

MOJCA POLONA VAUPOTIČ

Staronizozemski svet umetnosti

Tabelno slikarstvo

S kakšnimi očmi gledamo na nizozemsko pokrajino, prekrito s prednevihtnimi oblaki, ki neobzdrano oblikujejo atmosfersko vzdušje, ko jo gledamo na fotografiji? Kako gledamo na prepričljivo iluzijo poglobljenega prostora, ki se nam s sijočimi svetlobnimi učinki in včasih celo z zamegljenimi barvami ujame v vpogled? Otožno? Zasanjano? Nostalgичno? Emotivno? Bi si kdo upal reči radostno (pa na tem mestu odmislimo nizozemske tulipane)? Dvomim.

In kakšni občutki nas prevzamejo, ko imamo pred seboj umetniška dela "starih" nizozemskih slikarskih mojstrov? Tokrat imamo v mislih še posebej tiste, ki so se pretežno ukvarjali s krajinsko tematiko. Vendar bom sama tokrat odstopila mesto tudi tistim, ki so ustvarili še kakšen drugačen motiv. Občutke pustimo sebi v prid, ni pa dvoma, da za vsemi temi pokrajinami, ki so izražene v takšni ali drugačni viziji, ne bi stala tudi bogata zgodovinska dogajanja, ki so zapustila paleto svojih svetlo-temnih dogodkov skozi čas. Pa tudi sama geografska lega te dežele je v umetnosti naredila svoje.

Nizozemska je ena izmed beneluških držav, ki se nahaja v severozahodni Evropi in je približno dvakrat večja od Slovenije. Na severu in zahodu meji na Severno morje, na jugu na Belgijo, na vzhodu pa na Nemčijo. Njen teren pokrivajo večinoma celinske nižine ter z nasipi nemirnemu morju iztrgana zemlja ali

polderji. Je skoraj povsem ravna, čeprav se na njenem jugovzhodu prav tako srečamo z nekaj hribovji. Očitno je njeno zmerno podnebje s hladnimi zimami ter blagimi poletji vedno sočutno navdihovalo umetnike, da so v tem okolju dajali ustrezen pečat na platno prav s svojo roko.

Včasih morda koga prešine misel, da o nizozemskih slikarjih iz 15. in 16. stoletja vemo bolj malo. Morda zato, ker je ta dežela geografsko bolj oddaljena od nas in se očitno prej obrnemo k italijanski gotiki ali renesansi in morda nam je slednja celo v sami misli danega časa bolj blizu. A resnično je na severu v 15. stoletju nastala nova slikarska umetnost in stilni spremembi v Italiji in na Nizozemskem sta si bili povsem različni, tako po svojem izvoru, kot po svoji vsebini. Obe državi, severna in južna, sta gospodarsko in sociološko sicer še naprej stali na istih temeljih fevdalizma in v obeh so se

z novo življenjsko močjo vse bolj krepila in uveljavljala mesta; napovedovale so se nove spremembe v celotni družbi, medtem pa so bile splošne kulturne tendence v obeh krogih povsem drugačne.

Italija je tudi v renesansi vztrajala na poti katoliške verske tradicije; v samem umetnostnem oziru pa so nova, od antike navdahnjena načela preustvarila vso umetnost, vse njene panoge in ves njen izraz. Iz vseh teh danosti je italijanska renesansa vodila naravnost v mednarodno, katoliško umetnost baroka, ki ji je osnove ustvaril že Michelangelo s svojimi deli. Na severu pa je bilo drugače. Za severne dežele Zahodne Evrope je bil ta čas najpomembnejše zgodovinsko dejstvo reformacijsko gibanje, ki je zajelo prav vse. Temu je botroval še prelom z versko srednjeveško tradicijo in slednjič odpad od skupne Cerkve, s čimer so bile dane osnovne miselnosti novega človeka. Umetnostno je bil tako sever neodvisen od antične umetnosti ter njenih idealov, saj je rasel zgolj iz domače tradicije ter iz naturalističnih sestavin poznogotske umetnosti. Vodilno delo je pri stilni prenovi opravilo slikarstvo; vzporedno z njim se je v nekaterih vrhovih razvijala tedaj manj pomembna skulptura, medtem ko je arhitektura po silnem razmahu v gotiki sedaj nekoliko zaostajala.

Ozemlje, kjer je v času 15. in 16. stoletja živela umetnost starih mojstrov, je tedaj zavzemalo območje današnje Belgije, z deli južne Nizozemske ter severne Francije. Ta ozemlja pa so bila v poznem srednjem veku združena v Burgundskem vojvodstvu; vodilni umetnostni centri vojvodstva so bila bogata trgovska mesta, kot so Brugge, Gent, Tournai, Leuven ter proti koncu 15. stoletja tudi Antwerpen. Če smo še nekoliko natančnejši, kar se tiče slogovnih značilnosti v slikarstvu tega časa, lahko zatrdimo, da dela posedujejo značilnosti, ki jih je možno uvrstiti tako v gotiko kot v renesanso. Dejansko gre tokrat za prepletanje obeh stilov, kar pa nakazuje najrazličnejše vidike zahodnoevropske kulture iztekajočega se srednjega ter porajajočega se novega veka.

Naslednja zanimivost je tudi ta, da umetnost tega časa in prostora uradno imenujemo *staronizozemsko slikarstvo*. Strokovni termin za to pa je uvedel eden od utemeljiteljev njegovega znanstvenega proučevanja, *Max Jakob Friedlander*, s svojim delom *Altniederländische Malerei*, ki je izšlo med leti 1924–1937. In ker je velika večina umetnikov ustvarjala prav tako na Flamskem, se zanje mnogokrat uporablja izraz *flamski primitivci*¹, kar jih označuje kot najzgodnejše flamske slikarje, ki so vzpostavili novo slikarsko tradicijo.

