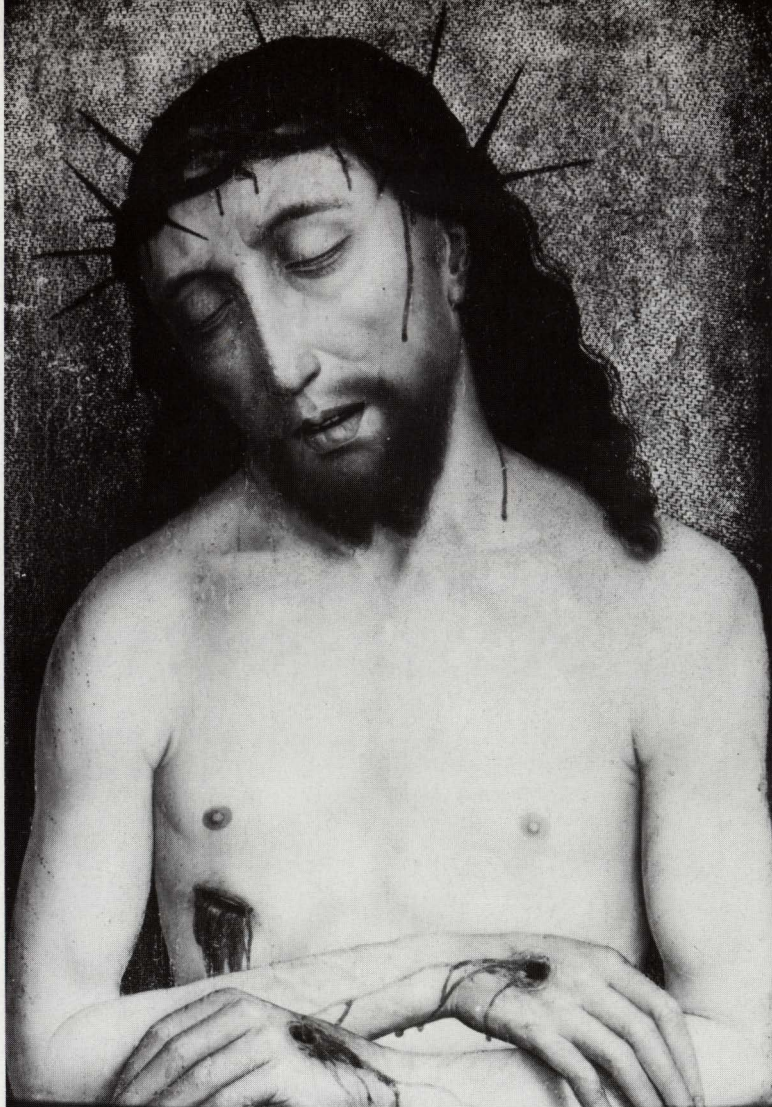
15e eeuw
Olieverf op paneel, 43 x 29 cm
Inventarisnummer: 72 A
Musée des Beaux-Arts, Straatsburg

Zowel Maria als Christus zijn ten halven lijve afgebeeld vóór een gouden achtergrond. Beiden houden de handen voor de borst, het hoofd lichtjes gebogen en de ogen neergeslagen. De figuren vertonen een zekere elegantie en verfijning, gecombineerd met een delicaat gevoel. De twee paneeltjes vormen samen een piëta. Dergelijke types komen later frequent voor in het oeuvre van de navolgers van Dirk Bouts.



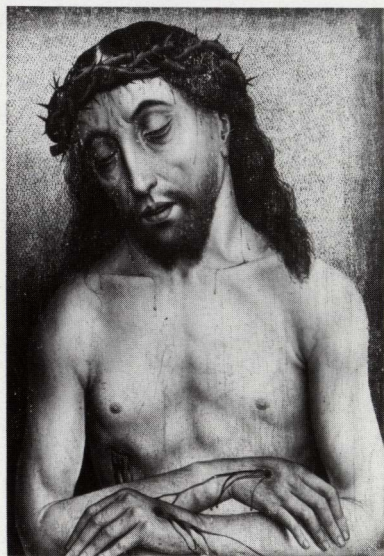
Navolger van Simon Marmion
Maagd van smarten

15e eeuw
Olieverf op paneel, 40 x 30,5 cm
Catalogusnummer: O.201.1
Groeningemuseum, Brugge



weergegeven. De uitdrukking van zijn gezicht verraadt eerder een zekere gelatenheid dan angst. Hij staart met afwezige blik en heeft blijkbaar geen notie van wat rondom hem gebeurt. Zijn lijden is als het ware verzacht en verdiept door een grote melancholie. De figuur lijkt wel de weergave van de triestheid zelf en kan in dit opzicht worden vergeleken met de *Johannes in de wildernis* van Geertgen tot Sint Jans. Directe invloed van Geertgen is uitgesloten, doch de gemeenschappelijke kenmerken zijn te verklaren door het feit dat beider kunst haar voedingsbodem vindt bij de Vlaamse traditie en meer bepaald bij Hugo van der Goes. Globaal gezien en zeker door de verwantschappen met Van der Goes, vertoont de stijl van Hay zekere affiniteiten met deze van de Meester van Moulins.

W e wezen reeds op enige Vlaamse invloed, doch de kunstenaar blijkt ook duidelijk schatplichtig aan Franse en Italiaanse voorbeelden. Het gordijn dat niet door dienaren is opgehouden en evenmin in de vorm van een baldakijn is gedrapeerd zoals gebruikelijk, verwijst naar eenzelfde motief in het *Portret van Karel VII* van Jean Fouquet. De volheid van vorm, de harmonieuze proporties, de zachte contouren zijn duidelijk Italiaans beïnvloed. De verwantschap van zijn kunst met deze van Fouquet en het feit dat te Tours tussen 1492 en 1496 een Colijn Hay, "peintre enlumineur", vermeld wordt (mogelijk een familielid van Jean Hay), maakt het aannemelijk dat deze te Tours verbleef. De Italiaanse invloed kan eventueel verklaard worden door zijn contact met het werk van Fouquet, tenzij Jean Hay zelf Italië heeft bezocht. Zijn andere, overigens onbekende werken moeten in alle geval eveneens een Italiaans karakter dragen, gezien hij door Jean Lemaire samen met Italiaanse meesters wordt vermeld.



Simon Marmion
Christus met doornenkroon
15e eeuw
Olieverf op paneel, 43 x 29 cm
Inventarisnummer: 72B
Musée des Beaux-Arts, Straatsburg

Deze paneeltjes vormen een replek van twee schilderijtjes van Simon Marmion bewaard in het Museum te Straatsburg. Vroeger werden ze toegeschreven aan een volgeling van Rogier van der Weyden, daar men dacht dat ze teruggingen op een verloren compositie van hem. Een schilderij van Adriaen Isenbrant dat een *Maagd en de Man van Smarten* voorstelt (New York, Metropolitan Museum), toont Maria in dezelfde kledij en in dezelfde houding. Dit wijst erop dat dit type omstreeks 1520 te Brugge bekend was.

