

Antoni Ziemia

Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500
Tom 1. *Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich*

Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. 2008.
602 pp. ISBN 978-83-235-0443-6

Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich [De kunst van het Bourgondische hof en de Nederlandse steden] is het eerste deel van een drieluik van de bekende Warschause kunsthistoricus Antoni Ziemia over de kunst in Bourgondië en de Nederlanden in de late middeleeuwen.

De auteur beklemtoont in het voorwoord dat hij geen volledig overzicht van de laat-middeleeuwse kunst uit de Lage Landen wil presenteren, maar slechts een aantal belangrijke kwesties aan de orde stelt, voornamelijk nieuwe ontdekkingen en interpretaties uit de afgelopen decennia. Ziemia kiest hierbij voor een geheel eigen aanpak. Volgens hem is de veronderstelling van een vaste historische ontwikkeling van de kunst een achterhaald concept en daarom baseert hij zich op zijn eigen subjectieve keuze. Hij wil met deze publicatie een bijdrage aan de wetenschap, een compendium voor kunsthistorici, historici en andere wetenschappers én een handboek voor studenten in één presenteren. In het voorwoord benadrukt hij dat zijn boek geen revolutionaire postmodernistische deconstructie van de kunstgeschiedenis is, maar alleen een “eenvoudige kritiek van bronnen en gewoon historisch criticisme” (Ziemia 2008: 10).

Ziemia begint zijn verhaal in 1384, met de uitbreiding van de macht en invloed van Filips de Stoute, de eerste hertog van de Valois-dynastie en eindigt bij de dood van de laatste hertog van deze dynastie, Filips de Schone, in 1506. In het eerste deel van het boek worden Bourgondisch-Nederlandse tapisserieën, goudsmidkunst en boekverluchting, paneelschilderkunst, Bourgondische monumentale stenen en bronzen beeldhouwkunst en de Nederlandse kleine houten beeldhouwkunst besproken.

De eerste twee hoofdstukken betreffen de hoofdthema's en methodologische kwesties. Ziemia kritiseert hier de traditionele manieren van vertelling die meestal door

kunsthistorici worden gebruikt. Volgens hem creëren de wetenschappers clichés en paradigma's die zich op generalisaties en hypothetische, valse bronnen baseren. Dit betreft vooral de zogenaamde progressieve chronologieën van elkaar opvolgende meesters en "arbitraal geconstrueerde" (Ziemba 2008: 13) verhalen over opeenvolgende generaties van Bourgondisch-Nederlandse miniatuurschilders die naar een illusionistisch realisme streefden. In plaats van deze standaardbeschrijving stelt Ziemba een andere benadering voor, waarbij hij zijn verhaal opnieuw construeert op grond van betrouwbare bronnen. De auteur deconstrueert mythes en stereotypen en gaat terug naar de oorspronkelijke bronnen en creëert op deze wijze de segmenten van een nieuwe historische vertelling, waarbij hij zich bewust is van zijn eigen subjectiviteit. Deze segmenten vormen bij hem echter geen "grote keten" (Ziemba 2008: 13) meer van gebeurtenissen in een lineaire kunstgeschiedenis.

Het verhaal van de kunst begint hij met het schetsen van de historische en culturele context. Ziemba vertelt heel levendig over het hof van de Bourgondische hertogen, vooral over de ceremonieën en feesten, die het leven aan het hof bepaalden. De auteur beschrijft de machtsstructuren en de hiërarchie aan het hof. Hij haalt ridderverhalen aan, presenteert modellen van ridderliefde en creëert daarmee een boeiend beeld van de cultuur aan het Bourgondische hof. Zijn stijl zorgt ervoor dat de lezer vergeet dat hij met een wetenschappelijk werk te maken heeft. Ziemba verweeft met zijn nauwkeurige en bijzonder interessante schets over de culturele constellatie in de Bourgondische Nederlanden verhalen over bepaalde kunstwerken. Kunst is in deze eerste hoofdstukken geen onderwerp op zichzelf maar illustratiemateriaal voor zijn beschrijving van de politieke en culturele geschiedenis en cultuur.

In het volgende deel ontleedt Ziemba de rol van stad en kerk in Bourgondië en de Nederlanden. Deze analyse begint met de maatschappelijke en politieke structuur van de steden en de weerspiegeling daarvan in de architectuur. De macht werd door rijkdom gerepresenteerd en als er in een stad twee concurrerende machtscentra bestonden, ontstond er ook concurrentie tussen rijke en rijkere gebouwen. Dat was ook in het stichten en bouwen van kerken zichtbaar. Ziemba wijst in dit verband ook op de aanwezigheid van burgers zoals Jean Chousat en Nicolas Rolin aan het Bourgondische hof en hun belangrijke rol bij stichtingen. Volgens de auteur waren dit soort opdrachten echter niet de belangrijkste motor in de ontwikkeling van de kunst, omdat de meeste kunstwerken voor de vrije markt bestemd waren. De kunst werd in werkplaatsen en op markten verkocht. Vaak werden ook kunstwerken tijdens veilingen in de huizen van de failliete kunstenaars verkocht, ook aan buitenlanders (Ziemba 2008: 108). Ziemba benadrukt ook de grote rol van de kerk als mecenas.