Veliko obdobje flamskega slikarstva, h kateremu je pripomoglo bogato kontaktiranje s Flandrijo na mnogoterih področjih, je zaznamoval predvsem razcvet oljnega slikarstva na lesu, ki so ga flamski slikarji izredno dobro obvladali. Ta tehnika je s svojo čisto in sijajno opredelitvijo omogočila umetnikom, da so do popolnosti izdelali svoje slikarske ideale, katerih začetek je mogoče zaslediti v ateljejih, kjer so z miniaturnimi poslikavali knjige za svoje bogate naročnike. V teh ateljejih so med drugim imeli povsem proste roke glede ustvarjanja, glavni motiv jim je bil le ustvariti čim lepši iluminirani rokopis. Na voljo so namreč imeli najkvalitetnejši pergament, najboljše in najdražje barvne pigmente, vrhunsko tehnično opremo ter ves čas, ki so ga lahko posvetili le ustvarjanju. Eno takšnih sijajnih del, ki je nastalo pod rokami teh mojstrov, je *Sijajni brevir vojvode Berryjskega*, z miniaturnimi bratov *Limbourg*, ki so ga ustvarili okoli leta 1400. Te miniaturre se po snovi delijo na nabožno tematiko ter na ilustracije mesecev; po formi pa na kompozicije trecentističnega značaja, ki se drži religioznih upodobitev rokopisa, ter na realistične kompozicije, ki so lastne prizorom iz posvetnega življenja. Čeprav je bila med iluminatorji vzpostavljena skupna ustvarjalna vez, so se v načinu izvajanja svojih umetnin vendarle razlikovali toliko, da jih je bilo med seboj mogoče ločiti.

Kar se tiče knjižne iluminacije, gre za naslednjo značilnost: eden od najbolj priljubljenih in široko uveljavljenih principov

oblikovanja knjižne iluminacije tovrstno dvodelnost "realnega" in "imaginarnega" gradi na nekoliko svojstven način. V prvi plan postavi zunanjo obrobno, ki je lahko zasnovana kot pergamentna stran, lesen ali pozlačen okvir, posipan s cvetjem, ki je naslikano z botanično natančnostjo in izjemno živostjo. Med cvetovi so lahko metulji, hrošči, gosenice in različni insekti, pogosto v naravni velikosti, ki z razgibanostjo še okrepijo iluzijo resničnosti naslikanega rastlinskega in živalskega "tihožitja". Vse je upodobljeno od blizu, kot da imamo cvetlice in živali tik pred očmi, tako rekoč "na pladnju". V tak okvir slikar vstavi notranjo miniaturo, sliko v sliki, v kateri po principu tabelnega slikarstva zasnuje figuralni prizor bodisi v krajinskem izseku bodisi v izbranem interieru. Zaradi razlike med okvirom, kjer so predmeti predstavljeni od blizu, in osrednje miniaturo z naravnim prizorom, kjer je dogajanje odmaknjeno v daljavo, se izgubi tradicionalno vizualno dojemanje poslikane rokopisne strani. Slikar vzbudi občutek, da iz "realnega prostora", v katerem se nahaja tudi gledalec, pogled seže globlje v imaginarni prostor slike, v katerem se odvija sveti dogodek². Med najkvalitetnejšimi ohranjenimi rokopisi s tovrstnimi miniaturo lahko omenimo *Brevir Engelberta Nassauskega*, ki ga je okoli leta 1480 izdelal mojster Marije Burgundske.

V tabelnem slikarstvu je na severu, v Franciji, Nemčiji in na Nizozemskem, že v 14. stoletju vladal slikarski stil, ki mu je "podlegla" giottovska stilna reforma, izvršena v Italiji. Slednja se je nadaljevala v sienskih delavnicah, nato pa je bila prenesena v vse dežele Zahoda. Tudi samo ikonsko slikarstvo³ je nekje v svojem sržu pustilo svoj pečat. Gre namreč za to, da tabelna slika ali pa iz več delov tabel sestavljen oltar predstavlja podobo, ki prikazuje svete osebe in je namenjena čaščenju. Kar se tiče samega upodabljanja figur, se umetniki v pozni gotiki intenzivneje ukvarjajo z realističnim oblikovanjem le-teh, saj so prepričljive njihove telesnine, naravno gubanje draperije, čustvena izraznost

in njihova postavitve v prostor. A figura je še zmeraj prepoznavno ločena od okolice in njen status je nedvomno izrazito poudarjen.

V staronizozemskem slikarstvu se v tem času zgodi sprememba, saj pride do preloma z obstoječo tradicijo, ki se kaže v spremembi samega koncepta tabelne slike. Ikonski tip nadomesti slika, ki ponazarja likovno realizacijo izseka iz realističnega sveta ter deluje kot njegov jasno zamejen delček, kakor bi ga lahko videli ob pogledu skozi okno ali v zrcalu. Tako je fascinacija staronizozemskih slikarjev najbližje novi ideji tabelne slike, tako v oblikovnem, kot v simbolnem pogledu. Prenos te izkušnje v likovno prakso je ključnega pomena za razvoj novega koncepta tabelne slike, ki prevzema lastnost zrcala, le da je podoba, ki jo imamo pred seboj, tokrat zares "ujeta" kot slika nekega trenutka v natančno opredeljenem vidnem polju, obdana z okvirom. Podoben učinek kot zrcalo ima tudi odprto okno, ki je prav tako uveljavljena ponazoritev novega koncepta tabelne slike. Okvir tabelne slike pa ima vlogo okenskega okvirja, ki ločuje prostor, v katerem se nahaja gledalec, od prostora, v katerega gleda.

Z novim pridihom so prav tako upodobljene svete osebe. Te so umeščene v povsem realno okolje, bodisi v krajinski izsek bodisi v interier sakralnega ali profanega značaja. Tako glavni upodobljenci kot vsi ostali detajli so naslikani zelo naturalistično, same osebe pa so izredno psihološko prepričljive, saj so po videzu povsem približane ljudem, ob katerih je ustvarjal slikar. Če se ozremo v portret tedaj naslikane Marije, vidimo, da tokrat ne gre za idealizirano lepoticco, temveč za lepo meščanko iz danega okolja. Veliko likov na tedanjih oltarjih je bilo celo dobesedno prevzetih iz umetnikovega okolja, saj so bili naslikani po živih modelih. S to izkušnjo se srečamo na samem *Gentskem oltarju*, ki je nastal pod rokami bratov Huberta in Jana van Eycka.

