

Aertsen, Heemskerck en de crisis van de kunst in de Nederlanden*

Maarten van Heemskerck (1498–1574) en Pieter Aertsen (1507/08–1575) hebben ieder een belangrijk stempel gedrukt op de in 1986 gehouden tentoonstelling *Kunst voor de Beeldenstorm, Noordnederlandse kunst 1525–1580*. Jan Gossaert en Lucas van Leyden zijn al in het begin van de jaren dertig van de zestiende eeuw overleden, terwijl de laatste belangrijke werken van Jan van Scorel van kort na 1540 dateren. Ook figuren van het tweede plan als Jan Vermeyen en Cornelis Anthonisz. – wiens inventieve prenten tot de grote ontdekkingen van de tentoonstelling behoorden – hebben de rampzalige gebeurtenissen van het jaar 1566 niet meer meegemaakt. De loopbanen van Heemskerck en Aertsen besloegen echter vrijwel de hele door de tentoonstelling bestreken periode, en men zou dan ook aan deze twee kunstenaars de gevolgen moeten kunnen afmeten van zowel de veranderende opvattingen over de religieuze afbeelding als de ingrijpende uitwerking van de eigenlijke beeldenstorm. Zij waren de sterkste schilders van hun tijd in de Noordelijke Nederlanden en kregen de meeste belangrijke opdrachten. Hun tijdgenoten hebben kennelijk oog gehad voor hun niveau en hun vooraanstaande positie is door Van Mander bevestigd. Heemskerck was een van de meest energieke en vernieuwende kunstenaars van de eeuw, maar men heeft zijn stilistische kwaliteiten telkens weer ondergewaardeerd, vooral doordat men ze naar de verkeerde maatstaven

heeft beoordeeld. Het werk van beide kunstenaars heeft wel iets dat de moderne beschouwer een onbehaaglijk gevoel geeft. Veel stilistische trekken van Heemskerck doen onaangenaam en agressief aan. Al vrijwel meteen na zijn terugkeer uit Rome zien zijn figuren, vooral die in religieuze werken, er overdreven gespierd uit, met onwaarschijnlijk ver uitgerekte ledematen en buitensporig lange, knokkige vingers. Vele houdingen doen hoogst onnatuurlijk aan en de gezichten zijn tot overdreven, afstotelijke grimassen verwrongen. Het lijkt een vorm van kunst waarin alles op een extreme, luidruchtige manier uit zijn voegen barst. Al deze kenmerken treden op een krachtige, zelfverzekerde wijze naar voren in het grote retabel dat in de jaren 1538–1542 voor de Sint-Laurenskerk in Alkmaar is geschilderd (afb. 1), maar ook op de tentoonstelling kon men ze in een groot aantal werken aanwijzen, in schilderijen zoals het Drenckwaerdt-drieluik uit 1544 (afb. 2) tot de opmerkelijke tekeningen voor een reeks Passie-gravures uit 1548 (afb. 3). Men heeft wel gesuggereerd dat Heemskerck in zijn latere werk steeds meer blijf zou geven van degelijkheid, stabiliteit en monumentaliteit, conform de algemene ontwikkeling van de schilderkunst in de tweede helft van de eeuw.¹ Daarmee gaat men echter aan het wezenlijke voorbij: hoewel een neiging daartoe zeker aanwijsbaar is, blijven de schilderijen opvallen door een

Afb. 1. Maarten van Heemskerck, *Passie-drieluik*, 1538-42. Buitenzijde der luiken met het martelaarschap van de heilige Laurentius, Laurentius verdeelt de schatten der kerk onder de armen, de aanbidding der

herders en het laatste avondmaal. Paneel, met lijst, 570 × 405 cm. Domkyrka, Linköping.



Afb. 2. Maarten van Heemskerck, *Drieluik met Ecce Homo, de heiligen Johannes en Margaretha en de stichters Jan van Drenckwaerdt en Margaretha de Jonge van Baertwyck*, 1544. Paneel, 162 × 191 cm. Muzeum Narodowe, Warschau.



hardnekkig streven naar vreemde, onorthodoxe vormen. Max Friedländer heeft opgemerkt dat bij Heemskerck, die zijn leven sleet in Haarlem, niet alleen zijn herinnering aan de Romeinse monumenten verbleekte, maar dat bij hem *niets anders resteerde dan Michelangelo's meedogenloze furor, die hem op dwaalwegen voerde*.² Waren zijn vormen in laatste instantie klassiek, ze waren, zoals Friedländer onomwonden zei, volgepropt, 'barok'.³

De moeilijkheid met een groot deel van de literatuur over Heemskerck is, dat daarin of wel helemaal geen stijlkenmerken worden gegeven of de belangrijkste kenmerken worden verwaarloosd of uitsluitend aandacht is besteed aan de stilistische raakpunten met

andere kunstenaars. Wij komen echter niet veel verder met een analyse van de onmiskenbare verbanden met Gossaert en Scorel⁴ of met het aanwijzen van specifieke ontleningen aan Baldassare Peruzzi, Giulio Romano en – in de eerste plaats – Michelangelo; evenmin met de onloochenbare wisselwerking met Zuidnederlandse kunstenaars als Frans Floris en de veel jongere Pieter Pourbus. Het komt erop neer dat de onderzoekers zich merendeels hebben onttrokken aan de confrontatie met en de beschrijving van de kenmerkende trekken van niet alleen het werk van Heemskerck, maar van een hele stroming in de Nederlandse schilder- en prentkunst tussen ca. 1520 en 1570. Deze voorliefde voor heftig bewogen

Afb. 3. Maarten van Heemskerck, *De bespotting*.
Ontwerptekening voor een gravure uit een *Passie-serie*,
1548. Pen in bruin, 255 × 200 mm. Kongelige Kobber-
stiksamling, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.



contouren leidde dikwijls tot een bezeten en neurotische climax; een voorliefde die tot uitdrukking kwam in een demonstratief vertoon van ledematen en extreme houdingen en die boven een krachtig modellerende schilderwijze de voorkeur gaf aan een vlakke tonaliteit – overigens wel met schreeuwende kleuren –, alsof modellering maar afbreuk zou doen aan de nerveuze contouren. Treffende voorbeelden van deze stijl waren op de tentoonstelling Heemskercks *Venus en Amor* uit 1545 (cat.nr. 132) en de *Sibylle Erythra* uit 1564 (cat.nr. 199 verso). Iedere gelegenheid tot vertoon van spieren werd aangegrepen; zie bijvoorbeeld de onwaarschijnlijk gespannen halsspieren op de *Man van Smarten* (afb. 2) en op een groot

aantal gravures. Dit bereikte een hoogtepunt, in overeenstemming met de aard van het onderwerp, in de opmerkelijke voorstellingen van *Worstelaars* en *Zwaardvechters* (cat.nrs. 145.1–145.7), die als het ware de leerschool van dit aspect van zijn kunst vormen.