Navolger van Simon Marmion
Christus met doornenkroon
15e eeuw
Olieverf op paneel, 40 x 30,5 cm
Catalogusnummer: O.202.1
Groeningemuseum, Brugge

Simon Marmion

S imon Marmion is afkomstig uit Amiens. Hij werkt in Valenciennes als schilder en miniaturist van 1458 tot aan zijn dood in 1489. Zijn stijl vertoont duidelijke verwantschappen met de Vlaamse primitieven en in het bijzonder met Dirk Bouts. Zijn werken, begiftigd met harmonie en helderheid, getuigen van een grote picturale kwaliteit en een groot gevoel voor de natuur. Kenmerkend voor Marmions kunst zijn de subtiele weergave van de atmosfeer met zachte kleurnuances en een geslaagd clair-obscur.

H et Groeningemuseum te Brugge bewaart twee paneeltjes, een *Onze Lieve Vrouw van Smarten* en een *Christus met de doornenkroon*, die met Simon Marmion in verband staan. Ze zijn weliswaar niet van zijn hand, maar gaan terug op twee vrijwel identieke voorstellingen in het museum te Straatsburg, die wel aan Marmion zijn toe te schrijven. Beide figuren werden ten halve lijve afgebeeld voor een gouden achtergrond. Maria is gehuld in een blauw-grijs gewaad en draagt een witte hoofddoek. De handen houdt ze voor de borst gekruist. De naakte Christus heeft de ogen gesloten. De wonden aan zijn handen, zijde en hoofd bloeden nog. Waarschijnlijk vormden deze twee paneeltjes oorspronkelijk een diptiek.

De Meester van Moulins

De kathedraal van Moulins bezit een drieluik dat een *Tronende Maria door engelen omringd* voorstelt. Op de buitenluiken van het werk merken we de stichters Pierre de Bourbon en zijn echtgenote Anne de France. Rond dit triptiek zijn een aantal werken gegroepeerd, toegeschreven aan de Meester van de Bourbons of de Meester van Moulins. Deze anoniemus werd vaak vereenzelvigd met Jean Perréal, een meester aan het hof van Pierre de Bourbon, maar aan wie geen enkel werk met zekerheid kan worden toegeschreven.

In zijn vroege werk blijft deze Meester van Moulins schatplichtig aan Hugo van der Goes, zoals duidelijk blijkt uit de *Aanbidding der herders* in het museum te Autun (Frankrijk). De herders op de achtergrond tonen immers een zeer sterke verwantschap met deze op het *Portinari-altaar*, Van der Goes' meesterwerk in het Uffizi te Firenze.

In zijn latere werk evolueert hij naar een meer decoratief-ornamentele stijl. Het triptiek in de kathedraal van Moulins is daarvan een illustratie. Ook een *Madonna met engelen* in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel getuigt van dezelfde stijl.

Het Brusselse paneeltje geeft de Maagd ten halven lijve weer vóór een gouden achtergrond. Ze heeft de handen samengevouwen in aanbidding voor haar kind. Vier engelen die haar en het kind aanbidden, omgeven haar. Zowel de engelen als de Maagd, gehuld in gewaden die een zekere tastbaarheid bezitten, zijn tengere en gracieuze figuren. Verschillende van de hier afgebeelde engelen komen eveneens voor op de titelpagina van de "Statuten van de orde van Sint-Michiel", de enige miniatuur die aan de Meester van Moulins kan worden toegeschreven. Dit tafereel herinnert door de aard van het onderwerp, de helder opgebouwde compositie, de schikking van de figuren en het streven naar nauwkeurigheid in de vormweergave enigszins aan Jean Fouquets *Maagd door engelen omringd*. Het bewust gezocht irrealisme dat Fouquets engelen kenmerkt, ontbreekt hier echter totaal.



Hugo van der Goes
(1440–1482)

De dood van Maria

Olieverf op paneel,
146,7 x 121,1 cm
Inventarisnummer: O.204.1
Groeningemuseum, Brugge

Van der Goes is misschien wel de oorspronkelijkste van alle Vlaamse primitieven. Hij bezit een totaal andere stijl dan Jan van Eyck of Hans Memling. Door zijn ongemeen sterke psychologische expressie staat Van der Goes dicht bij Rogier van der Weyden, die ook het menselijk lijden weergeeft, doch op een meer beheerste wijze dan Van der Goes. Hij gebruikt nooit de hoofdkleuren in hun volle pracht, maar steeds die schakeringen die het best passen bij de gemoedsstemmingen van zijn personages. Die hebben niet de verhevenheid en de aristocratie die de figuren van de andere Vlaamse primitieven kenmerken, doch ze lijken eerder volkse figuren. Verschillende Franse kunstenaars als de Meester van Moulins en Jean Hay werden door Van der Goes beïnvloed.

Meester van Moulins
Madonna met kind en engelen
15e eeuw

Paneel, 38,5 x 29,5 cm

Catalogusnummer: 681

*Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel*

Maria, ten halven lijve en in driekwart profiel voorgesteld, vouwt de handen samen en neigt lichtjes voorover in de richting van het kind. Dit ligt op een stuk wit linnen, vastgehouden door een engel. Drie andere engelen omgeven haar, twee van hen hebben de handen in aanbidding samengevouwen en een derde houdt de handen open als het ware om zijn verwondering uit te drukken. Dit paneel wordt toegeschreven aan de Meester van Moulins, die genoemd werd naar een triptiek in de kathedraal van Moulins. De kunstenaar toont in zijn vroege werk duidelijke invloed van Hugo van der Goes, vooral in de psychologische karakterisering van de personages. In zijn latere werk ontwikkelt hij een meer decoratief-ornamentele stijl. Hij bouwt symmetrische en goed uitgebalanceerde gehelen op waarin alles klaar, waardig en accuraat is weergegeven. Dit schilderij vormt een voorbeeld van zijn latere stijl.



De Provence na de pausen

Wij hadden het reeds over het belang van Avignon als artistiek centrum. Na het vertrek van de pausen (1377) is deze rol van de stad tijdelijk uitgespeeld. In de tweede helft van de 15e eeuw kent de schilderkunst in de hele streek van de Provence een nieuwe en zeer grote bloei, dankzij de aanwezigheid van kunstenaars als de Meester van de Annunciatie van Aix-en-Provence, de Meester van Sint-Sebastiaan, Enguerrand Charonton en Nicolas Froment. Ook de artistieke bemoeienissen van Louis III d'Anjou en zeker van René d'Anjou zijn hiervoor van beslissende betekenis geweest.