Staronizozemsko slikarstvo je bilo naklonjeno predvsem tabelnemu slikarstvu, ki so ga ustvarjali z oljnimi barvami. Tej tehniki sta svoj čas in dar še posebej namenila brata van

Eyck, Jan pa je oljne barve razvil do tolikšne popolnosti, da je v 16. stoletju obveljal celo za iznajditelja oljnih barv. Oljno slikarstvo so sicer poznali že v srednjem veku, vendar zaradi skromne barvne tehnike, ki je bila podvržena dokaj hitremu propadanju, ni imelo takšnega kvalitetnega razpona. Šele v prvi polovici 15. stoletja so staronizozemski slikarji tehniko izpopolnili do te mere, da so s pravilno obdelavo slikarske površine ter ustrezno kombinacijo pigmentov in oljnih veziv zagotovili trajnost izdelka. Ob vseh božanskih barvnih efekti, ki jih je bilo mogoče sedaj ustvariti – možnost slikanja v izredno tankih nanosih, prelivanje barv, mehke prehode ter bogato lestvico odtenkov – je svoje ponudila še na novo ustvarjena svetloba. O svetlobi nam v umetnosti nikoli ne zmanjka besed, saj si brez nje sploh ne bi mogli zamisliti likovnih del. Ta svetloba, ki so jo ustvarili staronizozemski umetniki, je bila ostra in jasna, s sijočimi odbleski na svetlečih površinah ali pa razpršena, mehka in megličava. Venomer je služila slikarju za izgradnjo perspektive in iluzije poglobljanja prostora, za vsebinske poudarke in za izpostavljanje izbrane razpoloženske note.

Ob slikah s sakralno tematiko, ki jih je v srednjem veku daleč največ, so prevladujoče funkcije naslednje: reprezentativno-didaktična; to je slika kot nadomestek za pisano besedo, kot razlaga za poučevanje krščanskega nauka, sledita moralno-teološka ter mnemotična; slika kot nosilec moralnega in teološkega sporočila in kot pripomoček za memoriranje. Tu je še nabožna vloga; slika je sredstvo za intenzivnejše doživljanje vere in krepitev pobožnosti. Sicer pa so temeljna ikonografska področja, s katerimi se v staronizozemskem slikarstvu srečujemo: samostojni portret (aristokratski, meščanski ali skupinski), krajina, žanr, tihožitje in akt.

BRATA EYCK

Ko se začnemo sprehajati skozi dela severnjaških mojstrov, se gotovo najprej

obrnemo na brata Huberta in Jana van Eyck iz Maaseycka, rojena v drugi polovici 14. stoletja. Za samega Jana lahko skorajda upravičeno rečemo, da je bil najbolj zaznamovani ter najslavnejši staronizozemski slikar. Hubert je veljal za nekoliko konzervativnejšega. Že vojvoda Filip Dobri je Jana imenoval za "najboljšega slikarja vseh časov", saj je njegova slava segala krepko preko meja takratnih nizozemskih pokrajin: v Francijo in Nemčijo, celo v Italijo, Španijo, pa vse do Portugalske. Med naročniki je bil izredno cenjen in iskan, njegove slike so veljale za najvišji izraz umetnosti, saj so jih pogosto kopirali in posnemali. Vse naslednje generacije nizozemskih slikarjev so se učile ob njegovih delih, velik pa je bil tudi van Eyckov vpliv na nemško in francosko slikarstvo pozne gotike. Celó v Italiji je bilo mogoče zaslediti njegova dela.

Gentski oltar je med leti 1423-1432 nastal po naročilu vplivnega bruškega meščana Jodocusa (Joost) Vijda in njegove žene Elisabeth Borluut, za družinsko kapelo v cerkvi sv. Janeza Krstnika (kasneje je bila cerkev posvečena sv. Bavu) v Gentu. A oltar bo najbrž ostal večna skrivnost, predvsem zaradi vprašanja, katere dele lahko pripišemo Hubertu in katere Janu van Eycku. Dvomov in teorij o tem, katera roka je poslikala kateri del oltarja, namreč ne manjka. *Gentski oltar* je sicer največji staronizozemski poliptih, sestavljen iz štiriindvajsetih tabel in je že zaradi tega izjemno delo. Originalni leseni okvir je bil v veliki meri uničen v času reformacije, izgubljena je bila tudi njegova predela, na kateri je bil upodobljen pekel. V 19. stoletju je bil oltar celo razstavljen ter raznesen po različnih koncih Evrope, nato pa so bile po drugi svetovni vojni ponovno vse table vrnjene Belgiji, v cerkev sv. Janeza Krstnika.

Umetniško delo sicer predstavlja krilni oltar, ki je poslikan na notranji in zunanji strani. Ko je zaprt, se pred nami jasno predstavlja dvanajst poslikanih polj, in sicer: v spodnji vrsti je upodobljen donator Vijd, ki kleči, s sklenjenimi rokami in je na pol obrnjen proti nam. Vzporedno z njim sta

upodobljena sv. Janez Krstnik in sv. Janez Evangelist, kot da sta kamnita kipa, kakršni so mnogokrat krasili starejše oltarje. Na skrajni desni je naslikana Vijdova žena Elisabeta, v enaki klečeči pozi kot donator. Vse te osebe se nahajajo v precej prostornih nišah, ki pa so zgoraj na pročelju okrašene z gotskim krogovičjem.

Srednje zunanje polje kril na levi strani prikazuje angela Gabrijela z lilijo v roki, v času oznanjenja; srednja dva dela pa predstavljata nadaljevanje Marijine sobe, iz katere se na levi polovici skozi dvojno okno odpira pogled na nizozemsko mesto. Na skrajni desni strani je Mati božja, klečeča pred svojim molitvenikom, obrnjena proti angelu in z golobom nad glavo. V gornji vrsti nad Marijo in angelom sta upodobljena preroka Zaharija in Mihej, nad delom Marijine sobe pa klečita eritrejska in kumejska Sibila.