Theatrale houdingen vereisen een overeenkomstige spanning en overdrijving in gelaatsuitdrukking; vandaar de grimassen van treurende en folteraars (afb. 2, 3) en de half open monden van figuren als de dode Christus op tal van religieuze schilderijen, waaronder de late *Bewening* (1566) in Delft (afb. 4). Bij Scorel treffen we zulke overdrijvingen slechts in afgezwakte vorm aan, maar Heemskerck zette consequent tot het uiterste door. Dat leidde tot de bovenmaatse voeten en handen met abnormaal gespreide – maar heel precies getekende – vingers. Volgens Van Mander schijnt men zich zelfs tijdens het leven van Heemskerck al enige zorgen te hebben gemaakt over de richting waarin hij zich ontwikkelde. Kennelijk vond een aantal schilders dat hij vóór zijn reis naar Italië beter had geschilderd, toen hij nog *op zijn Schoorels* werkte. Op die aantijging antwoordde Heemskerck kortweg: *doe en wist ick niet wat ick maecte!*⁵

Men zou een groot deel van Heemskercks stilistische eigenaardigheden eenvoudigweg kunnen toeschrijven aan een al te enthousiaste bewerking van de vormentaal van Michelangelo en aan Heemskercks bezetenheid van de antieke beeldhouwkunst; maar om een beter inzicht te krijgen van de – hetzij zestiende-eeuwse of moderne – esthetische betekenis van deze werken, is het noodzakelijk dat wij er door kritisch onderzoek een geheel van stilistische doelstellingen uit afleiden die sterk afwijken van die waarmee wij gewoonlijk werken, al is onze benadering nog zo universeel. Dat is het cruciale punt. Hoe groot de bewondering ook mag zijn voor Heemskercks inventiviteit – het talent waarom hij in vroege berichten over zijn werk het meest werd geprezen – ze kan voor de meeste beschouwers nooit de onbehaaglijkheid doen vergeten die wordt opgeroepen door de extravagante figuren, gebaren en kleuren waarover Friedländer op

Afb. 4. Maarten van Heemskerck, *De bewening*, 1566.
 Paneel, 140 × 198 cm. Stedelijk Museum 'Het Prinsenhof',
 Delft.



zijn bekende spitse wijze met zoveel afkeer heeft geschreven. En dan hebben wij het nog niet eens gehad over het onaangenaam nauwsluitende, welhaast epidermale karakter van de kleding, dat zowel door Friedländer als door Rainald Grosshans in zijn monografie over Heemskerck zo voortreffelijk is omschreven⁶, of over de merkwaardige, steeds details toevoegende weergave van individuele trekken, vooral in portretten. Al doen wij nog zo ons best zulke kenmerken te 'verklaren' vanuit de behoefte om te koop te lopen met kennis van de antieke beeldhouwkunst of om verstand van het spierstelsel te demonstreren, lijkt die verklaring steeds te kort te schieten. De vertrokken gezichten van de kwellers die een

geduldig lijdende Christus in de passietaferelen omringen, laten zich al evenmin iconografisch verklaren.⁷ Verwijzingen naar ontlenen aan andere binnen- of buitenlandse kunstenaars, zijn altijd of te specifiek, of te algemeen om een verklaring te kunnen geven van de hardnekkigheid en de heftigheid waarmee al deze eigenaardigheden tijdens zijn hele loopbaan optreden. Waar het om gaat is dat wij weliswaar de herkomst van veel van die trekken kunnen aanwijzen, maar dat ter verklaring van de intensiteit en de excentrieke, zelfs buitensporige mate waarin zij zich hebben ontwikkeld, de gebruikelijke kunsthistorische categorieën nauwelijks toereikend zijn. De reikwijdte van deze

Afb. 5. Pieter Aertsen. *Vleesstal met de vlucht naar Egypte*, 1551. Paneel, 124 × 169 cm. Uppsala Universitets Konstsamling, Uppsala.



problemen wordt niet geringer door het feit dat dergelijke kenmerken in veel zwakkere mate optreden in de meeste portretten (b.v. het schitterende mansportret in Rotterdam en het beroemde familieportret in Kassel, beide helaas niet aanwezig op de tentoonstelling) of wat minder sterk in latere en kleinere werken zoals de *Apollo en de Muzen* uit 1565 in het Chrysler Museum in Norfolk, Virginia (cat.nr. 200).

Nog problematischer dan die van Heemskerck is de stilistische genealogie van het werk van Pieter Aertsen. Gewoonlijk nemen wij voor de figuurlijke genrestukken en enkele van de verhalende religieuze onderwerpen op klein formaat onze toevlucht tot de invloed van de

Brunswijkse Monogrammist, terwijl wij voor enkele van de grotere stukken een beroep doen op Venetiaanse meesters als Bassano en Tintoretto; nog het meest wordt gewezen op de terloopse ontleningen aan de architectonische verhandelingen van Sebastiano Serlio⁸, die voor de latere Aertsen haast evenzeer een talisman lijken te zijn geweest als de antieke beeldhouwkunst voor Heemskerck. Er is echter niets dat ons voorbereidt op de monumentale genrestukken, die op deze tentoonstelling zo bijzonder goed vertegenwoordigd waren (afb. 5) of op de gedurfdheid en de curieuze contrasten van de latere religieuze werken (afb. 6). Het realistische stilleven heeft in de oudere Nederlandse schilderkunst natuurlijk al

