

Kritische bibliografie

WAS GIOVANNA CENAMI IN VERWACHTING ? OVER DE HISTORICITEIT VAN DE KUNSTERVERING

Jan van Eyck en 'De Vlaamse Primitieven' in ons bewustzijn

...(N)ulle peinture achève la peinture, (...) nulle oeuvre ne s'achève absolument, chaque création change, altère, éclaire, approfondit, confirme, exalte, récrée ou crée d'avance toutes les autres. Si les créations ne sont pas un acquis, ce n'est pas seulement que, comme toutes choses, elles passent, c'est aussi qu'elles ont presque toute leur vie devant elles.

Maurice Merleau-Ponty

Jacques De Visscher

- Roger Van Schoutte & Brigitte De Patoul (red.), *De Vlaamse primitieven*. Leuven, Davidsfonds, 1994, 655 blz., geïll., 4.950 Bfr., ISBN 90 6152 867 4
- Linda Seidel, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 308 blz., geïll., £ 40,00, ISBN 0 521 43125 5
- Edwin Hall, *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*. Berkeley, University of California Press, 1994, 180 blz., geïll., ISBN 0 520 08251 6
- Peter Schmidt, *Het Lam Gods*. Leuven, Davidsfonds, 1995, 80 blz., geïll., 795 Bfr., ISBN 90 6152 876 3

Dat kunstwerken uit een oudere cultuurperiode, zoals de laat-middeleeuwen of de renaissance, ons vandaag nog weten aan te spreken, wekt verwondering. Retrospectieven van het werk van Hans Memling of van Rogier Van der Weyden lokken een enorme toeloop en de publicatie van fraai uitgegeven monografieën, gewijd aan deze kunstenaars kent een indrukwekkend succes. Hoe komt dit? We zijn op het eerste oog geneigd te stellen dat de tijden toch veranderd zijn en dat we ons niet met de vijftiende-eeuwse mens dienen te vergelijken. Er zou zo veel veranderd zijn: er is niet alleen de verschillende mentaliteit, maar er is bovendien een ongehoorde vooruitgang in wetenschap en techniek met de gevolgen voor de mentaliteit, de leefgewoonten en voor datgene wat ons vandaag het meest interesseert, de welvaart. Tenslotte is er

onze twintigste eeuw — die eeuw die nu ten einde loopt, die we zo belangrijk achten, omdat er in die tijd zo ontzettend veel gebeurd is in het culturele en politieke vlak, dat een cultuurperiode zonder de ervaring van de twee wereldoorlogen, de enorme armoedegrens tussen Noord en Zuid, de politieke emancipatiestrijd van de niet-westerse volkeren, de opgang en de ondergang van het communisme en de renaissance van de Islam al te wereldvreemd wordt. Dan zeggen we nog niets over de veranderde inzichten in de psychische constellatie van de mens, in de groepsvorming of in de biologische bouwstenen van ons bestaan. Hoe kunnen wij dan vandaag nog toegang hebben tot de mentaliteit van een periode die ons God laat zien of die het zo belangrijk vindt de verheerlijking van het Lam te schilderen — kortom, de mentaliteit van een periode die ons hopeloos ver weg schijnt? Ook Peter Schmidt stelt zich, in zijn monografie over *Het Lam Gods*, de vraag hoe het komt "dat een aantal meesterwerken zo onuitputtelijk en universeel zijn, dat zij eindelijk jong blijven, en op degene die ermee in aanraking komt altijd weer de verwondering van de eerste ontmoeting kunnen wekken — nieuw als de geboorte van elke nieuwe mens?" (Schmidt, p. 5). Hierop kunnen we geen beslissend rationeel antwoord geven, zegt de auteur; wij kunnen hem hierin volgen. Met dit antwoord hebben de kunsthistorici het niet zo gemakkelijk, omdat het te weinig houvast biedt voor de kennis van de betekenis van het werk. Ze kijken naar een specifiek schilderij, het bekende *Arnolfini-dubbelportret* bijvoorbeeld, en vragen zich af wat dit schilderij voorstelt en hoe we zekerheid hebben dat dit schilderij een huwelijksluiting dan wel een huwelijksbelofte uitbeeldt. Daarom stelt Linda Seidel in haar uitvoerige (maar technisch slecht geïllustreerde) monografie over het verhaal van een ikoon, Jan van Eycks *Arnolfini-portret*, zich heel wat vragen over de precieze kennis die we vandaag over een gebeurtenis van ruim vijfhonderdvijftig jaar geleden kunnen hebben: "lezen wij het schilderij in termen van wat we weten, of in staat zijn te weten, over een huwelijk-stijl-vijftiende-eeuw, zelfs indien deze kennis, evengoed, slechts partieel is? En indien dit zo is, hoe kunnen we zeker zijn dat de kunstenaar zijn vaardigheid wenste te beperken tot een imitatie of tot de documentatie van het familiale?" (Seidel, p. 21). Hier wordt de ontroeringskracht tussen haakjes gezet en voelt de kunsthistorica — die met nadruk zegt dat zij een meer vrouwelijk standpunt wenst in te nemen — zich verplicht de bronnen van die tijd over huwelijksluitingen in het algemeen, over die van de Arnolfini's in Brugge in dat specifieke jaar 1434 in het bijzonder en over de omstandigheden waarin Jan van Eyck zijn opdracht vervulde, op te sporen. In de zelfde zin, en met een grote argwaan voor de hermeneutiek van het symbolische, verricht Edwin Hall een analogo onderzoek en is hij met Gombrich van oordeel dat men, vooraleer symbolen te



Jan van Eyck, *Arnolfini en zijn vrouw Giovanna Cenami*
(Londen, National Gallery)

analyseren, de contextuele instituties moet bestuderen. In het geval van het *Arnolfini*-schilderij gaat het dan om een combinatie van Italiaanse en Vlaamse gewoonten, zeden en gebruiken met betrekking tot de huwelijksbelofte.