Ob odprtem *Gentskem oltarju* je upodobljen center samega dogodka – Čaščenje mističnega jagnjeta. Slike celotnega oltarja so razdeljene v dveh vrstah; v zgornjo skupino okrog božjega prestola in v spodnje številne gruče okrog mističnega jagnjeta. Zgoraj v sredini na prestolu sedi bradati Bog Oče, s papeško tiaro na glavi, v bogato izvezenem plašču, in dviga desnico v blagoslov, medtem ko v levici drži žezlo gospodarja vesoljstva. Na levi strani, ob božjem prestolu, sedi Marija, zatopljena v odprto knjigo; na njeni desni je sv. Janez Krstnik s knjigo na kolenih ter z dvignjeno desnico. Sledeče polje na levi predstavlja pojoče angele, ogrnjene s plaščem po vzorcu cerkvenega pluviala in zbrane okrog izrezljane lesenega pevskega pulta. Na nasprotni strani so prav tako angeli z enako opravo, ki pa muzicirajo na orglah, goslih in harfi. Na skrajni levici stoji goli Adam s figovim listom, na desni pa v podobni pozi Eva, s tem, da v roki drži še jabolko, znamenje svojega greha. Upodobljenčeva akta sta prvi naturalistični akt skoraj naravne velikosti v evropskem slikarstvu po antiki. Krilo nad Adamom zaključuje slika daritve Kajna in Abela, nad Evo pa Kajnov zločin – oboje pa je slikarsko



Jan van Eyck, Arnolfinijeva zaroka

posneta skulptura. Vse osebe iz gornje vrste so obrnjene protisredišču, k božjemu prestolu. V centru spodnje vrste je prebodeno Božje jagnje na oltarju, ki stoji sredi bujne, zelene krajine, okoli njega pa klečijo angeli z *arma christi*. Nad omenjenim prizorom se ne nebu v svetlobnem kolobarju prikazuje sv. Duh, iz njega pa se na Jagnje izlivajo nebeški žarki. V ospredju, pred oltarjem, je postavljen vodometa, po Apokalipsi simbol Kristusa, studenca žive vode; ob njem klečijo na desni strani apostoli, za njimi pa stoji gruča svetnikov. Na levi strani vodnjaka se nahaja skupina stoječih in klečečih oseb iz Stare zaveze. V ozadju za Jagnjetom prihajajo proti oltarju množice svetnic in svetnikov, za gostim drevjem nad njimi pa se dvigajo zvoniki cerkvenih stavb. Na obeh levih poljih ob glavnem prizoru je v skalni pokrajini upodobljen sprevod konjenikov, ki jih napis na okvirju označuje kot "Kristusove vojščake"; na prvem polju desne strani je skupina svetih puščavnikov, na skrajni desni tabli pa je upodobljena družina

svetih romarjev. A te besede so zgolj "dotik" *Gentskega oltarja*.

Ko je Carel van Mander⁴ okoli leta 1600 pisal življenjepis o umetnikih, je na *Gentskem oltarju* najbolj občudoval van Eyckovo zvestobo naravi in njegovo telesno navezanost na model. Takole pravi o njegovem delu: "Ta veleumni slikar je delal z veliko skrbjo in je, kakor se zdi, hotel s tem svojim umotvorom postaviti slavnega pisatelja Plinija na laž. Ta namreč piše, da slikarji, če naslikajo sto ali tudi manj obrazov, navadno naredijo nekaj takih, ki so si med seboj podobni, in ne morejo doseči narave, v kateri se dasta med tisoč obrazi najti komaj dva, ki bi si bila popolnoma enaka. To delo pa obsega približno tristo trideset popolnih obrazov, med katerimi ni noben sličen drugemu ... Tudi kocine figur in konjskih repov ter griv se zdijo, kakor bi jih mogli prešteti in so tako tenko in fino naslikane, da se vsi umetniki čudijo, ko stoje ob pogledu na celotno delo zmedeni in zbegani".⁵

Da je *Gentski oltar* zares veliko umetniško delo, se lepo vidi že v majhnih stvareh, ki jih pozorno oko utegne kaj hitro opaziti: našivi in vezenje na svetniških oblekah, okraske, diademi in krone na glavah protagonistov, zaponke na prsih, konjeniška in konjska oprema; vse je izdelano po točnih vzorcih ter vestnih študijah dveh slikarjev, ki sta delo opravila. In ob vsem naštetem nikakor ni mogoče prezreti še narave, saj je sleherna travica in slednji cvet do podrobnosti preštudiran, tako da predstavlja rastlinje pravo zbirko prirodoslovnih portretov.

Tako pridobljeno poznavanje narave je Jan van Eyck uporabil v vrsti svojih portretov, izmed katerih je še posebej omembe vredna podoba italijanskega trgovca iz Lucce, Giovannija Arnolfinija, in njegove žene Giovanne Cenami – *Arnolfinijeva zaroka* – ki je nastala leta 1434. Delo je zelo zanimivo še posebej zaradi prikrite simbolike interierja, ki je sicer na prvi pogled običajna meščanska spalnica, detajli pa imajo simbolne pomene, povezane z motivom poroke ter zakonske zvestobe. Tako naj bi sezute cikle na tleh nakazovale svetost zakramenta, sveča, ki je

prižgana sredi belega dne, pomeni navzočnost Svetega Duha, psiček simbolizira zakonsko zvestobo, zrcalo pa čistost in nedolžnost. Pasijonski prizori, upodobljeni v medaljonih na okviru zrcala, pomenijo obljubo odrešenja, rožni venec na steni pa vero in predanost molitvi. Na kontekst poročnega portreta naj bi kazal tudi detajl sv. Margarete, izrezljane na stebri posteljne stranice, saj je le-ta zavetnica porodnic. Poseben pridih prav tako dajejo pomaranče na okenskih policah ter češnje, ki jih lahko vidimo skozi okno, saj simbolizirajo raj, na katerega lahko upajo vsi, ki spoštujejo sveti zakon.

Ogledalo, ki predstavlja enega od najzanimivejših elementov slike, odslikava naslikan interier, gledalcu pa ponudi pogled na odprta vrata in na dve osebi, ki stojita na pragu sobe. To sta Jan van Eyck in neki njegov prijatelj. Nad sliko je tudi napis: "*Johannes de Eyck fuit hic 1434*" (Jan van Eyck je bil tukaj 1434). Ogledalo vnaša v zasnovo in razumevanje slike dimenzije, ki jih pred tem v evropskem slikarstvu ne poznamo. Prizor v zrcalu namreč ni samo slika v sliki, ampak je obenem mojstrsko izpeljana projekcija prizorišča, v katerega umetnik umesti portretiranca. Z njim se odpira slikarski prostor, ki gledalcu nudi priložnost za pogled z nasprotne strani sobe, v kateri stojita Arnolfini in njegova žena.

Kot v vseh Janovih slikarskih delih tudi tukaj pri oblikovanju prostora in atmosfere igra ključno vlogo svetloba, ki prihaja iz dveh virov: prvi je zunaj slike, saj svetloba pada iz levega gornjega kota, drugi vir pa je okno, ki dodatno osvetljuje sobo. Osvetlitev je diskretna in tako deli sobe ostajajo v polsenci, kar prispeva k občutju intimnosti in domačnosti.