Meester van de Annunciatie van Aix-en-Provence
Knielende Magdalena
15e eeuw

*Tempera op doek op paneel
gekleefd, 101 x 69 cm
Inventarisnummer: 2463 verso
Museum Boymans-van Beuningen,
Rotterdam*

De achterkant van de zijluiken van het Annunciatieretabel van Aix stelt in een totaal andere stijl een *Noli me tangere* voor. Kort na de verrijzenis ontmoet Christus Maria Magdalena, die hem wil aanraken. Christus verhindert dit en wil er hiermee op wijzen dat het contact tussen hem en de mensheid voortaan louter spiritueel zal zijn.

Meester van de Annunciatie van Aix-en-Provence
Christus
15e eeuw

*Tempera op doek op paneel
gekleefd, 152 x 86 cm
Inventarisnummer: 950
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel*



De figuren zijn gestileerd voorgesteld en geplaatst in een landschap met schematisch weergegeven planten en bloemen. De achtergrond is met decoratieve motieven versierd. De realiteitszin, die zo kenmerkend was voor de binnenzijde van het retabel, ontbreekt hier totaal, alsook elke poging om de diepte

weer te geven. Het grote stijlverschil tussen de binnen- en de buitenkant van het drieluik wijst er volgens sommige kunsthistorici op dat hier twee meesters aan het werk waren.

**Meester van de Annunciatie van
Aix-en-Provence
Stilleven
15e eeuw**

*Olieverf op paneel, 25 x 56 cm
Inventarisnummer: A 2399
Rijksmuseum, Amsterdam*



**Meester van de Annunciatie van
Aix-en-Provence
Profeet Isaïas
15e eeuw**

*Olieverf op paneel, 101 x 69 cm
Inventarisnummer: 2463
Museum Boymans-van Beuningen,
Rotterdam*

Het linkerluik van het Annunciatie-
retabel van Aix-en-Provence stelde
aanvankelijk Isaïas voor in een nis
met boven hem een stilleven. Later
werd het paneel doorgezaagd.
Het stilleven bevindt zich nu in het
Rijksmuseum te Amsterdam.
Aan beide kanten werd het paneel
bovendien afgezaagd, zodat van de
nis, momenteel niets meer te
herkennen is.





**Meester van de Annunciatie van
Aix-en-Provence
Profeet Jeremias
15e eeuw**

Olieverf op paneel, 152 x 86 cm

Catalogusnummer: 950

*Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel*

Dit schilderij vormde oorspronkelijk het rechterluik van het Annunciatieretabel van Aix-en-Provence, algemeen beschouwd als één van de topwerken van de Franse schilderkunst uit de 15e eeuw. Een nis wordt bovenaan afgesloten door een rondboog. Deze rust op tweemaal drie slanke zuiltjes die met prachtige kapiteeltjes bekroond zijn. In de nis staat een rijzige figuur, de profeet Jeremias, zoals blijkt uit de inscriptie op de sokkel. Boven het hoofd van de profeet ontplooit zich, op een plank rustend op een stenen richel, een prachtig stilleven. De voorstelling van de figuur in een nis roept herinneringen op aan de Johannesfiguren op de buitenkant van het *Lam Gods*. Hier zijn echter geen beelden, maar wel mensen in eigentijdse kledij afgebeeld. Het komt frequent voor dat op de luiken van een triptiek de opdrachtgevers worden voorgesteld. Het is dan ook aannemelijk dat Pierre Corpici, de opdrachtgever van het retabel, voor de profeet Jeremias model stond.

Het werk van de Meester van de Annunciatie van Aix-en-Provence munt uit door een zeer hoge artistieke kwaliteit. Hij is genoemd naar een retabel, het enige stuk dat met zekerheid aan zijn hand is toe te schrijven. Het centrale paneel ervan, een *Boodschap des Engels*, wordt bewaard in de kerk van de Heilige Magdalena te Aix-en-Provence.

De luiken stellen links *Isaias* en rechts *Jeremias* voor, telkens in een nis met bovenaan een stilleven van boeken, papieren en potten. Het linkerluik met de profeet Isaias is in de loop der tijden doorgezaagd. Het stilleven bevindt zich nu in het Amsterdams Rijksmuseum. De profeet maakt deel uit van de collectie van het museum Boymans-van Beuningen te Rotterdam. Het paneel is evenwel aan beide zijden afgezaagd, zodat de architectuur van de nis volledig verdwenen is. De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel bewaren het rechterluik. De achterkant van de zijluiken stelt in een totaal andere stijl een *Noli me tangere* voor.

Jeremias staat op het Brusselse paneeltje afgebeeld als een rijzige man, staande op een voetstuk waarop de inscriptie "ieremias pphea" voorkomt, binnen een nis, bovenaan afgesloten door een rondboog. Hij draagt een vermiljoen-rood kleed met daarboven een groen gevoerde kapmantel uit dezelfde kleur. Boven de profeet liggen op een plank een reeks eerder ordeloos neergelegde voorwerpen die een prachtig stilleven vormen. Verschillende boeken, sommige ingebonden in leer, een ander opgeborgen in een dichtgeknoopte roze stoffen hoes, een glanzende appel, een houten koffertje met een buigzame leren riem, een groene aardse pot, een ronde houten doos en enkele papieren ertussen vormen een koloristisch verscheiden geheel. De ordening lijkt op het eerste gezicht louter toevallig, doch geen enkel element kan eruit worden verwijderd of verplaatst zonder aan de samenhang te raken.

Dit stilleven, alsook de gelijkaardige voorstelling die zich aanvankelijk boven de profeet Isaias bevond, nu bewaard in het Rijksmuseum te Amsterdam, roept de 15e-eeuwse voorstellingen van de kerkvaders voor de geest. Deze zijn immers meestal afgebeeld in hun werkkamer aan hun schrijftafel, met voor hen een plank waarop boeken staan met ertussen verspreid losse folio's met notities en talrijke andere voorwerpen.

Het geheel, zowel het stilleven als de voorstelling van de profeet en de architecturale omgeving, getuigen van een nauwkeurige observatie van de werkelijkheid. Toch maakt de kunstenaar, niettegenstaande de realistische eigenschappen waarvan zijn werk ontegensprekelijk getuigt, gebruik van een bepaalde vrijheid bij de interpretatie van de werkelijkheid, zeker bij de weergave van de architectuur van het centrale paneel. Het kerkgebouw is te laag en heeft te kleine vensters om een gotische kathedraal voor te stellen.

Het kan op een eerste gezicht eigenaardig lijken dat naast een annunciatietafereel profeten voorkomen. Dit is echter helemaal niet uitzonderlijk. In de middeleeuwse kunst wordt de band tussen het oude en nieuwe testament immers sterk

benadrukt. De profeten Jeremias en Isaias nu hebben beiden niet alleen de komst van Christus voorspeld, maar ook dat de mensenzoon zou geboren worden uit een maagd.