*

Het uitgangspunt voor een antwoord op de vraag naar onze mogelijke toegang tot een schilderkunst die ruim vijfhonderd jaar oud is, is een vaststelling met verregaande implicaties. Moeten we immers niet aanvaarden dat die schilderijen van Van Eyck en Van der Weyden en van hun tijdgenoten (die men merkwaardig genoeg de Vlaamse Primitieven noemt) ons hoedanook nog altijd iets zeggen? De nog steeds bestaande aandacht voor dit oeuvre is een feitelijk gegeven dat we niet zo maar kunnen negeren. De vraag blijft echter hoe het komt dat we een verleden tijd schijnen te kunnen overbruggen, zodat niet alleen schilderijen, maar ook sculpturen en literaire teksten van kunstenaars die geen tijdgenoten zijn, voor ons, ruim een half millenium later, zeggingskracht blijven houden.

De vraag roept echter een andere op: is het wel zo dat wij in het bekijken van een laat-middeleeuws schilderij een stap in de tijd terug zetten, alsof we historische tijdgenoten van de schilder zouden zijn? Het is bekend dat van toeschouwers, willen zij een vijftiende-eeuws werk echt begrijpen, vaak gevraagd wordt voldoende invoeling in en kennis van de periode waarin het werk is gemaakt op te brengen, opdat niets van het werk en van zijn unieke context verloren zou gaan. Op die manier zou de toeschouwer die ideale criticus worden die het beoordeelde en gewaardeerde kunstwerk beter begrijpt dan de maker ervan en zijn tijdgenoten. Het kritische ideaal is dan een reconstructie van de tijd waarin het werk is ontstaan. Dat wil zeggen, het opsporen van alle componenten die maar enigszins iets tot het werk zouden hebben bijgedragen, zoals de politieke en sociaal-economische situatie van de afgebakende periode, psychische en bio-medische constitutie van de kunstenaar, de familiale en pedagogische invloeden die de maker van het werk heeft ondergaan en verwerkt, het dagelijks leven van de afgebeelde personen, zeden, gebruiken en gewoonten in het specifieke milieu van de schilder en zijn personages, iconografische eigenaardigheden met hun verwantschappen en/of verschillen bij contemporaine werken, de juridische implicaties van de instituties die het maatschappelijk gedrag van de betrokkenen kanaliseren, enzovoort, enzovoort. Dat de toeschouwer/leek dat allemaal niet meer kan overzien, spreekt voor zichzelf. Hierin wordt hij immers bijzonder goed geholpen door de kunsthistorici die het opsporingswerk voor die toeschouwers verrichten en samenbundelen in de tegenwoordig vaak fraai geïllustreerde uitgaven. *De Vlaamse primitieven*, het indrukwekkende boekwerk dat Roger

Van Schoutte en Brigitte De Patoul hebben samengesteld, is hiervan een schitterend voorbeeld. De lezer die zich niet tevreden stelt met het bekijken van de honderden reproducties, die overigens met bijzonder veel zorg zijn uitgevoerd, maar zich ook wenst te informeren, blijft zeker niet op zijn honger zitten. Nagenoeg alle aspecten van de historische context waarin de Vlaamse primitieven tot bloei zijn gekomen, krijgen hier aandacht, waardoor de lezer die *wenst te weten*, op de hoogte gebracht wordt van de vele complexe factoren die een rol spelen in een maatschappelijk zo belangrijke bedrijvigheid als de schilderkunst in de late middeleeuwen en vroeg-renaissance. Het boek is dan ook opgevat als het verlenen van historiografische elementen. Bijgevolg is het eerste hoofdstuk aan het Bourgondisch erfgoed in de Nederlanden gewijd om het kader te schetsen waarbinnen die 'Vlaamse primitieven' hebben kunnen werken. Het betreft uiteraard, en dat kan iedereen moeiteloos opmerken, een uiterst verfijnde ambachtelijkheid waarvoor de vorsten van die tijd een bijzondere waardering hadden. Filips de Goede bijvoorbeeld, bij wie Jan van Eyck van 1425 tot zijn dood in 1441 in dienst was, vergoedde de beroemde schilder van het *Lam Gods* heel rijkelijk voor zijn diensten (die trouwens niet uitsluitend van artistieke, maar ook van diplomatieke aard waren). Het is interessant om de historische gegevens over de ambachtelijkheid, de stijlconventies en stijlvernieuwingen na te gaan, en om te zien hoe trends zich ontvouwen van de eerste generatie (de gebroeders Van Eyck, de Meester van Flémalle, Jacques Daret, Rogier van der Weyden en Petrus Christus) over de tweede generatie (Dirk Bouts, Justus van Gent en Hugo van der Goes) om dan echt in de derde generatie de stap van het herfstij der middeleeuwen naar de renaissance te zetten (Hans Memling en Gerard David - Hiëronymus Bosch is hier ook opgenomen, maar is eigenlijk in die Vlaamse primitieven een buitenbeentje).