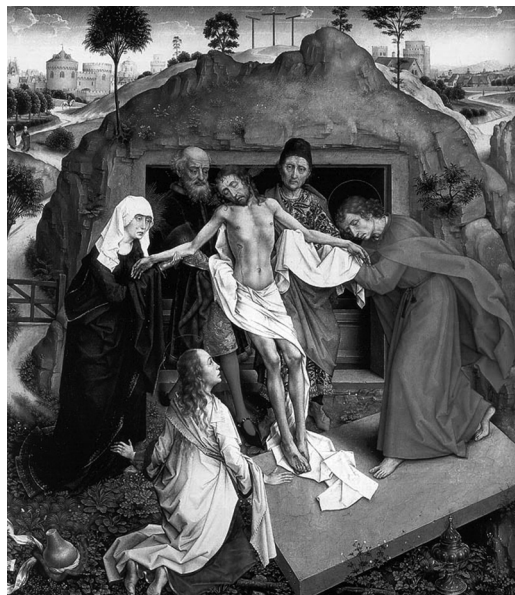
ROBERT CAMPIN

Slikar Robert Campin, ki velja za starejšega sodobnika Jana van Eycka, je v marsičem zelo inovativen ustvarjalec na Flamskem. Imel je veliko delavnico, v kateri so se šolali mnogi ustvarjalni slikarji, prejemal je številna

javna in zasebna naročila, njegova dela pa so vplivala na mlajše generacije nizozemskih, pa tudi francoskih in nemških slikarjev. Campin je prav tako uporabljal oljno tehniko, ki jo je pogosto kombiniral še s tempero, a prav zaradi tega ni dosegal tako odličnih rezultatov v smislu luminoznosti in atmosferskih učinkov kot Jan van Eyck. V svojih delih očitno združuje naturalizem in poudarjeno dekorativnost. Slednje opazimo v obravnavi figur, ki so polne in voluminozne, tako v psihološko izraznih obrazih, kot v gubanju draperije ter v njihovih detajlih. Svoje delo *Portret dame in gospoda* je ustvaril okoli leta 1430, a upodobljenca zaenkrat nista identificirana. Kot kažeta doprsna portreta, je mogoče razbrati, da gre za osebi iz premožnega meščanskega okolja; to je razvidno predvsem iz bogatih oblačil, samozavestne drže moškega ter nežno negovanih rok portretiranke. Moška obrazna mimika izraža aktivno, odločno ter preudarno osebo, pri ženski pa je izpostavljena milina in zadržanost. Nevtralnno ozadje in prelivanje svetlobe daje svoj pečat bistvu tričetrtinskega zasuka portretirancev, ki je tedaj značilen za nov tip portreta. Posebno zanimivost pri upodobitvi neznane dame predstavlja prstan na njeni roki, saj se v konveksno brušenem dragem kamnu zrcali portret bradatega moškega, ki je najbrž sam Robert Campin. Slikar je bil namreč zapeljivec ženskih src in tako vemo, na kaj nam utegne detajl namigovati.

ROGIER VAN DER WEYDEN

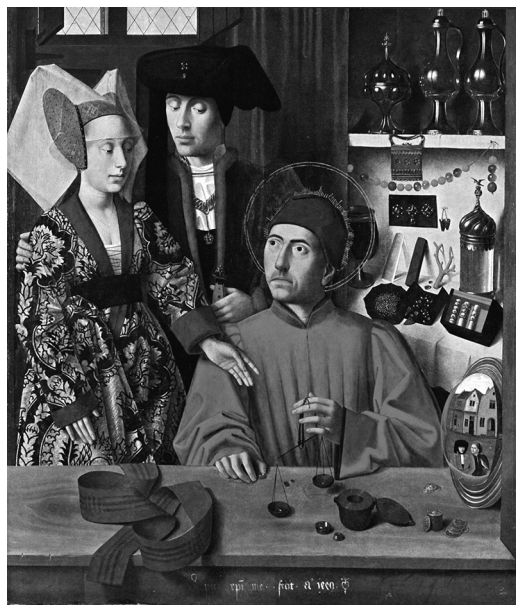
Slikar Rogier van der Weyden je znan kot izvrsten oblikovalec človeških figur, tolmač čustvene vsebine ter akcije. Med leti 1427 in 1431 se je učil v delavnici Roberta Campina v Tournaju, štiri leta kasneje je postal mestni slikar v Bruslju, leta 1464 pa je tam tudi umrl. Po smrti Jana van Eycka je postal najbolj priznani slikar na Nizozemskem, čemur je botrovalo še njegovo poznavanje italijanske umetnosti, saj je v času svojega ustvarjanja obiskal tudi Rim. Njegov slog je prepoznaven predvsem po ekspresivnosti,



Rogier van der Weyden, Polaganje v grob

razgibanosti, proporci figur pa nastopajo nekoliko bolj gotovo in razpotegnjeno. Tudi na ikonografskem področju uvaja nekatere nove rešitve, na katere smo bili do sedaj manj osredotočeni; na primer nov tip *Pietá*, spremembe v motivu *Poslednje sodbe*, v *Čaščenju deteta* itd. Van der Weyden je hkrati mojster portreta, saj se pri njem pojavita svetlo ozadje ter nova oblika portreta z motivom okna, ki odpira pogled v krajino. Prav tako je izvrstno obvladal tehniko risanja; repertoar njegovih risb je bil zelo raznolik, hkrati pa je služil kot opora in navdih mlajšim mojstrom.

Slikarsko delo *Polaganje v grob* je zagotovo nastalo okoli leta 1450, ko se je mojster za kratek čas mudil v Italiji. Sredi upodobitve se dviga goli hribček, z veliko odprtino na sprednji strani, ki predstavlja Kristusov grob, vsekane v skalo. Pred njim držijo skoraj stoječe ovito Kristusovo telo mati Marija, sv. Janez Evangelist, Kristusov stric Jožef Arimatejski ter sv. Nikodem, medtem ko Magdalena kleči pred vso zbrano skupino. V primerjavi z *Mojstrom iz Flémalla* so tukaj figure večje, splošno razpoloženje pa je prikazano izredno tragično in očitno je nekoliko bolj "odrinjena" okolica.