Het merkwaardige is evenwel dat reeds het middenpaneel twee profetenbeeldjes voorstelt; men ziet ze op de zuilen die het portiek schragen waaronder de engel heeft plaatsgenomen. De twee profeten op de binnenluiken zijn dus in feite herhalingen van een thema dat reeds op het centrale paneel voorkomt. Bovendien zijn ze afgebeeld op een manier die volledig afwijkt van de traditionele voorstellingen van de profeten, met name gehuld in zware gewaden, met baard, loshangende haren, profetenhoed, heftig gesticulerend en met een banderol in de hand. Hier dragen ze eigentijdse kledij, geen baard noch profetenhoed. Ze blijven rustig en gesticuleren niet. Bovendien zijn de binnenluiken van dergelijke triptieken vaak gereserveerd voor portretten van de opdrachtgever en zijn echtgenote, al dan niet vergezeld van hun patroonheiligen. Sommige kunsthistorici hebben dan ook de vraag gesteld of in de voorstelling van de profeten toch geen portretten zijn te herkennen. Het was in de 15e-eeuwse Franse en Vlaamse kunst immers geen uitzondering dat heiligen werden weergegeven onder de gedaante van een eigentijdse figuur. Een voorbeeld hiervan vormt de *Madonna door engelen omringd* van Jean Fouquet die Maria voorstelt onder de trekken van Agnes Sorel. Sommigen hebben gemeend in de profeet Jeremias René d'Anjou te herkennen en in de profeet Isaias zijn vader Louis d'Anjou.

De Christusfiguur op de achterkant van het paneel te Brussel, vertoont een totaal ander karakter. Van een grote werkelijkheidszin en een geslaagde natuurobservatie, die de voorstelling van de profeet Jeremias kenmerken, is hier geen sprake meer. De houding van de Christusfiguur is zeer gestileerd en bepaald door een gebogen lijn die vertrekt aan zijn voeten en zijn rechterzijde volgt tot aan zijn hoofd. Deze booglijn wordt extra benadrukt door het parallelle verloop van de mantel aan zijn linkerzijde en staat in schril contrast met het verticale accent dat gevormd wordt door de staf van het kruis in zijn linkerhand. De schuine lijn, gevormd door de naar beneden gerichte rechterarm, vindt haar tegenhanger in de wapperende standaard die aan het kruis is bevestigd. De eerder monochrome (éénkleurige) achtergrond wordt doorbroken door decoratieve motieven, terwijl gestileerde planten en bloemen de bruin-groene bodemzone verlevendigen. Elke poging om de diepte te suggereren, ontbreekt hier. De kunstenaar plaatst zijn figuren immers tegen een vlakke achtergrond. Waar bij de profeet Jeremias gewerkt wordt met volumes en de figuur een zeker modelé krijgt, is voor de Christusfiguur gebruik gemaakt van een zeer lineaire werkwijze. De figuur is min of meer samengesteld door naast elkaar geplaatste, scherp afgelijnde vlakken, naderhand opgevuld met kleuren die veel minder verzadigd zijn dan deze gebruikt voor de profeet Jeremias.

De voorstelling van Maria Magdalena op de achterzijde van de profeet Isaias sluit stilistisch bij deze Christusfiguur aan. Beide panelen vormen samen een *Noli me tangere*. Een *Noli me tangere*, letterlijk vertaald: "ik wil niet dat je me aanraakt", is een voorstelling van de ontmoeting tussen Christus en Maria Magdalena direct na de verrijzenis. Met het afweren van Maria Magdalena's pogingen om hem aan te raken, wil Christus duidelijk maken dat het contact tussen hem en de mensheid vanaf nu louter spiritueel zal zijn. Het *Noli me tangere*-motief heeft in wezen niets te zien met de annunciatie. De enige verklaring voor de aanwezigheid ervan op dit retabel ligt in de grote verering die in de Provence bestond voor Maria Magdalena.

Het retabel werd waarschijnlijk besteld door Pierre Corpici, een bemiddeld lakenhandelaar uit Aix-en-Provence. Deze drukt in 1442 bij testament de wens uit in de Sint-Salvatorskerk te Aix te worden begraven. Hij houdt tevens een som geld vrij voor de oprichting van een altaar en een annunciatieretabel in dezelfde kerk. Latere testamenten van 1445 en 1448 maken wel melding van het altaar, doch niet van het retabel, wat erop wijst dat dit toen nog niet afgewerkt was. In 1502 is het in elk geval voltooid, want in de verslagen van het kapittel van de Sint-Salvatorskerk uit 1509 wordt melding gemaakt van "lo retoule de Corpici". In de 17e eeuw wordt de kerk heringericht en het middenstuk van het retabel komt in de doopkapel te hangen. In het begin van de 19e eeuw gaat het naar de Magdalena-kerk waar het zich nu nog bevindt.

Het retabel, geschilderd voor een ingezetene van Aix-en-Provence, vertoont zowel Zuidnederlandse als Franse karakteristieken. De voorstelling van de annunciatie in een kerk is in alle geval eerder Frans dan Vlaams. De Vlaamse kunst geeft de Boodschap des Engels immers meestal weer in een huiselijk interieur en slechts uitzonderlijk in een kerk zoals in Jan van Eycks *Annunciatie* in de National Gallery te Washington. Op technisch gebied vertoont het geheel een grote verscheidenheid. De binnenkant is geschilderd met olieverf, het middenpaneel op populier, de luiken op dennehout. Deze beide houtsoorten worden in de Nederlanden niet gebruikt voor de vervaardiging van panelen; wel eikehout of notelaar. Op de achterzijde van de luiken is op een pleisterlaag een doek gekleefd waarop wordt geschilderd; een hoogst ongebruikelijke techniek in de Nederlanden, die wel voorkomt in Zuid-Frankrijk.