Terwijl de bundel van Van Schoutte en De Patoul een breed overzicht biedt, zonder daarom in het schetsmatige te blijven steken, concentreren de monografieën van Seidel, Hall en Schmidt zich op een enkel werk. Seidel en Hall op het *Arnolfini-dubbelportret* van Jan van Eyck en Schmidt op het Gentse retabel. Vooral Seidel en Hall beantwoorden, zoals het volumineuze boek *De Vlaamse primitieven*, aan het ideaal van het wetenschappelijk historisch onderzoek dat alle antecedenten van het werk opspoort om een duidelijk antwoord te geven op de vraag wat het schilderij nu eigenlijk voorstelt. Bij wijze van boutade zouden we de auteurs kunnen vragen of ze nu eindelijk hebben kunnen uitmaken of Giovanna Cenami zwanger was en in welke maand ze toen verkeerde. Zowel Linda Seidel als Edwin Hall hebben inderdaad een gigantisch minutieus werk verzet om nu echt te weten wie die Arnolfini's waren, waar ze vandaan kwamen, wat ze in Brugge deden, waar

het portret werd gemaakt, waarvoor het moest dienen, hoe hun verhouding tot Filips de Goede was, hoe hun huwelijk (of huwelijksbelofte) zich binnen de traditie van gewoonterecht en canoniek recht situeerde, welke rol Jan van Eyck in die huwelijksluiting of -belofte speelde en of het schilderij, door de fameuze inscriptie boven de al even beroemde spiegel 'Johannes de Eyck fuit hic 1434', niet ook nog een getuigenisfunctie, ja, zelfs een notariële functie zou hebben gehad, enzovoort. Deze auteurs wensen het allemaal te *weten*, alsof kennis van deze (eventuele) gebeurtenissen over de eigenlijke betekenis en zin van dit werk uitsluitel kan geven. Voor beide auteurs is het beroemde artikel van Erwin Panofsky in 'The Burlington Magazine for connoisseurs' (Vol. 1xiv, nr. ccclxxii, March 1934, pp. 117-127) *Jan van Eyck's 'Arnolfini' Portrait*, het uitdagende uitgangspunt dat geanalyseerd en, volgens de regels van het wetenschappelijk dispuut, weerlegd moet worden. Panofsky interpreteert het beroemde schilderij, dat in de Londense National Gallery hangt, als een plechtige huwelijksluiting met Jan van Eyck als getuige (vandaar de inscriptie), die echter geen publiek karakter draagt. Op basis van veel vergelijkend materiaal gaan zowel Seidel als Hall tegen deze interpretatie in. Seidel analyseert vooral de gebruiken en gewoonten rond de regeling van het betalen van de bruidschat en besluit dat het hier wel eens om een notariële akte zou kunnen gaan, waarbij de schilder als een bevoorrechte getuige optreedt — bevoorrecht, omdat in dit milieu van rijke handelslui (de familie Arnolfini) en bankiers (de familie van de bruid, Cenami) een goedgebetaalde hofschilder van Filips de Goede met de titel van 'varlet de chambre' nogal wat gewicht in de schaal werpt, alsof hij de vertegenwoordiger van zijn meester zou zijn. Bijna met de zelfde argumentatie, maar met heel wat minder speculatieve vrijheden, betoogt Hall dat Jan van Eyck — gezien zijn belangrijke status in het Bourgondische milieu dat in Brugge aanzien had — het zich onmogelijk kon veroorloven getuige te zijn van een clandestien huwelijk. Dit zou niet alleen gezichtsverlies voor alle partijen met zich meebrengen, maar, naar de strenge reguleringen van het canoniek recht, ook een ex-communicatie. Hall adstrueert deze stelling heel wat beter dan Panofsky in zijn essay doet. Bovendien meent Hall dat niets in het schilderij op een huwelijksluiting wijst, wel op een huwelijksbelofte. Het schilderij zou dan in de vijftiende eeuw zeker geen kunstwerk zijn, zoals we vandaag 'kunst' opvatten, maar een uitstekend, goedgeemaakt, kunstig voltooid ambachtelijk werkstuk dat, met de getuigenis van de schilder, samen met een andere getuige in het spiegeltje weerspiegeld, als de officiële bevestiging van de huwelijksbelofte zou fungeren. Hierbij is veel geschreven over de handen van man en vrouw : voor een huwelijksluiting zouden de beide rechterhanden verbonden zijn. In het *Arnolfini*-schilderij legt de vrouw haar rechterhand in de linkerhand van de man. Voor de

feministische historica Linda Seidel is dit uiteraard een teken van mannelijke dominantie en vrouwelijke ondergeschiktheid, terwijl Edwin Hall, wellicht naïef-masculinistisch, de afwezigheid van de *iunctio dextrorum*, nogmaals als een plechtig arrangement van een toekomstig huwelijk ziet, waarbij de vertikaal gehouden rechterhand het teken van de eed is om God tot getuige te roepen. Van een morganatisch huwelijk, een huwelijksluiting met de linkerhand tussen partijen van ongelijke stand, zoals vaak gesuggereerd, kan hier geen sprake zijn als het schilderij werkelijk Giovanni Arnolfini en Giovanna Cenami voorstelt (wat voor de historiografie slechts hypothetisch of waarschijnlijk is), want allebei waren ze kinderen van heel welstellende handelaars en financiers uit Lucca.

Zowel de auteurs van de lijvige bundel over de *Vlaamse primitieven*, als de auteurs van de twee Arnolfini-monografieën, zien hun studie-object in de eerste plaats in-hun-tijd-gesitueerd, zodat het beschouwde werk nagenoeg uitsluitend aan deze laat-middeleeuwse periode zijn betekenis of betekenissen ontleent. Zo'n schilderij, zoals het dubbelportret uit de National Gallery, stelt dan iets voor waarvan de betekenis wordt afgeleid van de herkenbare referenties, zoals ze ruim vijfhonderd jaar geleden bekend of gebruikelijk waren. Dit is uitdrukkelijk voor Edwin Hall de taak van de kunsthistoricus: het re-historiciseren van de kunstwerken, en bijgevolg het ingaan tegen de de-historicisering van sommige interpretaties, zoals deze van Erwin Panofsky, of tegen de al te speculatieve historiciserende hypothesen, zoals hij die in het werk van Linda Seidel vindt (Hall, p. 162). Men kan inderdaad Linda Seidel een dubbelzinnige methode verwijten, enerzijds historiciseert ze, maar anderzijds springt ze nogal onprecies met haar bronnen om of schrikt ze niet voor anachronismen terug en veroorlooft ze zich een vrijheid van interpretaties zodat ze op de duur de ene voorwaardelijkheid op de andere construeert om uiteindelijk op een haast fantastisch verhaal uit te monden, dat misschien wel plausibel zou kunnen zijn, maar dat toch zeker niet eenduidig door archiefstukken en zelfs ook niet door vergelijkend contemporein iconografisch onderzoek wordt ondersteund. Dit belet Seidel echter niet interessante suggesties te ontwikkelen, zoals de bedenking dat Velasquez, die vermoedelijk in de zestiende eeuw met het *Arnolfini*-schilderij vertrouwd moet zijn geweest, zich door dit werk heeft laten inspireren voor de compositorische uitbouw van zijn beroemdste schilderij, *Las Maninas*. Het loont werkelijk de moeite om de twee werken met elkaar te vergelijken: we kunnen er analogieën in ontdekken als we oog hebben voor de evocaties van het spiegelspel, de huiselijkheid van het geschilderde tafereel en de autopositie van de schilder-schepper. Aan zo'n avontuurlijkheid waagt Edwin Hall zich niet, voor hem blijft het *Arnolfini*-schilderij in het jaar 1434 opgesloten, is het een picturaal bravourestuk,