eerder een rol gespeeld, maar niets laat zich vergelijken met de manier waarop Aertsen dergelijke onderwerpen op de voorgrond heeft geplaatst of in een zo onverbloemde overvloed heeft uitgebeeld. Het meest verbluffende schilderij in deze trant is misschien wel de *Vleesstal met De vlucht naar Egypte* in Uppsala uit 1551 (afb. 5), met een deels gevilde ossekop, stukken vet en bloedrood vlees, geslacht gevogelte met omgedraaide nekken en met de realistische maar onwerkelijke kleuren van de kazen, worsten en pasteien. Ook hier bieden iconografische argumenten omtrent de rol en de betekenis van deze schilderijen volstrekt geen verklaring voor de platvloersheid en de nieuwlichterij van de voorstelling.⁹ Hetzelfde geldt voor de afbeeldingen van vismarkten; op schilderijen zoals *De eierdans* uit 1552 (Rijksmuseum, Amsterdam), het *Boerengezelschap bij de haard* uit 1556 en het *Boerengezelschap met pannekoekenbakster* uit 1560 (cat.nrs. 226 en 228) – om maar te zwijgen van de grote schilderijen van *Keukenmeiden* en *Kokkinnen* – wordt het stilleven gecombineerd met monumentale figuren die het beeldvlak beheersen op een wijze die onbekend is buiten Italië (waar Aertsen, in tegenstelling tot vele van zijn collega's, nooit is geweest). Deze heroïsering van volkse ruwheid, dronkenschap en vermaak gaat gepaard met experimenten met een ongewone ritmiek van de compositie. De figuren zijn onder verrassende en weinig harmonieuze hoeken naast elkaar geplaatst, hun lompeid boeit het oog op ongewone maar doeltreffende wijze, en zij steken in een haast uitzonderlijk levendig hoog reliëf af tegen de soberder gestalten en landschappen op de achtergrond. Al deze volstrekt nieuwe aspecten vinden ook een plaats in het religieuze werk. Daarnaast zien wij daar de felle, soms zelfs opzichtige kleuren van schilderijen zoals de omstreeks 1560 te dateren *Aanbidding der koningen* (cat.nr. 231). Exotische trekjes en welhaast karikaturale vormen, zoals die van de zwarte koning op het zojuist genoemde schilderij van omstreeks 1560 staan tegenover de prachtige, maar sobere degelijkheid van het paneel met de herders uit dezelfde tijd

(cat.nr. 229). Tegen het einde van Aertsens loopbaan, met als sluitstuk het schilderij dat hij slechts vier dagen voor zijn dood in 1575 heeft gesigineerd en gedateerd, zien wij tenslotte combinaties van een geïmporteerde Serliaanse entourage met scherp geobserveerde en aandachtig weergegeven voorvallen, accenten en kleuren uit het leven van alledag. Het is merkwaardig om te zien hoe Aertsen van alle kunstenaars Pieter Bruegel het dichtst benadert in de synthese van zijn betrokkenheid bij de humanistische thematiek en zijn geboeidheid door de beeldende waarde van het landelijke of dorpse leven in de Nederlanden. Aertsens humanisme mag dan veel minder diepgaand zijn geweest, zijn monumentale uitbeelding van het niet-artistocratische of het boerenleven was in vele opzichten heel wat sterker. Net als de schilderijen van Heemskerck zijn die van Aertsen volgepropt met figuren, terwijl vele ondergeschikte details de aandacht opeisen. Aertsen is minder of zelfs helemaal niet beïnvloed door de antieke beeldhouwkunst, maar ook hij laat de gladde contouren en de canonieke proporties los. De herleving van de Nederlandse traditie van een overvloedig gebruik van doorschijnend glacijs (dat wij ook weer aantreffen in het werk van Pieter Bruegel) bereikt hier zijn hoogtepunt, zodat bij Aertsen, evenals bij Joachim Bueckelaer, zijn directe navolger in Antwerpen, de ondertekening gewoonlijk gemakkelijk valt waar te nemen. Deze brutale schilderijen maken de indruk vlot en vaardig geschilderd te zijn voor een kennelijk ruime markt (waarover slechts zeer weinig bekend is).

Ook in dit geval lijken de traditionele methoden van kunsthistorische analyse te kort te schieten. In elk geval zijn wij op dit moment slecht toegerust voor de bestudering van de canon van deze vormen. Misschien wijst dit slechts op een zeer persoonlijke, weinig traditionele werkwijze, die bijzonder weinig verband houdt met de klassieke italianiserende of vroege Nederlandse normen. Het lijkt erop dat de vernieuwingen in de ontwikkeling van Heemskerck en Aertsen en hun voorkeur voor het extreme niet afdoende kunnen worden verklaard uit

Afb. 6. Pieter Aertsen, *de zeven werken van barmhartigheid*, 1575. Paneel, 111,5 × 144,1 cm. Muzeum Narodowe, Warschau.



enige stilistische verwantschap. Moeten wij daarom onze toevlucht nemen tot individuele psychologische interpretaties? De door Friedländer gesuggereerde zwakte en oppervlakkigheid bij Heemskerck lijken niet geheel overtuigend. De bewering dat *op het eerste gezicht zijn weelderige vormen energie, zelfverzekerdheid en intellectueel niveau verraden, maar dat men bij nadere beschouwing opmerkt dat zijn beenderstelsel verre van stevig is en dat de meer fijnzinnige karaktertrekken zijn opgeofferd aan de pompeuze uitwerking van het geheel*¹⁰ houdt onvoldoende rekening met de stilistische oogmerken die Heemskerck zichzelf heeft gesteld. Het is altijd riskant om over het verleden te psychologiseren, maar het ontkennen van die mogelijkheid zou nog

gevaarlijker zijn. Wij beschikken zelfs voor beide kunstenaars over enkele aanwijzingen: volgens Van Mander was Heemskerck zuinig en buitengewoon bangelijk (zo erg zelfs dat hij, als hij hoorde schieten, al waren het maar de plaatselijke schutters, in de kerktoeren krom) en droeg hij, uit angst voor armoede, tot aan zijn dood goudstukken in zijn kleren genaaid.¹¹ Verder is er sprake van tegenstrijdigheden, zoals zijn voorliefde voor ornament ('ciereren'), terwijl het oude axioma toch luidde dat elke schilder die die naam waardig was 'cieraten en metselrijen' moest vermijden.¹² Van Mander vertelt ons ook bijzonderheden over de opvliegendheid van Pieter Aertsen, waarover straks meer. Het bepalen van enige correlatie tussen zulke

karaktertrekken en het uiterlijk van de schilderijen is echter moeilijk, zoniet geheel onmogelijk. Er is bovendien niets fundamenteel verkeerd met verklaringen die van de individuele creativiteit uitgaan, op grond van de overweging dat sterke, creatieve talenten koppig hun eigen richting volgen vanuit bescheiden uitgangspunten en op basis van ideeën en suggesties uit allerlei bronnen. Van veel aspecten in het werk van Aertsen en Heemskerck is de kiem niet moeilijk aan te wijzen. Maar de moeilijkheid bij elk van deze benaderingen is, dat er heel weinig met zekerheid te zeggen valt en dat alle vermoedelijke betrekkingen en verbanden onbewijsbaar blijven en in het stadium van psychologisch giswerk blijven steken.