De buitenzijden van de luiken, met een overvloed aan decoratieve en gestileerde motieven, een gebrek aan diepte en een duidelijk lineaire behandeling van de figuren, hoort stilistisch volop thuis in de Provençaalse traditie. Zij zijn van merkkelijk mindere kwaliteit dan de binnenstukken van het retabel, die een aantal typisch Vlaamse karakteristieken vertonen. Vooral het duidelijk aanwezige streven naar een waarheidsgetrouwe benadering valt op. De opstelling van de profeten in een nis en op een sokkel, omgeven door sfeervolle schaduwen, doet denken aan de figuren van *Johannes de Doper* en *Johannes de Evangelist*

op de benedenregisters van het *Lam Gods*. Het Gentse altaarstuk stelt de Johannesfiguren evenwel voor als monochrome sculpturen, terwijl de profeten, gehuld in gekleurde gewaden, hier een levendige indruk geven. De kleurencombinatie van de kledij van de Jeremiasfiguur, rood en groen, komt overeen met deze van de kledij van Isabella Borluut, eveneens op de benedenregister van het *Lam Gods*. Ook de sculpturen van Claus Sluter, een uit de Nederlanden afkomstig beeldhouwer, actief in Bourgondië, zijn niet zonder belang geweest voor de vorming van het stijlidoom van de Meester van Aix. Dit uit zich vooral in de behandeling van de kledij. Sluter ziet immers als de eerste laat-middeleeuwse kunstenaar de decoratieve waarde in van een gecompliceerd plooienspel in de gewaden. Toch komt het ons voor dat de rol van Sluter voor dit retabel vaak fel is overdreven. Het staat buiten kijf dat Sluter een voorloper is geweest in de vernieuwingsbeweging binnen de laat-middeleeuwse sculptuur, doch zijn werken hebben snel navolging gekend. Met andere woorden: niet alles wat aan Sluter herinnert, is op Sluter geïnspireerd. Bovendien kunnen de figuren op het middenpaneel van dit retabel bezwaarlijk Sluteriaans worden genoemd. Het ontbreekt hen immers aan volume, ze hebben niet het pittoreske karakter en evenmin de bewogen contouren die Sluturs figuren wel hebben.

Het probleem van de identificatie van de Meester van Aix is reeds door verschillende kunsthistorici onderzocht. Louis Philippe May meende op het stilleven boven de profeet Jeremias een cryptische (met een verborgen betekenis) signatuur te herkennen die hij leest als "B[artholomeus] p[ictor] eykuis et N. ter[a]lscon[ensis] fecerunt". Deze Bartholomeus Eykuis zou dan te identificeren zijn als de beroemdste schilder aan het hof van René d'Anjou, Barthélemy de Clerck, die in documenten ook vaak wordt vermeld onder de vorm Deick. De meester "N." ziet hij als een medewerker van Provençaalse afkomst, die zou ingestaan hebben voor de buitenkant van de luiken. Hij identificeert hem als Nicolas Roux of Ruffi, die in 1440 te Tarascon verblijft en er de enige schilder van betekenis is wiens naam met een N begint. De duidelijk Vlaamse invloed op de binnenkant van het retabel kan volgens May verklaard worden door de aanwezigheid van Barthélemy d'Eykuis aan het hof van René d'Anjou, waar de Vlaamse kunst is gekend en gewaardeerd. Hij meent in Jeremias en Isaias de trekken van René en Louis d'Anjou te herkennen, wat een huldebetoon zou zijn aan zijn beschermheer en diens vader. Deze identificatie lijkt ons helemaal niet overtuigend. Bij de lezing van de zogenaamde tekst op het stilleven moeten teveel kunstgrepen worden toegepast om tot een min of meer aanvaardbare zin te komen, die dan nog uitermate cryptisch is. Bovendien is het zeer onwaarschijnlijk dat Corpici de profeten zou hebben laten afbeelden onder de gedaante van Louis en René d'Anjou. Veel waarschijnlijker is dat hijzelf en zijn zoon Eleazer model hebben gestaan. Ook omtrent de pogingen om de Meester van Aix te identificeren met de Meester van Flémalle of met Jean Chapus maken wij het meeste voorbehoud.



**Jan van Eyck
(Omstreeks 1390–1441)
Lam Gods**

*Buitenluiken, olieverf op paneel,
520 x 273 cm (gezamenlijke
afmetingen)
Sint-Baafskathedraal, Gent*

In het benedenregister van de buitenluiken van het *Lam Gods* zijn in een nis, op een sokkel, de figuren van Johannes de Doper (met lam) en Johannes de Evangelist (met kelk) voorgesteld. De profeten Jeremias en Isaïas op de luiken van het Annunciatieretabel van Aix-en-Provence – en in het bijzonder hun opstelling – verwijzen duidelijk naar deze figuren. De profeten op het retabel te Aix zijn echter niet voorgesteld als monochrome sculpturen maar als levende mensen gehuld in kleurrijke gewaden. De kleuren van hun kledij, rood en groen, zijn dezelfde als deze van de gewaden van Joos Vijdt en Isabella Borluut, eveneens op de buitenluiken van het *Lam Gods* afgebeeld. In het bovenregister is een annunciatie voorgesteld die, zoals gebruikelijk in de Vlaamse kunst, in een interieur is weergegeven, en niet in een kerk zoals in het annunciatieretabel te Aix. Het realistische aspect dat zich uit in de waarheidsgetrouwe weergave van de voorwerpen in de huiskamer, vinden we eveneens terug in het werk van de Meester van de Annunciatie in Aix en in het bijzonder in de stillevens boven de profeten.

De Meester van Sint-Sebastiaen

Naar het einde van de 15e eeuw toe is in de Provence een ander belangrijk kunstenaar actief, de Meester van Sint-Sebastiaen. Deze kunstenaar kan geïdentificeerd worden met Joos van Lieferinx. Hij is afkomstig van Denguiers in het diocees Kamerijk. In 1403 wordt hij voor het eerst vermeld in de Provence. Hij krijgt tijdens de daarop volgende jaren verschillende opdrachten, meestal voor grote altaarstukken. In 1503 huwt hij de dochter van Jean Changenet die toen de belangrijkste schilder van Avignon was. In 1508 overlijdt hij. In zijn werk zijn zowel Vlaamse en Italiaanse, als Bourgondische invloeden aan te treffen.

De meester van Sint-Sebastiaen dankt zijn naam aan een reeks taferelen die de *Geschiedenis van Sint-Sebastiaen* weergeven. Deze reeks wordt bij Joos van Lieferinx en Bernardo Simondi besteld door de Confrérie du Luminaire de Saint Sébastien de Notre Dame des Accoules de Marseille. Het contract schrijft voor dat op het centraal paneel Sebastiaan tussen Antonius en Rochus zou worden afgebeeld. Als predella (het onderstuk van een retabel) zou onder Sebastiaan een *Nood Gods* komen en onder Rochus en Antonius een scène uit hun leven. Op de luiken zouden een reeks taferelen uit het leven van Sebastiaen worden weergegeven. De *Nood Gods* is thans bewaard in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen. De luiken zijn verspreid over verschillende musea. Aan de Meester van Sint-Sebastiaen wordt nog een tweede reeks panelen toegeschreven, alle *Scènes uit het leven van de Heilige Maagd*. Eén ervan behoort thans tot de collectie van de Brusselse Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Het is echter onwaarschijnlijk dat beide groepen schilderijen van dezelfde meester zijn, daar er naast grote gelijkenissen nogal wat verschillen bestaan. Wij menen dat ze van de hand zijn van twee verschillende kunstenaars, hoogstwaarschijnlijk afkomstig uit hetzelfde milieu, en die mogelijk dezelfde opleiding kregen.