gemaakt in opdracht van een toekomstig 'upper-middle-class'-echtpaar dat zijn huwelijksbelofte laat contereften en dat tegelijk toont hoe rijk het is, want het etaleert al zijn statussymbolen, zoals het hemelbed, de dure bolspiegel met de tien verfijnde miniaturen van Christus' lijden en verheerlijking, de indrukwekkende lichter met toch één brandende kaars, de prachtige statige kleren, de suggesties van het stenen huis, enzovoort, allemaal volgens de conventies van die opkomende burgerij in het herfsttij der middeleeuwen. Het werk heeft dan een voor zijn tijd sociale functie : de zinnebeeldige uitbeelding van de financiële afspraken die nu eenmaal gemaakt worden bij een huwelijksbelofte in een milieu van gegoede burgers.

*

Het oeuvre van Jan van Eyck en van alle schilders die we met hem tot de 'Vlaamse primitieven' rekenen, in zijn tijd situeren, kan bijzonder interessant zijn. Met een zekere intellectuele satisfactie hebben we zowel het overzichtswerk geconsulteerd en de monografieën bestudeerd, maar uiteindelijk is er de cruciale vraag : wat hebben wij *vandaag* met dit oeuvre te maken ? Wie van deze werken op het einde van de twintigste eeuw geniet, wie tot de vaststelling komt dat zij ons *vandaag* nog iets te zeggen hebben, sluit ze nu net niet in hun tijd op, maakt, zoals Hall dit doet, van de context van toen geen kerker. Betekent vandaag voor het *Arnolfini*-schilderij smaak en begrip opbrengen niet dat we de mogelijke 'verklaring' van dit werk 'in zijn tijd' doorbreken ? Is het niet zo dat wanneer schilderijen (of romans) alleen maar de resultante van een welbepaalde tijdsperiode zouden zijn, ze samen met het uitdoven van die tijd zouden sterven ? De instituties en de zeden, de gebruiken en de gewoonten betreffende huwelijksafspraken, de conventies van de huiselijke statussymbolen van een opkomende rijke burgerij raken uit het gezichtsveld van vele hedendaagse bewonderaars van het Van Eyck-schilderij in Londen. Het blijft echter raadselachtig en uitdagend; het brengt ons nog steeds in vervoering. Hoe is dat mogelijk, en hoe slagen wij er ook in met zoveel oudere werken, zoals de antieke tragedies van Sophocles en Euripides ?

Gewoon het feit dat deze kunst uit oudere cultuurperiodes ons vandaag nog iets kan zeggen of in onze tijd meer dan ooit betekenis krijgt, dwingt ons de gedachte te aanvaarden dat zij *uit* haar tijd springt, dat zij niet te reduceren valt tot alle componenten die men tot haar 'objectieve mogelijkheidsvoorwaarden' rekent. In zijn essay dat in het milieu der kunsthistorici nog steeds reacties uitlokt, stelt Erwin Panofsky dat het *Arnolfini*-schilderij zich situeert in het symbolische wereldbeeld van de middeleeuwse tijd en dus een getransfigureerde werkelijkheid oproept die de hedendaagse toeschouwer niet irriteert.

Jan van Eyck's landschappen en interieurs zijn op zo'n manier uitgebouwd dat wat mogelijkwijze bedoeld is als een meer realistisch motief, tegelijk als een symbool kan opgevat worden, of, om het op een andere manier te zeggen, hun eigenschappen en symbolen zijn op zo'n wijze gekozen en geplaatst dat wat mogelijkwijze bedoeld is als de uitdrukking van een allegorische zin, tegelijk uitstekend in een landschap of interieur past, alsof het zo uit het leven gegrepen is (*Burlington Magazine*, maart 1934, pp. 126-127).

Door op de symbolische dimensie te wijzen, verruimt Panofsky het betekenisveld van het schilderij, bevrijdt hij het uit de kluizen van archief- en museumstukken en mikt hij op de 'vitale krachten van de middeleeuwse iconografie'. Het symbool als een bron van betekenissen aanvaarden, impliceert dat geen lectuur onmiddellijk alle betekenissen overziet of weet uit te putten en dat bijgevolg het (symbolische) kunstwerk een toekomst heeft die meer en/of anders ziet wat zich voordien niet liet ontdekken. Dit schrijft Panofsky niet in zijn essay, maar hij zet de deur open voor zo'n visie op de werkzaamheid van de symbolen, die met de enge tijds- en contextgebonden betekenis van het werk breekt. Edwin Hall is voor de dood voor zo'n open perspectief en kan binnen zijn model van 're-historicisering' niet aanvaarden "dat de betekenis van het Londense paneel gewijzigd is en complexer geworden met het tijdsverloop als gevolg van de inherente eigenschappen die noch de schilder noch zijn tijdgenoten zich ten volle realiseerden" (Hall, p. 101). In die zin is het voor de auteur een anachronisme in het hondje een symbool van trouw te zien en doet Panofsky aan overinterpretatie als hij in de ene brandende kaars in de lichter een symbool ontdekt van de alziende wijsheid van God of in het beroemde spiegelkje een symbool van vlekkeloze zuiverheid (*speculum sine macula*) van het huwelijk.