Er lijkt echter één aanpak van zulke problemen mogelijk waar historici gewoonlijk sceptisch tegenover staan maar waarvan de geldigheid en het belang in het geval van de Nederlandse kunst tussen 1525 en 1580 misschien groter zijn dan anders. Bij die benadering vraagt men zich af in hoeverre de kenmerken van de kunst in een bepaald tijdperk en de reacties daarop door politieke en culturele factoren worden bepaald. Ik heb geprobeerd duidelijk te maken dat in het geval van Aertsen en Heemskerck onze vragen naar de ontwikkelingsgang van hun kunst niet afdoende worden beantwoord wanneer wij hun ontwikkeling beschouwen aan de hand van innerlijke stilistische processen en van hun ontleningen aan en afhankelijkheid van andere kunstenaars. Misschien is het zinvol te onderzoeken op welke wijze hun stilistische evolutie kan zijn beïnvloed door de wereld om hen heen. Een iconografische probleemstelling is dat volstrekt niet, maar op dat gebied zijn de antwoorden in principe duidelijk genoeg (hoewel Peter Parshall er in zijn artikel in dit *Bulletin* terecht op wijst, dat het niet geloofwaardig is te beweren dat Pieter Bruegel in zijn iconografie een veilige humanistische distantie bewaart ten opzichte van de grote politieke en theologische controversen van zijn tijd).¹³ Het probleem is meer in het algemeen welke richting de kunst van figuren als Heemskerck en Aertsen in haar geheel heeft genomen.

Zoals ik al heb aangeduid waren vele tendensen die ik in het oeuvre van Aertsen en Heemskerck heb aangewezen, ook al aanwezig in het werk van andere kunstenaars (en ze zouden natuurlijk ook sterk weerklank vinden bij hun tijdgenoten); die tendensen hebben zich echter juist bij deze twee schilders in extreme vorm geopenbaard. Beiden hebben zij een ongewoon lange loopbaan gehad, die het tijdperk van onmiddellijk na de Hervorming tot de naweeën van de Beeldenstorm van 1566 omvatte. Naar het schijnt zijn beide kunstenaars bijzonder gevoelig geweest voor met de Hervorming samenhangende geschilpunten die heel specifiek van belang waren voor de kunst en het maken van afbeeldingen. Wij kunnen hun carrière dus niet eenvoudigweg beschouwen tegen de achtergrond van een bijzondere politieke en culturele crisissituatie; evenmin tegen een achtergrond van kerkelijke en theologische onenigheid die mogelijk sporen in het werk van deze schilders heeft nagelaten. 'Achtergrond' zou in dit verband wel eens precies het verkeerde woord kunnen zijn, want de thema's die bij ieder onderzoek naar het werk van Aertsen of Heemskerck de volle aandacht verdienen, waren van dien aard dat zij niet alleen het bestaansrecht van vervaardigers van afbeeldingen en kunst in twijfel trokken, maar zelfs het bestaansrecht van die afbeeldingen zelf en de kunst. Toen deze geschilpunten tenslotte, nadat men ze in ontelbare traktaten en preken had uitgebeend, onoplosbaar bleken, werden ze door politieke spanningen zozeer opgestookt dat dit uitliep op de verwoesting van echte afbeeldingen. Welke kunstenaar zou de gevolgen van beeldenstormerij niet hebben gezien als een ernstige bedreiging van zijn bestaan en dat van zijn vakbroeders? Essentieel is dan ook niet de relatie tussen de kunst en haar politieke achtergrond, maar de nauwe betrokkenheid van de kunst bij de strijdpunten die de Nederlandse Opstand zouden ontketenen. Vóór de in 1986 gehouden tentoonstelling werd maar al te gemakkelijk vergeten dat aanvallen op afbeeldingen de feitelijke incidenten zijn geweest waarmee de Opstand is begonnen. Welke houding men

ook aanneemt ten aanzien van de betrekking tussen andere vormen van politieke en theologische crises en het werk van kunstenaars, en hoe graag men ook zou willen menen dat de produktie van kunst onberoerd kan blijven door de grillen van theologie en politiek, het zou een grote dwaasheid zijn te denken dat een kunstenaar zich in dit geval vrijblijvend had kunnen opstellen. Enkele van de fundamentele aanleidingen tot de Opstand hadden immers betrekking op de vervaardiging van afbeeldingen en moesten dus door de kunstenaars wel als een wezenlijke en ernstige bedreiging worden gevoeld. Er lijkt hier dan ook, wellicht meer dan voor enig ander tijdperk, een zekere rechtvaardiging aanwezig voor de suggestie dat een politieke en culturele crisis onmiddellijke gevolgen kan hebben voor de eigentijdse kunst. Hier laat zich nu eens duidelijk de aard van de onderlinge samenhang omschrijven die men vaker zou wensen aan te tonen tussen enerzijds een politieke en theologische crisis en anderzijds een crisis in de kunst. De feiten komen in grote trekken hierop neer. Reeds lang (zelfs al voor 1517, maar vooral kort daarna) was de positie van afbeeldingen – schilderijen, beeldhouwwerk en alle andere kunst en decoratie – ernstig ondermijnd.¹⁴ In de loop van de grootscheepse debatten die de inleiding vormden tot de Beeldenstormen van 1566 en van de jaren tachtig – debatten die in Duitsland al bijna een halve eeuw lang woedden – was elk denkbaar argument tegen de afbeeldingen al in stelling gebracht. Per kunstvorm was er enige variatie in de argumenten maar in grote lijnen ging het hierom: alle afbeeldingen waren ongewenst; afbeeldingen in kerken waren ongewenst met uitzondering misschien van bepaalde onderwerpen, of de vrijheid van afbeelden werd gebonden aan een bepaalde stijl. Kunst moest duidelijk zijn en niet al te zeer gestileerd, met andere woorden niet al te kunstzinnig, want dat leidde maar af van de leerstellige en religieuze boodschap. Kunst moest rechtstreeks leiden tot het juiste begrip van het woord Gods en mocht niet door schone vormen de ogen verleiden. Het kwam erop neer dat het maken van