Petrus Christus, Sv. Eligij v delavnici

Rastlinski svet je sicer precej gosto izpostavljen, vendar ni kopiran po resničnim rastlinah, oblike hribov (tudi Golgota s tremi križi) pa so naslikane zgolj "približno". Slikarju očitno ni šlo za nadaljevanje formalno naturalističnega stila, ki sta ga začela že brata van Eyck, ampak za nekaj povsem drugega: bistvo izražajo prav osebe, ki izžarevajo jasno žalost, bolečino in sočutje; te občutke pa še dodatno izžarevajo s svojimi spoštljivimi kretnjami in boječimi prijemi Kristusovega trupla, ki ga polagajo v grob. Gre namreč za izrecno stremljenje k čustveni izraznosti, nadaljevanje teženj pozne gotike, ki pa v novodobnem realizmu predstavlja idealistično komponento.

PETRUS CHRISTUS

Ne samo sodobnik, ampak najbrž tudi učenec Jana van Eycka je slikar Petrus Christus, ki je leta 1444 postal slikarski mojster v taistem Bruggeju, kjer je živel van Eyck. Christus je tudi dobro poznal dela Rogierja van der Weydna, vendar nikakor ni bil njegov posnemovalec, temveč samosvoj izviren slikar, ki dobro kaže poznavanje italijanske

umetnosti; med drugim se je precej njegovih del nahajalo v zbirkah italijanskih renesančnih knezov.

Christusovo delo *Sv. Eligij v delavnici* je njegovo najznamenitejše, saj v mnogih detajlih vendarle vidimo očiten odraz Jana van Eycka. To izžarevajo še posebej posamezni siji svetlobe ter zrcalni odbleski, kar nas asociira na detajle s slike *Arnolfinijeva zaroka*. V danem primeru nam slika govori o zlatarski delavnici, kjer za mizo sedi sv. Eligij, zavetnik zlatarjev, bankirjev in menjalcev denarja. Upodobljen je z zlatarsko tehtnico v rokah pri tehtanju prstana, čeprav njegov pogled ne sledi tehtnici, ampak je usmerjen nekam navzgor in vzbuja vtis odmaknjenosti. Na levi strani mu za hrbtom stoji mlad aristokratski par v razkošnih oblačilih, v konveksnem zrcalu na desni pa sta vidni še dve moški figuri v pogovoru. Ženin gleda zlatarju čez ramo in pozorno nadzoruje tehtanje, medtem ko je mladenka že iztegnila roko in ponudila prst, da bo mojster lahko preizkusil, ali ji je prstan prav. Tukaj nas podobno kot pri "Arnolfiniju" nagovori prikrita simbolika, saj se žanrske prvine ves čas prepletajo z religiozno tematiko.

Delavnica, ki je skladno s tedanjo prakso tudi prodajalna, ponuja pogled na prava mala tihožitja: umetelno izdelano kovinsko posodje na vrhnji polici, zlatarske izdelke in materiale za njihovo izdelavo, kot so na primer rdeča korala, dragi kamni različnih barv, biseri, kamnita strela itd. Poročni trak na nasprotni strani delovnega pulta pa s spodnjo krivuljo usmerja pogled k napisu, ki govori, da je sliko naslikal Petrus Christus leta 1449.

Kljub realistični in prevladujoči žanrski noti je očitno, da nosi slika globlje sporočilo, ki povezana z moralistično temo opominjanja na prave vrednote krščanskega življenja: na duhovnost v nasprotju z materialnim bogastvom. Tehtanje je v tem primeru namig na poslednjo sodbo, kar slikar očitno nakaže s pogledom sv. Eligija, saj njegov pogled ne spremlja tehtnice, ampak je obrnjen navzgor, proč od materialnih dobrin, ki ga obdajajo. S tem želi nakazati, da so duhovne in moralne

vrednote vredne več od zemeljskega bogastva. Sicer pa je motiv tehtanja zlata v staronizozemski umetnosti tradicionalno povezan z moralističnimi temami in opominja na poslednjo sodbo. Na to temo je tako ohranjenih kar nekaj umetniških del.

HIERONYMUS BOSCH

Ob prehodu obdobja iz 15. v 16. stoletje se je zgodil viden preobrat, ko je vsakršna epska tematika popolnoma izginila iz repertoarja upodabljanja, na njeno mesto pa je stopila psihološka karakterizacija človeškega bitja, izgubljenega med mnogimi drugimi bitji zemlje. To je bil korak, ki je odločno vodil v 16. stoletje, v čas prebujenega individualizma, ki se je po vsestranskem opisu človekove okolice moralo lotiti tudi njegove individualne psihologije. Najodločneje se je v to smer podal slikar *Hieronymus Bosch*, ki je bil rojen v slikarski družini v Hertogenboschu v severnem Brabantu. Njegovo življenje in delo sta, kot skoraj pri večini, slabo dokumentirana, a predvidevamo, da se je šolal v delavnici svojega očeta Antona ali pa katerega od svojih stricev. Zaradi svojega dobrega gmotnega položaja, poročen je bil namreč z bogato vdovo, mu ni bilo treba slikati za vsakdanji kruh, ampak je lahko izbral med naročili ter slikal po lastnem navdihu. Znano je prav tako, da je Bosch vse življenje preživel v svojem rojstnem kraju in da ni potoval drugam, tako kot so to počeli njegovi stanovski kolegi. Sicer pa je bil Hertogenbosch tedaj tako razgibano trgovsko središče, da se je Hieronymus imel priložnost srečevati s številnimi umetniki, ki so hodili tja iz drugih krajev. Tam je leta 1516 tudi umrl.

Njegov stil izraža resnično nekaj posebnega. Po vsem Zahodu je namreč slovel kot imeniten slikar, za njegova dela so si prizadevali poznavalci umetnosti v Italiji, Franciji in še zlasti dvor v Španiji. Njegove slike so si celo grafično razmnoževali ter jih kopirali. Njegova dela so prav tako zbirali premožni in razgledani meščani, cerkvena in posvetna aristokracija ter visoko plemstvo. Omenjeno

si lahko razlagamo tako, da je s svojimi slikami v danem obdobju izrazil nekaj, kar je ta doba močno potrebovala, pa čeprav se je morda kasnejšim rodovom zdelo njegovo slikarstvo na prvi pogled nekoliko čudaško. Bosch je bil v svojih delih izrazito samosvoj, njegov slog namreč ne razkriva neposrednih odmevov velikih mojstrov predhodnih generacij. Še najbolj očitno sta ga navdihovala miniaturno slikarstvo 15. stoletja in dekorativno kiparstvo poznogotskih katedral, saj iz njiju jemlje prenekatero idejo za svoje monstrozne demone, fantastične živali ter hibridna bitja.