Voor Hall en Seidel betekent de re-historicisering van het kunstwerk niets anders dan een retrospectieve beweging, een soort archeologische recuperatie of reconstructie om zoveel mogelijk kennis van de 'oorspronkelijke' voorstelling in te winnen. Het positivistische ideaal van Ranke — achterhalen hoe het werkelijk geweest is — viert hier bij deze kunsthistorici hoogtij, met als gevolg dat het oeuvre slechts als een veredeld archiefstuk documentatiewaarde heeft. Dat is niet de reden waarom dit paneel in de Londense National Gallery zo'n ereplaats heeft gekregen en waarom zoveel duizenden mensen dit schilderij gaan bekijken of waarom het zo gemakkelijk uit zijn museale context wordt gehaald om een actueel ervaren zin of waarde te evoceren. Is het inderdaad niet zo dat de niet-specialisten, de liefhebbers dus, die het *Arnolfini*-schilderij waarden en menen te begrijpen, zich dit werk mentaal of existentieel toe-eigenen, en dat zij daardoor van de (eventueel

stilzwijgende) vooronderstelling uitgaan dat het voor hen (en dus voor ieder van ons) gemaakt is, dat zij en alle nieuwe toeschouwers de bestemmingen van dit kunstwerk zijn? Boven het spiegeltje heeft Jan van Eyck geschreven dat hij *daar* was in 1434 als een unieke getuige. Kunnen wij nu niet zeggen dat wij vandaag deze functie van de getuige van het unieke gebeuren hebben overgenomen en dat we dus de getuigen zijn van wat het werk door en over de eeuwen heen uitbeeldt en symboliseert? Op die manier staan wij voor de figuurtjes die in het spiegeltje als toeschouwers zijn afgebeeld.

Kunnen we nu in dit perspectief stellen dat kunstenaars zelf kinderen van hun tijd zijn, maar dat hun werk tegelijk uit die tijd 'springt'? Dit lijkt inderdaad het paradoxale en raadselachtige karakter van de uniciteit van het kunstwerk en zelfs van het kunstenaarschap te zijn. Enerzijds zijn Jan van Eyck, Rogier van der Weyden en Hans Memling ontegensprekelijk vertegenwoordigers van het geestesklimaat op de breuklijn tussen middeleeuwen en renaissance en kunnen we hun werk dateren en situeren tussen het oeuvre van andere kunstenaars uit die periode. Hiermee is niet alles gezegd, zodat we anderzijds moeten stellen dat Van Eyck, Van der Weyden en Memling werkelijk de eigen-aardigheid hebben dat ze met hun tijdgenoten breken en iets nieuws of iets heel anders bieden waaraan volgende generaties zich kunnen laven — wat gebeurd is en wat nog steeds gebeurt. In hun werk zit iets dat de zich afsluitende tijdsperiode *transcendeert*, iets dat zich niet door het onherroepelijke van de verleden tijd laat opsorpen, iets dat goede beschouwers en goede hermeneuten voor henzelf en hun tijd weten te actualiseren.

Indien we in staat zouden zijn de persoon Jan van Eyck psychologisch, sociologisch en historisch door te lichten voor een indringende biografie, dan zouden de genoemde beschrijvingen zijn kunstenaarschap niet verklaren. Ze tonen wel aan hoe kunstenaars als persoonlijkheden deel uitmaken van een cultureel weefsel, hoe ze de maatschappelijke verhoudingen van hun milieu vertolken (we vinden dit gedeeltelijk in de hier gepresenteerde boeken gerealiseerd), ze vertellen echter niets van wat hun kunst ons vandaag als kunst *zegt*. Alleen een niet-reductionistische benadering van de kunstwerken zelf kan iets van die raadselachtige realiteit van de kunst ontsluiten, zonder die sluier ooit volledig en voor iedereen te kunnen wegnemen. Dat wil zeggen dat wie zich op een authentieke manier met het oeuvre van Van Eyck inlaat het werk eerst en vooral als zodanig, in zijn werkzaamheid dus, benadert, ziet wat er te zien valt, zonder aanloopjes of voorschetsen of vermoedelijke stijlinvloeden of socio-cultureel geconditioneerde iconografische conventies als verklaringsgrond voor de uniciteit van het werk aan te voeren. Kunstenaarschap blijkt uit het werk zelf, het kan geen psychologie of sociologie of

theologie zijn, maar is in niets anders (en ook in niets minder te vinden) dan in een werk dat werkzaam is en bijgevolg geschiedenis maakt. We houden hier dus ook een pleidooi voor re-historicisering, maar onze re-historicisering heeft dan geenszins de bedoeling retro-spectief te zijn, maar wel pro-spectief. Het is de historiciteit van de tijd die zich steeds verder ontvouwt; het is tegelijk de tijd van de dingen die veranderen en van de betekenissen die zich laten actualiseren. Met deze werkzame veranderlijkheid verbinden we het vruchtbare kunstenaarschap dat elke persoonlijke intentie van de empirische persoon (van Jan van Eyck, bijvoorbeeld) overschrijdt. In hun voortdurende dynamiek, in hun levendigheid en in hun hermeneutische aantrekkingskracht vertonen de werken veeleer hun wezenlijke intentie.