afbeeldingen op zichzelf van alle kanten onder vuur werd genomen, door alle religieuze groeperingen, van de katholieken tot de meest extreme protestantse sekten (in zekere zin behoorde Luthers houding in de beeldenkwestie tot de meer gematigde). Het was bijna onmogelijk om bij schilderijen en beeldhouwwerken de juiste weg te bewandelen. Men moest zowel iconografisch als stilistisch op zijn hoede zijn. De protestantse zijde stond vijandig tegenover het afbeelden: afbeeldingen waren strijdig met het tweede gebod; zelfs een poging om datgene wat in wezen goddelijk en onbeschrijflijk was in tastbare en beschrijflijke vorm voor te stellen, was al verkeerd, en ga zo maar door.

Maar ook de katholieken stonden afwijzend tegenover afbeeldingen, zij het minder opvallend. Aan de ene kant hielden zij vol dat schilderijen en beelden in de kerken noodzakelijk waren als een stut voor het geloof, als geheugensteuntje en om het volk te stichten, maar anderzijds waren zij doodsbenauwd dat de kunstenaars beschuldigd zouden kunnen worden van iconografische laksheid of van overdreven aandacht voor stijl en schoonheid. Daarom werden uiteenlopende maatregelen voorgesteld – en soms ook ingesteld – om toezicht te houden, vooral na de laatste zitting van het Concilie van Trente. Geen verkeerde iconografie dus, en geen overmatige esthetiek – dat lijkt de toon die over het algemeen werd aangeslagen door de protestanten en vooral ook door iedere katholieke schrijver die zich met deze zaken bezighield. Ongeacht of men in een bepaald kunstwerk protestantse elementen kan aanwijzen (en daarvan bestaan natuurlijk talloze voorbeelden) of niet, is het nauwelijks voorstelbaar dat kunstenaars, van welke geloofsovertuiging ook, hierdoor onberoerd zouden zijn gebleven. Wij zullen nog zien dat dit niet het geval was bij Heemskerck en Aertsen, maar ook van anderen moet men zich afvragen of het denkbaar is dat zij argeloos of zelfs onberoerd, bleven schilderen en beeldhouwen, dan wel dat hun zelfvertrouwen op de een of andere wijze werd aangetast. Het gaat niet eenvoudigweg

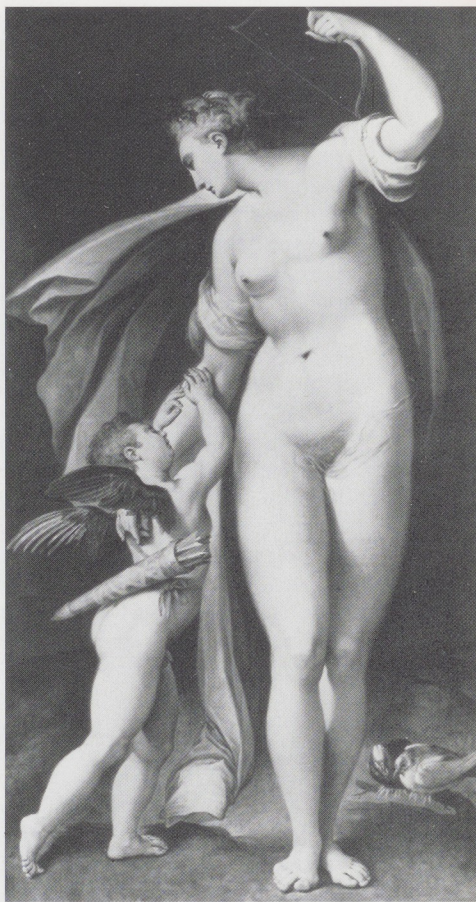
Afb. 7. Dirck Barendsz., *De aanbedding der herders*,
ca. 1565. Paneel, 250 × 218 cm. Stedelijk Museum 'Het
Catharinagasthuis', Gouda.



Afb. 8. Anthonie Blocklandt, *Venus ontwapent Amor*, ca. 1580. Doek, 167 × 89,5 cm. Národní galerie, Praag.

om de attitudes ten opzichte van beeldmateriaal; het is een probleem waarmee veel kunstenaars zaten die, zoals Heemskerck zelf, naar het schijnt goed katholiek zijn gebleven, maar wier werk vele raakpunten – zo geen sympathie – met protestantse overtuigingen en opvattingen vertoonde. Men kan beter aannemen, dat een dergelijke tweedeling innerlijke spanningen moet hebben teweeggebracht, dan deze mogelijkheid ontkennen.

Hiertegen zal de lezer wellicht, verontrust en sceptisch, aanvoeren dat zo te zeer psychologie van het verleden wordt bedreven. Men moet echter bedenken dat in 1566 het trotse werk van generaties vrijwel van de ene dag op de andere en bijna overal in de Nederlanden werd vernield – en dat amper drie jaar nadat het Concilie van Trente de katholieke opvattingen over afbeeldingen had gecodificeerd in een decreet met een welbewust restrictieve en superviserende strekking. Zonder al te zeer in details te treden had dit duidelijk gemaakt dat de algemene regels voor een niet-verleidelijke kunst, een kunst die gezuiverd was van alle ontsporingen waarvan zij in het bijzonder door de protestanten was beschuldigd, moesten worden nageleefd onder toezicht van buitenaf. Het lijkt niet overdreven te suggereren dat bij die gelegenheid de kunstenaars zich op een nieuwe manier van hun situatie bewust moeten zijn geworden. De vraag is eigenlijk of dit bewustzijn reeds belemmerend of beperkend werkte tijdens de vele jaren die de inleiding vormden tot Trente en de Beeldenstorm van 1566, dan wel of die laatste gebeurtenis een scherpe breuk veroorzaakte met de traditionele stijlen in de schilder- en beeldhouwkunst. Wij zouden de nieuwe stijlen (als ze nieuw waren) van mensen als Crabeth, Barendsz. of Blocklandt kunnen interpreteren als een bewuste reactie op de ontstellende afwijzing die de Beeldenstorm inhield. Misschien zijn wij geneigd de geestdriftige aanvaarding van de nieuwe Italiaanse stijlen (zeg maar Venetiaans bij Dirk Barendsz. en Parmigianinesk bij Blocklandt) in die zin op te vatten; of moeten wij er enkel maar een stilistische voorkeur in zien (afb. 7 en 8)? Men zou zich daarnaast