V njegovih delih se srečujemo tako z naturalizmom kot z izrazitim občutkom za dekorativno vrednost oblik in barv. V podobe iz realnega življenja svobodno dopolnjuje in prepleta najrazličnejše prvine ter kombinira elemente iz rastlinskega in živalskega sveta. Pogosto celo zasledimo prepletanje organskih in anorganskih oblik v popolnoma novi smeri, kar spominja na likovne rešitve v moderni umetnosti in ponekod nakazuje smer v abstraktno. V številnih delih ne upošteva perspektivnih načel in zavestno spreminja prostorske razsežnosti slik, s tem pa ustvarja zelo plitka prizorišča in celo opusti renesančni koncept prostora. Eksperimentiranje s svetlobo je v njegovih delih prav tako pogosto, pri čemer gre včasih tako daleč, da ob očitnem viru in močni osvetljenosti figure sploh ne mečejo senc. Ob tehničnem ustvarjanju uporablja različne slikarske tehnike, od najfinejših prosojnih pa vse do pastoznih pokravnih nanosov.

Kar se tiče njegovih ikonografskih značilnosti, lahko v Boschevem opusu prepoznamo ponavljajočo se veliko temo: krščanski etos in moralo ali natančneje – obsojanje človeške nemoralnosti, pri čemer vključuje veliko mero humorja in ironije. Ne glede na ikonografsko bogastvo moralističnih tem lahko pri Boschu hitro prepoznamo temeljne moralne vrednote, ki jih zagovarja, v nasprotju s pregrehami, na katere vedno znova opozarja. Izpostavljene so predvsem vrednote takratnega meščanstva:

delavnost, poštenost, skromnost, razumnost, zavezanost tradiciji, zadržanost do vsega ekscesnega ... Te vrednote po navadi največkrat izpostavlja s slikanjem njihovih nasprotij: lenobe, pokvarjenosti, grabežljivosti, vsakovrstnih neumnosti, prostaštva, neovladanosti in prepuščanja "nizkim" strastem, kot so požrešnost, popivanje ter nebrzdana spolnost. Hkrati vedno znova duhovito obsoja človeške slabosti, med katerimi izpostavlja zaslepljenost, zavist, topoumnost, nastopaštvo, licemerstvo in duhovno bedo. Prav tako je nenaklonjen vsem, ki so se tako ali drugače znašli na robu družbene ali socialne lestvice: beračem, vagabundom, brezdomcem, prostitutkam, zvodnikom ipd. Izrazito je zadržan do vseh veseljačenj in praznovanj, kjer pod vplivom alkohola privrejo na dan različne obscenosti. V svojih delih želi prikazati, da je pravzaprav človek sam sebi največji sovražnik, saj je nagnjen k temu, da popušča čutnim užitkom na škodo duhovnosti in razumnosti. Strah pred pogubo in večnim prekletstvom tedaj ni bila samo Boscheva tema, temveč splošna značilnost časa okrog leta 1500, ko so ljudje verjeli, da se bliža konec sveta.

Zamisli za svoja dela je Bosch črpal predvsem iz bogate zakladnice starih nizozemskih rekov in pregovorov, literature, pesništva ter ljudske modrosti. Ob njegovem kritičnem in duhovitem načinu smešenja človeških slabosti so mu bili blizu literarni satiriki, kot na primer nemški humanist Sebastian Brant (*Ladja norcev*, 1494) in Erazem Rotterdamski (*Hvalnica norosti*, 1509). Njegova dela vedno znova zbujajo željo tudi po novih razlagah, a žal se še zmeraj pojavljajo težave z njihovimi interpretacijami, saj je vendarle premalo znanega o umetnikovem življenju in njegovih nazorih. Tako so prav zaradi tega njegove slike marsikdaj predstavljene izrazito subjektivno.

Eno izmed njegovih del, ki nam jasno predstavlja njegov tipičen ikonografski stil, je *Triptih s senemim vozom*, ki je nastalo okoli leta 1500. Oltar je sicer ohranjen v dveh različicah; ena je v madridskem Pradu, druga v Escorialu. Katera je originalna, je težko določiti, a večina

poznavalcev je mnenja, da je izvirna v Pradu. Tema, ki jo Bosch oprizarja v omenjenem delu, ima značaj alegorije. Zaprt oltar namreč prikazuje popotnika – slehernika, ki stopa po poti življenja, skozi tujo in nepredvidljivo pokrajino, nanj pa preži ogromno neprijaznih in strašljivih stvari. Kot težave so okoli njega prikazane razmetane kosti, zlovešče vrane, za njim pa kup neprijetnih prigod ter predmetov, ki nakazujejo slaba dejanja ali mučenje.

Odprt oltar ima kompleksno ikonografijo, ki združuje idejo poti življenja, predstavljeno že na zunanjsčini, z eshatološko vsebino. Na levem krilu je predstavljen raj s stvarjenjem Adama in Eve, na desnem pa pekel. Na srednji tabli je naslikan seneni voz z množico ljudi, ki si hoče nagrabi čim več sena z voza. Sam prizor je zasnovan v jasno določenih planih. Zgodba se prične na nebu, ko Bog v sijoči avreoli sklene ustvariti človeka, medtem ko se skupina angelov njegovemu načrtu upre. Vendar zveste angelske trume premagajo upornike in jih strmoglavijo z nebes, uporni angeli, ki padajo z neba, pa se spreminjajo v fantastične insekte – Bosch jih je spremenil v demone. Na travniku v naslednjem planu lahko vidimo stvarjenje Eve iz Adamovega rebra, na jasi nekoliko bolj spredaj izvirni greh, v prvem planu pa izgon iz raja. Ves potek dogodkov je tradicionalen, Bosch je po svoji ustaljeni značilnosti vključil le hibridne živali ter demonske spake, kar v ikonografiji raja sicer ni običajno. Zgodba se kompozicijsko nadaljuje proti srednji tabli triptiha, kjer se pot prvih staršev nadaljuje v zemeljskem življenju. Slednje je predstavljeno kot alegorija, ki izhaja iz nizozemskega pregovora: "*Življenje je seneni voz, vsak nagrabi, kolikor more*". Tako prav na osrednji tabli Bosch slika človeštvo, podvrženo različnim pregreham in slabostim, med katerimi sta tokrat še posebej izpostavljeni lakomnost in neumnost. V akcijo so vključeni ljudje iz najnižjega ranga pa vse do najvišjih slojev. Simbolika sena je bila že v tistih časih cenena stvar, ki je hitro zgnila ali izginila v plamenih, zato je bila priljubljen simbol minljivosti posvetnih dobrin.