*

Het is geenszins onze bedoeling te beweren dat de schilderijen van Van Eyck en Memling in het luchtledige zijn ontstaan. Ze ontstaan in een welbepaalde tijdperiode en hun ontstaan kunnen we geen eeuw eerder situeren. En toch stellen we dat deze werken niet door hun context te verklaren zijn en ook niet tot hun context te herleiden. Hoe moeten we die twee beweringen met elkaar verzoenen? Vooreerst is daar de vraag: over welk ontstaan hebben we het? Als we het over het dateerbaar schilderstuk hebben, dan is er geen probleem om aan de context het volle pond te geven. *Johannes de Eyck fuit hic - 1434*: deze inscriptie (aan de authenticiteit hiervan twijfelen de specialisten niet langer) spreekt voor zichzelf. Maar hebben we het in de kunstbeschouwing uiteindelijk wel over dateerbare schilderwerken, over het ontstaan van het fysische substraat of van de materiële, in historiografische noties te beschrijven voorstelling? Zodra we dit concept verlaten, bevrijden we ons ook van de kluisters van de context. Dan zouden we een ander concept van 'ontstaan' kunnen introduceren: het 'ontstaan-voor-ons', het existentiële ontstaan. Het betreft dan een voor ons nieuw moment van oorspronkelijkheid dat dit werk in de beschouwing in ons sticht, waardoor we betekenis en zin kunnen ontdekken. Dit hoeft nu niet per se een terugkeer naar de vijftiende eeuw uit te sluiten. Alleen begrijpen we die terugkeer niet in die zin alsof wij hiermee tegelijk onze late twintigste eeuw zouden verlaten en zouden opgeven dat we een eigen perceptie hebben. Zo'n terugkeer kan dan ook inhouden dat we ons realiseren dat dit unieke schilderij van Jan van Eyck door zijn betekenis geschiedenis heeft gemaakt, door de eeuwen heen een waarde heeft behouden, en dat we juist van uit deze zijswijze van het werk (zonder onze perceptie te vergeten) een beweging kunnen maken en dit werk, in het volle respect van zijn eigenheid, als uitgangspunt kunnen nemen om de betekenis van de cultuurperiodes waarin het een rol heeft gespeeld, te onthullen of te verhelde-

ren. Kunstwerken in hun historiciteit begrijpen wil dan onder meer zeggen dat de beschouwers in hun interpreterende omgang met het werk een eminente weg gevonden hebben om een dimensie van de mens in een bepaalde cultuurperiode te leren kennen, te leren zien, zelfs op zo'n wijze dat wat dan in het reflexieve bewustzijn te voorschijn komt als bijzonder oorspronkelijk wordt ervaren.

Dit laat ons nu toe te stellen dat niet alleen de vijftiende eeuw ons Jan van Eyck en de Vlaamse primitieven heeft geschonken, maar dat ook recentere eeuwen met hun specifieke gestalten van beschaving, ons die werken hebben voorgelegd. In dat opzicht is het boek van Linda Seidel heel suggestief wanneer zij een relatie legt tussen het *Arnolfini*-schilderij en Velasquez' *Las Maninas*. Voor een bepaald milieu, voor een aantal schilders was dit middeleeuwse schilderij een picturaal, iconografisch en compositorisch manifest, een voedingsbron, een programma voor verder schilderkundig onderzoek.

Zoals bekend is het publiek van dit paneel, dank zij zijn museale positie vanaf 1842 alsook de explosie van miljoenen reproducties in allerlei vorm, onoverzichtelijk ruim geworden. Zonder zich al te druk te maken om de archeologisch te achterhalen voorwaarden om de voorstellingsinhoud anno 1434 te 'verklaren', hebben duizenden hedendaagse toeschouwers en beschouwers zich dit schilderij als een symbool van de eenheid van man en vrouw in een woning toegeëigend. Het moet ons daarom ook niet verwonderen dat op de omslag van de Nederlandse vertaling van Suzanne Lilar succesboek *Le couple*, een reproductie van dit schilderij is afgebeeld, hoewel Lilar het helemaal niet over Arnolfini heeft, maar wel over een paar werken van Rubens; niettemin blijkt de keuze van de Nederlandse uitgever te passen in een interpretatie en zelfbewustzijn die bevestigen dat we ons ook in het hedendaagse levensgevoel in de uitbeelding van dit schilderij kunnen herkennen. Deze actuele situatie toont goed aan dat de cluster van laat-middeleeuwse instituties met hun politieke, sociologische, psychologische en stilistische conventies in de symbolische uitbeelding overschreden wordt; hierdoor zien we Jan van Eyck niet langer als de uitstekende ambachtsman — die hij ongetwijfeld was — maar als een kunstenaar die ook de hedendaagse mens iets te vertellen heeft. Dit was natuurlijk niet zijn bedoeling, maar het kunstenaarschap is nu eenmaal geen psychologische of voluntaristische categorie; het is een ontologische, dat wil zeggen dat het kunstenaarschap er alleen maar is wanneer het in het concrete zijn blijkt en wanneer het zich steeds opnieuw in de traditie, in de cultuuroverdracht dus, op een creatieve, interpretatief-vernieuwend manier kan manifesteren. In dit perspectief kunnen we dan stellen dat, dank zij het kunstenaarschap van schilders als Van Eyck en Memling, zich een zijnswijze van de humaniteit kan tonen die wij vandaag nog steeds in