De *Nood Gods* in het museum te Antwerpen stelt, vóór een achtergrond die bestaat uit een rots en een klein zicht op de diepte, vijf personen voor. Midden op de voorgrond ligt, uitgestrekt op een witte lijkwade, het lijk van Christus. Zijn lichaam, met lichtjes uitgerokken proporties, wordt opgehouden door Johannes. Op het tweede plan bevindt zich Maria die door twee vrouwen wordt ondersteund. De Maagd is het bezwijmen nabij en steekt krampachtig haar handen uit naar haar zoon. De figuren van dit dramatische tafereel zijn zeer expressief weergegeven. De gezichten die sculpturaal behandeld zijn, vertalen de gemoedstoestand van de personages. De uitgelengde armen en vingers komen soms nogal knokig over. De figuren dragen wijde gewaden, vaak gedrapeerd in diepe plooien die zware slagschaduwen afwerpen. Het geheel, weergegeven in een sober koloriet, baadt in een hard en koud licht.

Omgeving van de Meester van Sint-Sebastiaen
Het huwelijk van de Maagd
15e eeuw

Olieverf op paneel, 80 x 60 cm
Catalogusnummer: 634
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel

Jozef en Maria worden door de hogepriester ontvangen voor het tempelportaal. Jozef houdt een ring in zijn rechterhand, die hij, bijgestaan door de hogepriester, over Maria's vinger zal schuiven. In zijn linkerhand draagt hij een lelie, symbool van zijn zuiverheid. Dit schilderij wordt traditioneel toegeschreven aan de Meester van Sint-Sebastiaen. Het maakt evenwel deel uit van een andere reeks met onderwerpen uit het leven van Maria, samen met een schilderij uit het Musée Calvet te Avignon en met een paneel uit het Louvre te Parijs waar op de voorkant een *Aanbidding van het Christuskind* en op de achterkant een *Bisschop* zijn voorgesteld. Deze tweede reeks is niet van de Meester van Sint-Sebastiaen, maar van een schilder afkomstig uit hetzelfde milieu en die mogelijk zijn opleiding kreeg in hetzelfde atelier.





**Meester van Sint-Sebastiaen
Nood Gods**

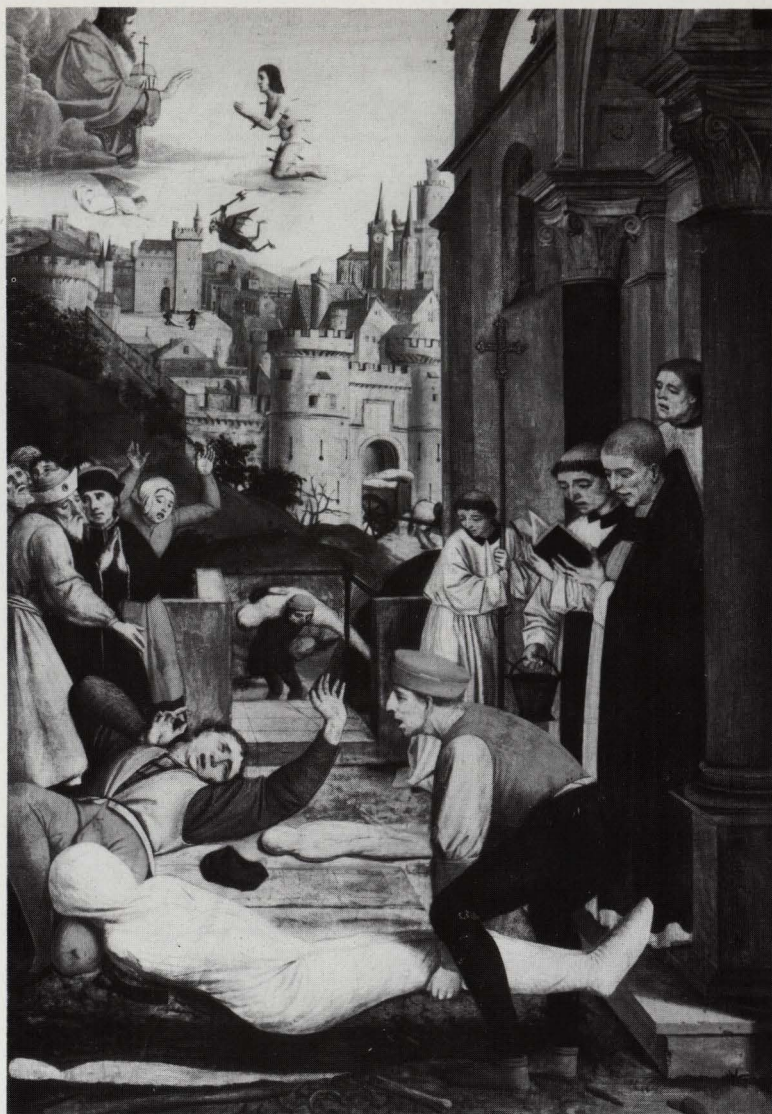
15e eeuw

Olieverf op paneel, 60 x 73 cm

Catalogusnummer: 5037

*Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen*

Deze piëta vormde samen met twee andere panelen de predella van een altaarstuk gewijd aan het leven van Sint-Sebastiaen. Verschillende taferelen van de zijluiken zijn bewaard, zoals *Sint-Sebastiaen die tussenkomt ten gunste van de pestlijders* in de Walters Art Gallery te Baltimore. Schilderijen van de meester van Sint-Sebastiaen zijn gekenmerkt door een sterke dramatiek die zich uit in de expressieve, vaak krampachtige houdingen en gebaren van de figuren. De aangezichten, vaak ook sculpturaal behandeld, geven uitdrukking aan de gemoedstoestand van de personages. Deze *Nood Gods* stelt vijf figuren voor. Op de voorgrond ondersteunt Johannes het dode lichaam van Christus. Maria die bijna het bewustzijn verliest, steekt krampachtig haar handen uit naar Christus. Ze wordt hierbij ondersteund door twee vrouwen waarvan de ene het wenen nabij is.



**Meester van Sint-Sebastiaen
Sint-Sebastiaen die tussenkomst
ten gunste van de pestlijders**

15e eeuw

Olieverf op paneel, 77 x 47 cm

*The Walters Art Gallery, Baltimore
(U.S.A.)*

Het schilderij maakt deel uit van een reeks taferelen uit het leven van Sint-Sebastiaen. Het verwijst naar de pest die Rome trof in 680 en naar de miraculeuze tussenkomst van Sint-Sebastiaen. Op de voorgrond willen twee mannen een lijk in een open graf leggen, doch één van hen wordt door een plotse aanval getroffen. In het kerkportaal leest een priester door acolieten bijgestaan de gebeden der stervenden. Een man komt met een lijk over de schouders naar het kerkplein waar reeds een dode op zijn begrafenis te wachten ligt. Een groepje figuren slaat weklagend het tafereel gade. Op de achtergrond is een stad voorgesteld waarboven een engel vliegt die de duivel de huizen aanwijst van degenen die door de pest geveld moeten worden. Bovenaan links smeekt de naakte Sebastiaen, het lichaam met pijlen doorboord, God de Vader om genade voor de mensheid.