In dit boek wordt de hoofse kunst als een algemeen Europees verschijnsel beschreven. De auteur plaatst de Bourgondische en Nederlandse kunstwerken in de bredere context van de hoven in Parijs, Dijon, Londen, Praag, Wenen als ook in Spanje en Italië. Gelet op de talrijke dynastieke en politieke verbanden die tussen deze centra bestonden, is dit zeer plausibel (Ziemba 2008: 127). Dit bredere Europese verband is ook merkbaar in de kleinere, 'mobiele' kunstvormen zoals tapisserieën, goudsmeedkunst en boekverluchting die zich met de kunstenaars van het ene naar het andere hof verplaatsten. Ziemba

bespreekt hier de belangrijkste werken en het oeuvre van de desbetreffende kunstenaars, maar trekt in dit verband het traditionele lineaire concept van voorloper-meester-leerling in twijfel. Volgens hem bestond er geen duidelijke ontwikkelingsgang van deze kunst: de kunstenaars creëerden naast of na elkaar, maar er bestaan geen bewijzen dat ze elkaar consecutief beïnvloedden.

Op soortgelijke wijze beschrijft Ziembra ook de Bourgondische en Nederlandse paneelschilderkunst. Hij voert de oorsprong van de grootste paneelschilderijen op de late gotiek terug, dus op een internationale schilderijstijl die in heel Europa aanwezig was rond het jaar 1400. Volgens Ziembra behoren ze dus meer tot een brede traditie van laatmiddeleeuwse hoofse kunst en zijn niet zo zeer het resultaat van lokale stilistische innovaties. De auteur bespreekt hier het oeuvre en de biografieën van bekende meesters als Jean d'Arbois, Jean de Beaumetz en Jean Malouel. Zijn analyse stelt deze kunstenaars in een ander licht: ze zijn bij hem niet meer de grote meesters en hoog gewaardeerde paneelschilders, maar veeleer ambachtslieden, voor wie schilderen een secundaire activiteit was. Dit deel van Ziembra's boek is zonder meer hoogst interessant voor de lezer die aan de meer traditionele interpretaties van hun oeuvre is gewend.

In het volgende hoofdstuk houdt Ziembra zich met de beeldhouwkunst bezig, in het bijzonder met de monumentale Bourgondische en Nederlandse beeldhouwkunst in de jaren 1380-1490. Ziembra trekt om te beginnen de kunsthistorische constructie in twijfel, die vanaf Jan Białostocki en Hans Belting in geschiedschrijving van deze periode bepaalt en in talrijke publicaties te vinden is. Deze twee wetenschappers stelden de these op dat de kleine kunstvormen voor de ontwikkeling van de Nederlandse kunst een cruciale betekenis hebben als uitgangspunt voor kunst van groter, monumentaal formaat. De altaren en paneelschilderijen zouden dus een poging zijn om de dure *pièces d'orfèvrerie* door goedkopere paneelstukken te vervangen (Ziembra 2008: 315). Dit schema wordt echter door de auteur afgewezen: volgens hem bestonden alle kunstvormen onafhankelijk van elkaar, maar was er wel sprake van onderlinge invloed en dwarsverbanden. De auteur gaat hierbij op een belangrijk architectonisch werk in, het Kartuizerklooster van Champmol (1383-1388) dat door Filips de Stoute gesticht werd. Dit gebouw is niet alleen een voorbeeld van monumentale architectuur maar bezit ook veel bijzonder rijke decoratieve elementen, zoals altaren, paneelstukken en beeldhouwwerken die verbonden zijn met bekende namen als Jacques de Baerze, Jean de Marville, Claus Sluter en Claus de Werve. De drie laatstgenoemden vormen voor de auteur het uitgangspunt voor zijn kritiek op het gangbare historiografische paradigma van een progressieve ontwikkeling van de kunst (Ziembra 2008: 318). Ziembra trekt de cruciale rol van Claus Sluter in twijfel, die doorgaat voor de grootste meester van de Europese beeldhouwkunst van de vijftiende eeuw. Volgens Ziembra had Sluter een belangrijke voorloper, namelijk André Beauneveu, die de figuur van de heilige Catharina in de Gravenkapel van de Onze-Lieve-Vrouwewerk in Kortrijk schiep. Tegelijkertijd verwerpt Ziembra hier de these dat de kunstgeschiedenis zich op een ontwikkelingscyclus voorloper - meester - leerling zou moeten baseren. Volgens hem is deze "progressieve sequentie," die op de theorie van Giorgio Vasari kan worden teruggevoerd, niet meer geldig (Ziembra 2008: 321). De keten Jean de Marville (voorloper) - Claus Sluter (meester) - Claus de Werve (leerling)