onze tijd herkennen — weliswaar niet zonder dubbelzinnigheden — en waarvoor wij ook nog steeds hun oeuvre nodig hebben. Niet de archeologisch te achterhalen context heeft het genoemde kunstenaarschap geproduceerd, maar de zich in de tijd ontplooiende betekenis en zin van de werken; alleen zulk een kunstenaarschap vertoont een draagwijdte die de werkzame geschiedenis verheldert, zodat we zelfs voortaan op een andere manier psychologie, sociologie en geschiedeniswetenschap dienen te bedrijven. In die visie heeft het kunstenaarschap van de antieke Griekse tragici, van de middeleeuwse abdij-architecten, van de renaissance- en barokschilders, van de klassieke en romantische componisten tot de auteurs van de moderne roman van de zich ontvouwende historische contexten gebruik gemaakt om het tijdsbewustzijn via het artistieke of poëtische vormingsproces op een bijzondere wijze te belichten. De geschiedenis heeft bijgevolg de kunst nodig om zichzelf te verstaan. Het is in die zin dat we de gedachte kunnen begrijpen dat de kunst tegelijk historisch en trans-historisch kan heten, dat het kunstenaarschap van een uniciteit getuigt, maar toch niet in-dividueel is, omdat het zich niet verzelfstandigt en onverdeeld in de geschiedenis manifesteert. Wat het kunstenaarschap in zijn werkzaamheid onthult, is zijn vervlochtenheid met de geschiedenis van de humaniteit in haar meest oorspronkelijke kern, met name de historiciteit van het lot van de mens. Nu moge hier dus wel duidelijk zijn dat historiciteit geenszins te herleiden valt tot de verklaring van de antecedenten van een ding of fenomeen, en dat geschiedenis niet uitsluitend wil zeggen de studie van de verleden tijd, van de tijd die aan datgene wat ons eigenlijk, op het eerste oog, schijnt te interesseren, voorafgaat zodat de toekomst in onze visie van historiciteit in geen geval uitgesloten wordt. Juist dan is de tijd vruchtbaar en dynamisch en beloftevol wanneer hij toelaat en mogelijk maakt dat de dingen veranderen, zoals Jan Hendrik van den Berg in zijn recente metabletische studie *Metabletica van God* (hoofdstuk 2, pp. 16-26) op een verhelderende manier uiteenzet. Zo veranderen ook de betekenissen van de vormen en de dingen in het *Arnolfini*-schilderij naar gelang de perceptie van de toeschouwers verandert. De historici die bij de objectiverende retrospectie zweren, kunnen binnen hun paradigma met recht stellen dat Giovanna Cenami helemaal niet zwanger is, maar dat zij gewoon volgens de iconografische conventies van de vijftiende eeuw is uitgebeeld : het behoorde nu eenmaal tot de schoonheid van de vrouw dat zij als het ware zwanger werd afgebeeld; dit was bovendien het teken van haar impliciete vruchtbaarheid. In overeenstemming hiermee is haar rijk, overdadig gedrapeerd kled dat ze met een typische geste wat moest optrekken. Bovendien zijn er geen archiefstukken bekend die erop zouden kunnen wijzen dat Mevrouw Arnolfini in de loop van 1434 zwanger zou zijn, bijgevolg is de vrouw die op het beroemde Londense

paneel staat afgebeeld niet in verwachting (zie : Hall, pp. 106-107). In de ogen van de positivistisch ingestelde kunsthistorici heeft Jan van Eyck geen werk gemaakt dat open staat voor andere perspectieven en betekenissen, maar iets dat men moet opvatten als een vandaag af te sluiten archiefdocument waarin de klok in 1434 is stilgevallen. In die zin is het kunstenaarschap niets anders dan een instrument van de positivistische historiografie.

De historiciteit in prospectieve zin (die de retrospectie als een heuristisch moment niet dient uit te bannen) zal dan de vervlochtenheid van het kunstenaarschap niet instrumentalistisch begrijpen. Het kunstenaarschap kan daarom van die unieke en bijzondere vormen gebruik maken die exemplarisch zijn voor het dynamische en wisselende karakter van de betekenissen via de zeggingskracht : de metaforiek, de poëtiek, de rhetoriek en symboliek van de menselijke expressie. Deze componenten behoren wezenlijk tot de geschiedenis van het beeldhouwen en schilderen, en van het dichten en zingen, en leggen nooit iets definitief vast. Ze zijn steeds de betekenisvolle vormen die tot duiden en denken uitnodigen, die de gemeenplaatsen en de gescleroseerde interpretaties openbreken en daarom niet voorziene horizons kunnen openen; ze maken de gemummificeerde classificaties en codificaties onmogelijk en doen een permanent beroep op onze creatieve verbeelding om verder te vertellen. Daaruit kunnen we niets anders besluiten dan dat de kunst juist geschiedenis kan maken omdat ze symbolisch is, zich uiteindelijk niet door archiefstukken en classificaties laat opsorpen. De kunst put uit een zelfde bron als deze waaraan alle symbolen en alle mythen hun zin ontleen en die aan de eigenheid van alle culturen en religies hun unieke vorm geeft. Aan de symbolen en metaforen, en dus ook aan de kunst, ligt inderdaad de zin van de spirituele levensverhalen en de religieuze mythen ten grondslag. Zonder het verhaal over de eerste mensen in de joodse mythologie (*Genesis 2 : 23-25*) kunnen we de geschiedenis van de westerse huwelijksspiritualiteit, waarbinnen de hedendaagse interpretatie van het *Arnolfini*-schilderij past, niet begrijpen. Dit beginsel geldt trouwens voor nagenoeg de hele totaliteit van alle kunsten : zij putten uit de grote verhalen, zoals de joodse bijbel, de Griekse mythologie, de zovele volkslegenden en sagen, die steeds opnieuw verteld en gemodeleerd worden en — dank zij hun levendigheid — anders geïnterpreteerd, opdat ze een greep zouden hebben op ons dagelijks leven.