kunnen afvragen waarom Blocklandt (en in mindere mate Dirk Barendsz.) zich op zijn manier richtte naar Frans Floris. Was dat uitsluitend vanwege de dwingende kracht van diens werk, omdat hij in de mode was, of omdat zulke kunstenaars zich in ideologische en niet alleen vaktechnische zin wensten te oriënteren op Floris en lieden van zijn slag? Op zulke vragen is vrijwel geen antwoord mogelijk, maar ze verdienen onze aandacht. In het geval van Aertsen en Heemskerck hebben wij daarentegen te maken met kunstenaars die zowel voor als na de ramp van 1566 volop actief waren, en bij hen lijkt het in grote lijnen mogelijk iets naders te zeggen. Wij zullen er nooit in slagen hun opvattingen nauwkeurig te bepalen, of zelfs

maar de exacte samenhang vast te stellen tussen hun kunst en hun opvattingen, ongeacht de aard daarvan (misschien zijn zij zich daar zelf niet eens van bewust geweest). Wel kunnen wij begrijpen dat de geschetste problemen ongetwijfeld grote innerlijke spanningen moeten hebben veroorzaakt – of althans dat ze de makers aan het denken moeten hebben gezet op een manier die wel degelijk gevolgen kan hebben gehad voor de richting die hun werk heeft genomen, zowel wat betreft onderwerp als stijl.

In het geval van Aertsen (over wiens opdrachtgevers en afnemers ons helaas vrijwel niets bekend is) valt op dat hij zich, juist toen de traditionele religieuze schilderkunst onder zwaar theoretisch vuur werd genomen, is gaan richten op het schilderen van monumentale wereldlijke taferelen, in zekere zin genrestukken. Weliswaar hebben vele van die werken (bijvoorbeeld nrs. 225 en 227) een religieus thema op de achtergrond en hebben ze wellicht, zoals onder meer door Jan Emmens is gesuggereerd, een uitgesproken moraliserende strekking, maar toch zijn de traditionele vormen en de inhoud van de religieuze schilderkunst hier duidelijk gewijzigd. De levensloop van deze schilder is echter bijzonder ingewikkeld. Aertsen, die was geboren in Amsterdam, verhuisde voor 1535 naar Antwerpen en is omstreeks 1557 weer naar zijn geboortestad teruggekeerd. Vele van de grote 'genrestukken' zijn in Antwerpen gemaakt, waar hij tegelijkertijd zijn drukbevolkte bijbelse geschiedenissen schilderde; zoals de talrijke *Kruisdragingen*. Het lijkt of hij na zijn terugkeer in de Noordelijke Nederlanden de lessen van de realistische boeren- en keukentaferelen heeft toegepast in monumentale altaarstukken. Haast al te mooi belichaamt hij de grillen van zijn tijd, door zijn vindingrijke ontwikkeling van nieuwe thema's, door het gebruik van enerzijds motieven van Serlio en anderzijds volkomen inheemse motieven, en door het creëren van grootse vormen voor niet-religieuze voorstellingen, zelfs voor de grove keukenmeiden, en van stoutmoedig realisme voor religieuze werken. Denk maar aan de goedgebouwde keukenmeiden,

staande voor sierlijke Serliaanse schoorsteenmantels, of aan schilderijen zoals de *Zeven werken van barmhartigheid* in Warschau, die zich als een schijnbaar alledaags tafereel afspelen te midden van het vreemdste ratjetoe van klassieke en renaissancearchitectuur dat ooit een Vlaams dorp heeft gesierd (afb. 6). De weelderige markt- en keukenscènes en de briljante, monumentale uitbeeldingen van het ruige volksleven mogen dan in vele opzichten een weg hebben gebaad voor de verre toekomst, toch vertoont het oeuvre van Aertsen als geheel alle tegenstrijdigheden die wij mogen verwachten bij een zo opmerkelijke levensloop en een zo grote gevoeligheid voor de belangrijke gebeurtenissen en strijdvragen van zijn tijd. Gewoonlijk zijn kunsthistorici tot dit soort stellingen niet bereid, maar er bestaan nog ten minste twee andere documenten – een afbeelding en een tekst – die althans aanduiden op welke manier Aertsen zijn bewustzijn van of aandacht voor de centrale kwestie van de Beeldenstorm uitte.

Het is niet bekend wie de opdrachtgever was van het schilderij *De afgodendienst van Nebukadnezar* (afb. 9), dat zich nu in Rotterdam bevindt en dat vermoedelijk enkele jaren voor de Beeldenstorm is ontstaan. Als er ooit een onderwerp van toepassing is geweest op de precies gelijktijdig woedende polemiek tegen de verering van religieuze afbeeldingen (welke polemiek vooral door de katholieke Kerk werd gevoerd), dan was dit het. Het toont het forse, als zodanig onmiskenbare afgodsbeeld dat door de koning van Babylon was opgericht. Op de achtergrond zijn duidelijk Sadrach, Mesach en Abednego aanwezig, de drie bijbelse jongelingen die bereid waren te sterven uit verzet tegen de afgod. Het is nauwelijks denkbaar dat de actuele betekenis van een dergelijke voorstelling in de jaren tussen 1525 en 1580 door wie dan ook in de Nederlanden onopgemerkt zou zijn gebleven (er werd in de polemische literatuur over afbeeldingen regelmatig naar verwezen). Nog minder voorstelbaar is het dat Aertsen zelf de implicaties hiervan niet zou hebben begrepen. Zelfs als wij ervan uitgaan dat schilders

Afb. 9. Pieter Aertsen, *De afgodendienst van Nebukadnezar*, ca. 1552. Paneel, 113 × 84 cm. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.



Afb. 10. Cornelis Cort naar Maarten van Heemskerck, *De vernietiging van Bel*, 1565. Gravure, 202 × 246 mm. Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam.