**Omgeving van de Meester van
Sint-Sebastiaen
Sint-Michiel die de draak
verslaat**

15e eeuw

Olieverf op paneel, 80 x 59 cm

Musée Calvet, Avignon



**Omgeving van de Meester van
Sint-Sebastiaen
Annunciatie**

15e eeuw

Olieverf op paneel, 80 x 59 cm

Musée Calvet, Avignon

Sint-Michiel is voorgesteld in volle wapenuitrusting vóór een lichtgroene achtergrond, versierd met donkergroene motieven. In zijn ene hand houdt hij een zwaard en in de andere een speer en een weegschaal. Deze weegschaal verwijst naar zijn functie als "psychopompos" of zielenweger. Op de achterkant zien we de *Annunciatie* in een vroeg-rennaissance kapel. Maria zit op de grond, symbool van haar nederigheid, de engel brengt haar de goddelijke boodschap terwijl het kind langs lichtstralen naar beneden glijdt. De vaas met de lelie op de voorgrond symboliseert Maria's zuiverheid. Het schilderij maakt deel uit van een reeks taferelen uit het leven van de heilige Maagd, waartoe ook het *Huwelijk van de Maagd* in het museum te Brussel behoort.



**Meester van Sint-Gillis
De aanhouding van Christus
15e eeuw**

*Olieverf op paneel, 22 x 29 cm
Catalogusnummer: 864
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel*

De meester van Sint-Gillis is één van de belangrijkste kunstenaars uit het laat-15e-eeuwse Franse milieu. Zijn stijl vertoont sterke gelijkenissen met de Vlaamse primitieven, wat een opleiding in Vlaanderen waarschijnlijk maakt. Hij is te typeren als een levendig verteller die werkt in een elegante en behendige stijl, maar wel grootsheid en monumentaliteit mist. Hij munt uit in de realistische weergave van de details, zowel bij intieme huiselijke motieven als bij religieuze pracht en praal en profane luxe van het hof. Deze *Aanhouding van Christus*, één van de oudste Franse voorbeelden van het clair-obscur, is een goede illustratie van zijn bekwaamheid om met lichteffecten om te springen. Het licht, afkomstig van één grote lantaarn, verlicht sommige plaatsen van de voorstelling hel, doet helmen en harnassen schitteren en geeft sommige aangezichten een sinister uitzicht.

**Onbekend meester
Engel van de Annunciatie
15e eeuw**

*Olieverf op doek op paneel
gekleefd, 99 x 33 cm
Catalogusnummer: 1142
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel*

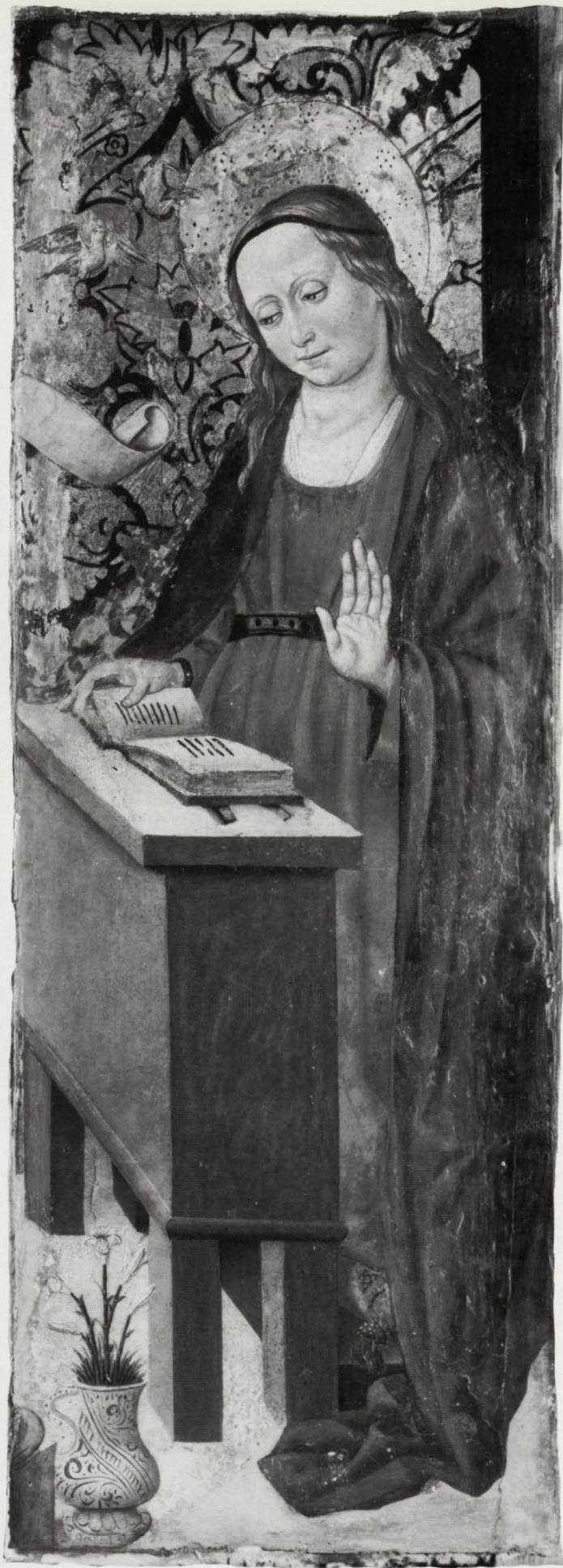
**Onbekend meester
Maagd van de Annunciatie
15e eeuw**

*Olieverf op doek op paneel
gekleefd, 99 x 33 cm
Catalogusnummer: 1143
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel*

De *Boodschap des Engels* is hier voorgesteld op twee schilderijtjes van een Zuidfrans meester uit de 15e eeuw. De decoratieve motieven op de achtergrond en de banderol die de engel in de hand houdt, illustreren dat beide panelen oorspronkelijk naast elkaar waren opgesteld of zelfs één schilderij vormden dat later is doorgezaagd. Deze twee paneeltjes tonen duidelijk aan dat het hoge niveau dat de Meester van de Annunciatie van Aix-en-Provence en de Meester van Sint-Sebastiaen bereiken, niet illustratief is voor de schilderkunst in Zuid-Frankrijk. De perspectief blijft hier zeer gebrekkig weergegeven en er zijn zelfs talrijke fouten aan te wijzen. Zo ligt de dekplaat op het kapiteel van de zuil naast de engel zo schuin dat ze dreigt naar beneden te schuiven. De figuren zijn in een houterige houding weergegeven en hun aangezichten waarop een onwerkelijke uitdrukking staat, missen elke vorm van expressie.