Ob glavni temi je na srednji tabli upodobljenih še precej drugih pregrešnih dejanj, iz katerih se rojeva pohlep: nasilnost, zavist, škodoželjnost in prevarantstvo. Vsi pregrešni dogodki okoli voza so prikazani v velikih akcijah, zelo pestro, razumljivo in spektakularno. Voz, ki ga vlečejo demoni, se nezadržno pomika proti peklju na desnem krilu oltarja in divja povorka zaslepljenih ljudi se vali naravnost v naročje pogube. Ta ikonografski prizor je eden od najslikovitejših primerov Boschevega pesimističnega pogleda na svet in njegovo pogubo.

Pekel ima zasnovo, ki je značilna za vse avtorjeve peklenske pokrajine: v grozljivi, opustošeni pokrajini divjajo požari, medtem ko demonske spake na različne načine mučijo pogubljene. Ikonografska zanimivost v tem primeru je gradnja peklenskega stolpa, katerega pomen ni povsem jassen. Lahko bi namreč šlo za gradnjo palače iz zlatih opek v nebesih, pri čemer je vsako dobro delo ena opeka, ali pa za namig na babilonski stolp in hkrati podoba *napuha*, ki je tudi samo središče kompozicije.

V navidezni enoličnosti nizozemskega sveta in v svojem značilnem ponavljanju naravnih skrivnosti je Bosch vendarle zmožen tako izrazite globine v svojih venomer variabilnih ter navdihujočih svetlobnih odtenkih. Na poti h gledalcu tako ljubega raziskovanja vztraja, kot nepopustljiva ovira, ki ne dopušča niti tega, da bi jo obšel. Nepopustljiv severni veter, ki najbrž ni bil vedno dobrodošel, je vedno znova božal ustvarjalni svet teh flamskih velikanov, ki so nam zaupali svoje zgodbe; tako slikovite, slične in znova drugačne. Vsebinski svet podob, ki je nabit s podobami, metaforami in simboli lahko sleherni trenutek doživljamo kot neutrudno pripoved nekega popotnika ali romarja; a ko se vsi ti dogodki odenejo v senčno prevleko, smo ponovno dovolj blizu zgodbi, da začutimo, kako oljne barve večnih mojstrov neutrudno božajo naš pogled. A to je bil zgolj pogled v svet nekaterih staronizozemskih "na novo rojenih" umetniških duš.

LITERATURA

- Izidor Cankar, *Razvoj stila v dobi renesanse*, Ljubljana, 1936
- Tine Germ, *Ikonošške študije* (Elektronska knjižna zbirka KUD Logos, 1), Ljubljana, KUD Logos, 2002
- T. Germ, *Simbolika cvetja*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 2002
- T. Germ, *Simbolika živali*, Ljubljana, Založba Modrijan, 2006
- T. Germ, *Staronizozemsko slikarstvo – od Jana van Eycka do Hieronymusa Boscha – Oddelek za umetnostno zgodovino*, Ljubljana, 2013
- Carl van Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, München-Leipzig, 1906 (I-II)
- Diane Wolfthal, *The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400-1530*, Cambridge, 1999
- Till-Holger Borchert, *The Age of Van Eyck 1430.1530: Mediterranean World and Early Netherlandish Painting*, Brugge, 2002

1. Flamski primitivci – naziv izvira iz francoske umetnostnozgodovinske šole, a se danes vse redkeje uporablja, zaradi morebitne napačne interpretacije. Slikarji, ki so vključeni v ta okvir, niso vsi Flamci, niti niso vsi delali na Flamskem. Pa tudi oznaka "primitivci" je neprimerna, saj lahko zavede v nepravilno razumevanje.
2. Tine Germ, *Staronizozemsko slikarstvo – od Jana van Eycka do Hieronymusa Boscha – Oddelek za umetnostno zgodovino*, Ljubljana, 2013, str. 17.
3. Ikonsko slikarstvo; gre za abstraktno tipizirane, običajno frontalne in ploskovito obrisne tabelne slike, načeloma v pravoslavni cerkveni umetnosti. Ker ikonsko slikarstvo izhaja iz poznoantične portretne umetnosti, so za tehniko najprej uporabljali enkavstiko, temu je sledila tempera, pozneje pa oljne barve na lesene table, katerih slikovna ploskev je običajno malo poglobljena. V že sicer kompleksnem italijanskem slikarstvu med 13. in 14. stoletjem je zgodovinsko najpomembnejši preobrat, do katerega je prišlo konec 13. stoletje med Umbrijo in Toskano (Assisi, Siena, Firenze), kjer se je začel oblikovati nov izrazni jezik, v katerega so se stekale različne likovne težnje. Med temi so bile najpomembnejše *romanska*, vezana na romansko izročilo zahodne Evrope; *bizantinska*, ki je cvetela ob vsej jadranski obali na jugu; *klasicistična*, ki je bila še vedno dejavna predvsem v Rimu in okolici. *Ikonski stil*, ki ima korenine v Bizancu, na slikarskem področju zastopajo Giotto, Cimabue ter veliki Sienčani, predstavlja veliko zlatega kolorita, trepetajočo svetlobo in pripovedni slog, kar se kaže v skoraj ekspresionističnih arhitekturnih pokrajinah, barvni in kompozicijski svobodi, ki predstavlja nasprotje sočasnega zahodnega slikarstva.
4. Carel van Mander, *Das Leben der Niederländischen und deutschen Maler*, München-Leipzig, 1906; C. van Mander (Meulebeke, Belgija, maj 1548 – Amsterdam, 2. september) je bil belgijski slikar in pesnik, ki se je uveljavil kot obujevalec flamskih primitivcev ter umetnikov iz Nizozemske v svoji *Schilder boeck* (Slikarska knjiga). Kot umetnik je zavzemal pomembno vlogo v severnem manierizmu ter v nizozemski umetnosti.
5. Izidor Cankar, *Razvoj stila v dobi renesanse*, Ljubljana, 1936, str. 255.
6. Fotografije so vzete z Googlea.