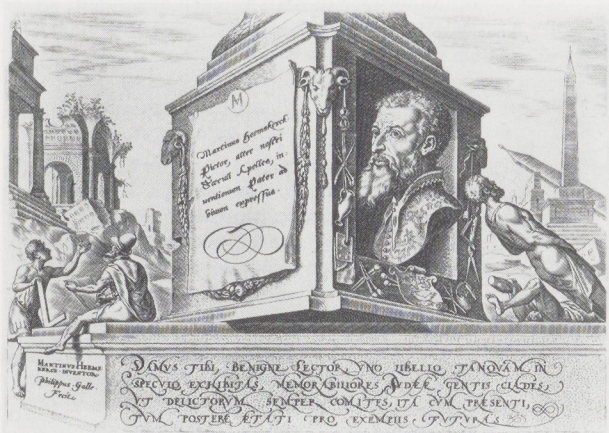
simpelweg schilderen wat hun wordt opgedragen (waarbij wij aannemen dat dit werk inderdaad in opdracht is geschilderd), dan nog kunnen wij er zeker van zijn dat het schilderij hem sterker bewust moet hebben gemaakt van de controversen die zijn broodwinning bedreigden. Het valt niet te verwonderen dat Aertsen, meer dan enige andere kunstenaar van zijn tijd, ernaar heeft gestreefd nieuwe kunstvormen te ontwikkelen, vormen die op het eerste gezicht minder vatbaar moeten hebben geleken voor de risico's van de afgoderij. Dit is echter niet het enige soort aanwijzing dat duidt op Aertsens besef van de beeldenkwestie. Nadat Van Mander heeft omschreven welke werken van de meester bij de gewelddadige gebeurtenissen van 1566 verloren zijn gegaan, maakt hij in een opmerkelijke passage kort melding van een gevoel van wanhoop waarnaar wij anders slechts hadden kunnen gissen. *Pieter was dickwils onverduuldigh, dat zijn dingen, die hy de Weerelt tot gedachtenis meende laten, soo te nieten wierden ghebracht, ghebruyckende dickwils met sulcke Const vyandighe groote woorden, tot zijn eygen ghevaer oft perijckel.*¹⁵ Een schrijnender raakpunt tussen de psyche van een individu en de politieke gebeurtenissen omtrent het lot van de

schilderkunst is niet denkbaar.

Wij beschikken niet over vergelijkbare informatie ten aanzien van Heemskercks reactie op de Beeldenstorm, al weten wij, zoals eerder opgemerkt, heel wat over zijn schuchtere en ietwat dwangmatige aard. Er lijkt echter een opvallende scheidslijn aanwezig tussen een groot deel van zijn artistieke werk (althans op het gebied van prenten) en zijn positie als steunpilaar van de Haarlemse katholieke gemeenschap (hij was tot zijn dood in 1574 22 jaar lang kerkmeester van de St.-Bavo). Hoewel de meeste deskundigen tegenwoordig niet zo ver willen gaan dat zij werken, zoals Heemskercks eigen commentaar op de Afgodendienst van Nebukadnezar¹⁶ of zijn talrijke series met voorstellingen van de vernietiging van de afgoden van zowel de Israëlieten als de aanhangers van Baäl¹⁷, beschouwen als een specifiek anti-katholieke stellingname in de beeldenkwestie (of zelfs maar als een afspiegeling van zijn eigen ideeën over dat onderwerp), kan het hen moeilijk zijn ontgaan dat deze aansloten bij – in de jaren vijftig en zestig – gangbare opvattingen tegen het verkeerde of ongepaste gebruik van afbeeldingen.¹⁸ Een groot deel van de prenten toont in feite de daadwerkelijke vernieling en ontwijding van idolen die valselijk waren aanbeden en waaraan de valse priesters ten onrechte geld en eerbied hadden besteed (afb. 10).¹⁹ Heemskerck heeft dergelijke werken, evenals andere die lijken te wijzen op de parallellen tussen het lot van de joden en dat van 16de-eeuwse ongelovigen, vervaardigd in de jaren onmiddellijk voorafgaand aan de eerste uitbarstingen van de Beeldenstorm. Men zou Heemskerck wel een onwaarschijnlijk groot gebrek aan betrokkenheid toedichten als men aannam dat hij de consequenties van zijn eigen geschilderde en grafische werk niet onmiddellijk zou hebben onderkend, of dat hij zelfs niet zou hebben beseft dat tenminste een deel van zijn publiek door die prenten zou worden geprikkeld. Hoe goed beschreven de intellectuele en spirituele levenssfeer van Heemskerck ook moge zijn²⁰, geconfronteerd met dergelijke afbeeldingen lijkt het moeilijk, hem geen enkel engagement toe te kennen.

Afb. 11. Maarten van Heemskerck, Zelfportret, 1553. Paneel, 42,5 × 54 cm. The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Afb. 12 (linksonder). Philips Galle naar Maarten van Heemskerck, Zelfportret, 1568. Gravure, 141 × 198 mm. Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam.



Hij heeft immers op de titelpagina van de bijzondere reeks uit 1569, die de *Rampen van de joden*²¹ voorstelt, met de streng vermanende inscriptie *Wij bieden u, welwillende lezer.. de gedenkwaardige rampen van het joodse volk, om altijd bij u te dragen als voorbeelden van misdrijven, zowel tegenwoordig als in de toekomst*²² opnieuw zijn zelfportret uit 1553 gebruikt (afb. 11, 12). Dit doet niets af aan het Apelleïsche aspect van de titelpagina, of aan haar oudheidkundige en classicistische aspecten; het laat alleen nogmaals zien hoe de traditie en de indringende actualiteit elkaar beïnvloedden (en wie zou kunnen uitmaken of de obelisk en de verminkte beelden die aan de zijkant van de prent omlaag tuimelen het natuurlijke lot van alle

klassieke beelden illustreren, dan wel het gerechte lot van heidense idolen laten zien?). Wij hoeven niet te verwachten – zoals Grosshans en Veldman al hebben aangegeven – dat hij in de grote polemiek over afbeeldingen een harde lijn zou hebben gevolgd.²³ Wel wijst de tweedeling van zijn werk tussen goed-katholieke altaarstukken en prenten vol kritische toespelingen, op de mogelijkheid van een kwellende scheuring zowel in de persoonlijkheid als in de kunst. De buitenissigheden van zijn stijl zijn in dat licht niet zo moeilijk te begrijpen – althans beter dan wanneer men ze beschouwt als een eigenzinnige uitwerking van een stijlcanon of, zoals Friedländer suggereerde, als een onvermogen om een overtuigende stijl te ontwikkelen.