*

Moet dit alles ons verwonderen ? Vanouds zijn de plastische en literaire beelden die we sedert de Moderne Tijden als zelfstandige kunsten beschouwen — maar waarin we zeker niet altijd slagen — met de meest uiteenlopende vormen van het religieuze levensbesef verbonden; ze hoorden veeleer tot de

sfeer van het rituele en het sacrale dan tot het domein van het seculiere. Van de grotschilderingen tot de ikonen van Roublev en de indrukwekkende gothische kathedralen heeft de plastische en metaforische verbeelding grotendeels haar voedingsbodem in het beleven van het heilige en het transcendente gevonden. Het kunstenaarschap was dat grensoverschrijdende vermogen dat, wars van elke psychologische motivering, deugdelijke beelden van het religieuze kon maken die bovendien, en dit blijkt vandaag, de eigen empirisch-oorspronkelijke context wisten te overschrijden om steeds opnieuw geschiedenis te maken. Daarom was het kunstwerk in die zin het geïnspireerde goed gemaakte werkstuk dat de spiritueel betrokken toeschouwer op zijn religieuze levensweg van het profane hier naar het sacrale ginds wist te begeleiden. Kunst was met andere woorden overdrachtelijk — traditioneel — en bijgevolg symbolisch, en zeker niet in de eerste plaats institutioneel, sociologisch of zuiver esthetisch. Wat dit laatste betreft, wil dit zeggen dat de schoonheidservaring die van bepaalde schilderijen in de kerken of in de huiskamers of paleizen, of van bepaalde gezangen in kloostergangen uitging, niet in de eerste plaats door het aantrekkelijke spel van de vormen werd opgewekt, maar door wat deze vormen vertegenwoordigden.

Symboliek is dan het ordenende principe van de zich deels onthullende, deels verhullende tegenwoordigstelling van het 'Andere' dat om eerbied en ontzag vraagt, omdat dit 'Andere' zoveel met de schepping te maken heeft. Deze werken begrijpen betekende in de pre-moderne tijd niet dat de toeschouwers zich aan een hermeneutisch-intellectueel werk dienden te wijden. Het werk was hen in zijn iconische vormen vertrouwd, want het drukte hun wereldbeeld uit op een wijze die hen niet vreemd voorkwam; hier volgen we Panofsky. Er bestond immers die vrij grote concordantie tussen de 'taal' van het beeld en de verhalen van hun belevingswereld. De symbolen hoefden dus niet in een verzelfstandigde vormgeving of in de nadrukkelijke spanning tussen 'letterlijke' en 'figuurlijke' betekenis te worden gezien, zoals dat in toenemende mate vanaf de Moderne Tijden met het rationalisme van de schoolse vorming en met de secularisatiebeweging gebeurt. Vanaf de moderniteit wordt het symbool niet langer primair en is het in de plastische en literaire kunsten een steeds maar moeilijker te begrijpen secundaire vorm, die bijgevolg haar uiterlijke werkingskracht verliest of die hoogstens esthetisch (of estheticistisch) gerecupereerd wordt. Het per definitie gesitueerde symbool is voor de meeste kunstliefhebbers slechts een hinderlijk uitgeholde vorm. Gesanctioneerd door een positivistische kunstgeschiedenis, maken die kunstliefhebbers deze vorm interessant door haar in sociologisch-institutionele noties en 'realiteiten' te vertalen. Wie daarentegen slechts esthetiseert, onttrekt zich op een elegante manier aan een conflict. Voor zo'n kunstliefhebber raakt

stilaan elke betekenis onverschillig, aangezien de zuivere voorstelling van de vormen al vrij weet te behagen.

Is dit vandaag het lot van de 'Vlaamse primitieven'? We vinden ze wondermooi en houden het daar meestal bij. Actualiseren betekent dan meestal opgaan in een vrij, belangeloos welbehagen, of getroffen worden door een enigma dat zich niet laat uitspreken — ineffabel. Een gesprek met het schilderij ontvouwen vergt al een enorme inspanning die voorbij moet gaan aan het hele rationalistische apparaat van de retrospectieve kunstgeschiedenis die nooit over voldoende archiefstukken schijnt te beschikken om zich aan een uitspraak te wagen. Die intellectualistische en academische houding laat geen ruimte voor de vraag 'hoe komt het toch dat een aantal meesterwerken zo onuitputtelijk en in hun symboliek zo universeel zijn, dat zij eindeloos jong blijven en altijd weer de verwondering wekken?' Zoals Peter Schmidt in zijn zo goed geïllustreerde *Lam Gods*-monografie stelt, valt hierop geen rationeel antwoord te geven en kiezen we, zoals we hierboven hebben geargumenteed tegen Seidel en Hall, voor een existentieel en pragmatisch antwoord dat de retrospectief georiënteerde kunsthistorici geen houvast biedt. Wat wij bedoelen wat Peter Schmidt goed samen als hij zegt dat wij alleen de historische constante van de ontroeringskracht kunnen vaststellen die sterker wordt

naarmate zij bemiddeld wordt door een vormgeving die de individuele emotie van de kunstenaar vermag te transponeren naar het niveau van algemene expressie. Daardoor bevatten deze kunstwerken een universaliteit die de grenzen van de cultuur waarin zij ontstonden, doorbreekt, en vormen zij een bindteken onder alle mensen. Zij stijgen uit boven de nauwe begrenzing van hun eigen tijds kader of ruimtelijke horizon, en raken ook het hart en de geest van hen die in andere tijd en ruimte leven dan de hunne (p. 5).

Nogmaals, deze kunstwerken kunnen dit slechts wanneer wij ervaren dat zij behoren tot het zelfde existentiële vlees van de geschiedenis makende wereld van de symbolen en metaforen die aan de polyvalentie van het concrete zijn gestalte geven. Wat de positivistisch-wetenschappelijk georiënteerde retrospectieve kunstgeschiedenis met haar primaat van de kennis uiteindelijk bewerkstelt is niets minder dan de mummificering van de kunst. Nu kan zo'n mummificeringsproces vanuit het oogpunt van de nieuwsgierigheid bijzonder interessant zijn en boeiend om volgen, maar het blijft van de orde van de *Neugier und Gerede*, de orde die fixeert en objectiveert. Dit staat haaks op het leven van het denken, van het beleven en van het inzicht.