is zijns inziens ongegrond door het ontbreken van relevante werken van Jean de Marville. De Marville is weliswaar een bekende naam, maar alleen in geschreven bronnen. Er bestaan geen beeldhouwwerken (meer) van hem. Waarschijnlijk werkte hij samen met Claus Sluter aan de beeldhouwwerken in het klooster Champmol, zijn deelname is vooral denkbaar bij de beeldhouwwerken in het portaal van het klooster. Hetzelfde geldt voor de grafmonumenten van de hertogen van Bourgondië. Ze zijn het werk van de Marville maar dan hoogstens op conceptueel vlak. Het feitelijke beeldhouwwerk werd door Claux de Werve en zijn assistenten uitgevoerd.

Evenmin bestaat er de mogelijkheid om het werk van Claus Sluter te onderscheiden (Ziamba 2008: 330). Het enige zelfstandige beeldhouwwerk van Claus Sluter is de zogenaamde Mozesput (1395-1404) in Champmol.

Het laatste deel van het hoofdstuk acht betreft de bronzen beeldhouwkunst in de Nederlandse steden, vooral de werken die in werkplaatsen in Doornik en Brussel ontstonden en het oeuvre van meesters zoals Jean Delemer en Niclaus Gehaert van Leyden.

In het hoofdstuk negen houdt Ziamba zich met de kleinere, verplaatsbare sculpturen bezig, met voorwerpen die voor de buitenlandse opdrachtgevers werden geproduceerd. Hij bespreekt hier vooral de kwestie van retabula als een handelswaar. Deze werden onder meer gecreëerd in werkplaatsen in Brussel, Antwerpen en Mechelen, centra van export van Nederlandse kunst naar het buitenland. Dergelijke werkplaatsen bestonden ook in het Noorden: in Zwolle en Kalkar werkte Meester Arnt van Zwolle, in Amsterdam woonde waarschijnlijk de Meester van Joachim en Anna, in Utrecht ontstonden de grootste werken van Adriaen van Wesel. Behalve de stedelijke werkplaatsen ontstonden verplaatsbare beelden en gesneden altaren ook in opdracht van het Bourgondische hof en andere adellijke opdrachtgevers, zoals bijvoorbeeld de werken van Melchior Broederlam en Jacques de Baerze (Ziamba 2008: 358).

De verbanden tussen de Nederlandse schilderkunst van de vijftiende eeuw en de Bourgondisch-Nederlandse beeldhouwkunst staan in het laatste hoofdstuk centraal. Ziamba analyseert hier de illusionistische beeldhouwkunst die in de Nederlandse schilderkunst te zien is. Hij bespreekt verschillende theorieën, o.a. van Max J. Friedländer, Erwin Panofsky, Jan Bialostocki en Hans Belting die dit verschijnsel op uiteenlopende wijze interpreteren.

Ziamba benadrukt dat de beschouwing van de Nederlandse en Bourgondische kunst in de laatste jaren veranderd is: er wordt tegenwoordig niet langer van een oppositie van hoofse en burgerlijke cultuur uitgegaan, maar veeleer een dialoog tussen deze twee veronderstelt. Daarbij benadrukt hij dat de paneelschilderkunst en de stenen beeldhouwkunst niet meer als de belangrijkste kunstvormen kunnen worden gezien. Volgens hem zijn de tapisserieën, boekverluchting en goudsmidkunst even cruciaal voor de ontwikkeling van de kunst in de Nederlanden. Ziamba legt in dit verband ook grote nadruk op de rol van de economie, vooral van het mecenaat in de kunst. Hij herhaalt hierbij niet de gangbare geschiedschrijving, maar komt met een eigen kijk. In dit opzicht is zijn boek geen saai kunsthistorisch handboek, maar een verfrissend nieuwverhaal, dat boeiend is om te lezen. Het is jammer dat de uitgever op het illustratiemateriaal heeft

bezuinigd. Ziemba analyseert veel verschillende kunstwerken, maar slechts enkele ervan zijn op krijtpapier in kleur gereproduceerd. De rest van de illustraties is zwart-wit op een klein formaat en zodoende soms niet bijzonder duidelijk. Dit neemt niet weg dat Ziemba's geschiedenis buitengewoon interessant is en waardevolle nieuwe inzichten biedt, die het verdienen om ook in het Nederlands te verschijnen.

Anna Sikora-Sabat

Adam Mickiewicz Universiteit, Poznań
asikora@ifa.amu.edu.pl