Deze *Nood Gods* en de overige panelen van de Sebastiaenreeks wijzen duidelijk op dezelfde hand. In de panelen, die zich in een interieur afspelen, is een Vlaamse invloed waarneembaar. Italiaanse invloed manifesteert zich in de houding van de figuren die soms herinneren aan klassieke poses en in de architectuur waarin zowel antieke Romeinse monumenten als vroeg-renaissance elementen zijn verwerkt.

Het *Huwelijk van de Maagd*, bewaard in de Koninklijke Musea te Brussel, wordt traditioneel aan de Meester van Sint-Sebastiaen toegeschreven. Het paneel maakt deel uit van een reeks *Taferelen uit het leven van de Maagd*. De voorstelling is geplaatst in een architecturaal kader, overwegend ingenomen door de voorgevel van de tempel. Door een rondboog opent zich een beperkt zicht op de diepte. Voor het tempelportaal worden Jozef en Maria door de hogepriester die hun hand vasthoudt, in de echt verbonden. Deze voorstelling en de gehele serie waar ze deel van uitmaakt, hebben duidelijk raakpunten met de Sint-Sebastiaenreeks. Hiervan getuigen vooral de wijde gewaden met hun diepe plooien en zware slagschaduw en de nogal zware proporties van de architectuur. Ook het kleurgebruik is zeer gelijkend doch in het *Huwelijk van de Maagd* wordt meer gebruik gemaakt van tussentonen. Tussen beide werken tekenen zich evenwel duidelijke verschillen af en niet alleen omdat totaal andere onderwerpen zijn weergegeven. Dat wijst erop dat hier twee meesters aan het werk waren. Zo zijn in het *Huwelijk van de Maagd* de gezichten niet op dezelfde sculpturale wijze behandeld, maar eerder minzaam weergegeven. Het geheel is trouwens veel kalmer en minder expressief en bezit niet het krampachtige dat de taferelen uit de Sebastiaenreeks kenmerkt.



De werken van de Franse en Italiaanse primitieven die zich in de Vlaamse musea bevinden, zijn van een duidelijk verschillende kwaliteit. Topwerken werden hier behandeld, maar ook werken van tweede of zelfs derde rang. Alhoewel dit kleine ensemble niet echt representatief is voor de ontwikkeling van de schilderkunst in beide landen, laat het toch toe een paar krachtlijnen in de evolutie te illustreren.

Waar de fresco- en paneelschilderkunst in de Nederlanden en het Frankrijk van de 14e eeuw vrijwel onbestaande zijn, bereiken ze reeds een grote bloei in Italië. De Italiaanse schilders bevrijden zich stilaan van de Byzantijnse traditie die hun werk in het vroege trecento kenmerkt. Een aantal onder hen, zoals Giotto, leggen zich toe op de weergave van het modelé van de figuren en van de ruimtelijkheid. Anderen als Simone Martini blijven werken in een decoratieve stijl en brengen minder aandacht op voor perspectief en driedimensionaliteit.

Het Franse artistieke milieu wordt in de 14e eeuw beheerst – althans wat de schilderkunst betreft – door Vlaamse inwijkelingen die vooral als miniaturist werkzaam zijn. Sommigen onder hen vertonen aanvankelijk een zekere Italiaanse invloed, wat te verklaren is door de aanwezigheid van Italiaanse kunstenaars in de streek van Avignon waar toen de pausen verbleven. Later streven ze naar de weergave van de werkelijkheid, wat zich uit in de realistische behandeling van de details, de dieptesuggestie en de driedimensionaliteit bij de figuren. In dit spoor ontplooiën de Vlaamse en de Franse primitieven hun activiteiten. Sommige Franse primitieven als de Meester van de Annunciatie van Aix-en-Provence en de Meester van Moulins ondergaan bovendien nog sterke invloed van de Vlaamse primitieven. Evenals voor de Italiaanse school kan ook hier geen sprake zijn van een Franse school als zodanig. Italië noch Frankrijk vertonen een politieke eenheid, maar waren opgesplitst in kleinere vorstendommen. Zo kent ook de schilderkunst regionale verschillen. In Italië komt men aldus vroeger dan in Frankrijk en Vlaanderen tot een eigen paneelschilderkunst. Deze zal haar stempel drukken op de Vlaamse en Franse kunst. Later komt het tot een rijke wisselwerking waarbij ook de Italiaanse meesters zoals Antonello da Messina, invloed van de Vlaamse kunst ondergaan.

Hans Devisscher

Hans Devisscher studeerde Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde aan de R.U.G. Momenteel is hij wetenschappelijk medewerker aan het Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de 16e en de 17e eeuw, Antwerpen (Fonds voor Kollektief Fundamenteel Onderzoek)

F.W.S. van Thienen,
Algemene kunstgeschiedenis. De kunst der mensheid van de oudste tijden tot heden (deel III),
Utrecht-Antwerpen, 1947;

G. Ring,
A century of French painting,
Londen, 1949;

E. Haverkamp-Begemann,
"Een onbekend werk van de Meester van de Heilige Sebastiaan"
in: *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, 1956;

E. Dewald,
Italian Painting, 1200-1600,
New York, 1961;

M. Roques,
Les apports Néerlandais dans la peinture du Sud-Est de la France,
Bordeaux, 1963;

J. White,
Art and architecture in Italy,
Harmondsworth,
1966;

M. Laclotte,
Primitifs français, Paris, 1966;

H. van Os-M. Rinkleff-Renders,
"De reconstructie van Simone Martini's zgn. Polyptiek van de passie" in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, 1972,
blz. 13-26;

J. Brink,
"Simone Martini's Orsini polyptiek" in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1976, blz. 7-23;

H.W. Janson,
Wereldgeschiedenis van de kunst. Van de dageraad van de mensheid tot heden (vertaling),
Den Haag-Antwerpen, s.d.

Italiaanse en Franse primitieven
in Vlaams openbaar bezit

Inleiding blz. 43

De Italiaanse meesters
van het trecento (14e eeuw) blz. 44

Giotto blz. 44
Simone Martini blz. 46
Paolo Di Giovanni Fei blz. 52
Bernardo Daddi blz. 52

Het quattrocento:
de geest van de renaissance blz. 54

Fra Angelico blz. 54
Antonello da Messina blz. 54

De Franse primitieven,
paneelschilderkunst in het
Frankrijk van de 15e eeuw blz. 58

Jean Fouquet blz. 58
Jean Hay blz. 62
Simon Marmion blz. 63
De Meester van Moulins blz. 64

De Provence na de pausen blz. 66

De Meester van de
Annunciatie van
Aix-en-Provence blz. 69
De Meester van Sint-
Sebastiaan blz. 72

Besluit blz. 78

Literatuur blz. 78