Hiermee wordt een samenhang geponeerd (tussen zelfbewustzijn en werk) zoals vermoedelijk slechts de bekwaamste psychologen die zouden kunnen leggen. Een van de buitengewone lessen die te leren valt uit de door *Kunst voor de Beeldenstorm*, *Noordnederlandse kunst 1525–1580* bestreken periode, is echter dat in dit tijd wellicht meer dan waar ook in de geschiedenis van de kunst een overvloed van kritisch zelfbewustzijn valt aan te wijzen met betrekking tot het wezen zelf van de kunst en de plaats die deze al of niet in de gemeenschap zou behoren in te nemen. Juist de aanwezigheid van dat unieke, overduidelijke zelfbewustzijn maakt het mogelijk een samenhang tussen stijl en context voor te stellen waar kunsthistorici dat gewoonlijk liever niet doen, maar die zich in dit geval opdringt op een wijze die de grenzen van de discipline overschrijdt.

Noten

* Vertaald door J. Engelsman.

¹ Zie W. Kloek in W. Th. Kloek, W. Halsema-Kubes en R. J. Baarsen, *Kunst voor de beeldenstorm*, Amsterdam/'s-Gravenhage 1986, pp. 111–113.

² M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, XIII, Leyden/New York/Washington, ed. 1975, p. 44.

³ Friedländer, *op.cit.* (noot 2), p. 45.

⁴ Zie voor slechts twee van de vele mogelijke voorbeelden Gossaerts prenten *Kaïn en Abel* en *Hercules en Deianira* voor kennelijk overdreven spierbundels, en Scorels tekeningen voor de *Steniging van de heilige Stefanus* voor wilde en extravagante gebaren (cat. tent. *Kunst voor de beeldenstorm*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1986, nrs. 7, 8 en 109, 110).

⁵ Van Mander, fol. 246.

⁶ Verg. Friedländer, *op.cit.* (noot 2), p. 43 ('clothes that cling to the body as though they were wet', enz.) en R. Grosshans, *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlijn 1980, p. 59 ('Die Gewänder verhüllen nicht etwa die Körper der Bildfiguren, sondern lassen die darunterliegenden Muskelpartien prägnant hervortreten. Dies erweckt den Eindruck, als bildeten Kleider und Rüstungen eine zweite Epidermis, die nur die Farbe des jeweiligen Kleidungsstückes aufweist').

⁷ Zie J. Marrow, *Passion Iconography in Northern European art of the late Middle Ages and early Renaissance. A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative* (Ars Neerlandica 1), Kortrijk 1979, dat dit onderwerp in het algemeen behandelt; en W. Kloek, W. Halsema-Kubes en R. J. Baarsen, *op.cit.* (noot 1), p. 71.

⁸ Zie Th. H. Lunsingh Scheurleer, 'Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer en hun ontleeningen aan Serlio's architectuurprenten', *Oud Holland* 62 (1947), pp. 123–134 en P. K. F. Moxey, 'The «Humanist» Market Scenes of Joachim Beuckelaer: Moralizing Exempla or «Slices of Life»?', *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1976, pp. 109–187.

⁹ De klassieke iconografische uiteenzetting blijft J. A. Emmens, '«Eins aber ist nötig» – Zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Küchenstücke des 16. Jahrhunderts', *Album Amicorum J. G. van Gelder*, red. J. Bruyn et al., 's-Gravenhage 1973, pp. 93–101. Het stuk van Emmens is in feite de aanzet geweest voor alle volgende

iconografische verklaringen van de realistische stillevens op de voorgrond van Aertsens schilderijen en de tegenstellingen met essentiële, maar minder prominent en minder opvallende geschilderde tafereelen op de achtergrond (b.v. A. Grosjean, 'Toward an interpretation of Pieter Aertsen's profane iconography', *Konsthistorisk Tidskrift* 43 (1974), pp. 121-143.

¹⁰ Friedländer, *op.cit.* (noot 2), p. 45.

¹¹ Van Mander, fol. 247: 'Hij was van natueren vergarigh en gesparigh/ oock seer cleenhertigh en so schrickachtigh dat hy in 't opperste van den Kerck thoren clom om in den Omgangh de Schutters te sien trecken, vreesende t'schieten...' enz.

¹² Van Mander, fol. 246.

¹³ Zie Parshall, p. 165.

¹⁴ Voor een uitgebreide uiteenzetting hiervan en van het volgende, zie D. Freedberg, 'De kunst en de beeldenstorm, ca. 1525-1580 - De Noordelijke Nederlanden', cat. tent. *Kunst voor de beeldenstorm*, *op.cit.* (noot 4), p. 39-68, met verdere verwijzingen.

¹⁵ Van Mander, fol. 244v.

¹⁶ Voor zijn reeks van de geschiedenis van Sadrach, Mesach en Abednego (waarvan de eerste prent opmerkelijke overeenkomsten vertoont met het schilderij van Aertsen), zie Hollstein VIII, p. 243, nrs. 264-267.

¹⁷ Bijvoorbeeld de reeks van *De geschiedenis van Bel en de draak* uit 1564 (Hollstein VIII, p. 247, nrs. 534-543), *De geschiedenis van Achab en Elia* uit 1565 (Hollstein VIII, p. 242, nrs. 230-233), *De geschiedenis van Athalia* naar schetsen met de datering 1567 (Hollstein VIII, p. 246, nrs. 414-417), en de *Geschiedenis van Josia naar schetsen met de datering 1569* (Hollstein VIII, p. 243, nrs. 240-247); zie ook Freedberg, *op.cit.* (noot 14), pp. 78-81 en noten voor een meer gedetailleerde omschrijving van deze reeksen prenten en hun polemische implicaties.

¹⁸ De uitvoerigste besprekingen van de implicaties voor de positie van Heemskerck staan in E. A. Saunders, 'A commentary on iconoclasm in several print series by Maarten van Heemskerck', *Simiolus* 10 (1978-79), pp. 59-83; J. D. Bangs, 'Maerten van Heemskerck's «Bel and the Dragon» and iconoclasm', *Renaissance Quarterly* 30 (1977), pp. 8-11 en Freedberg, *op.cit.* (noot 14), pp. 72-81.

¹⁹ Voor de treffendste voorbeelden, zie de illustraties in Freedberg, *op.cit.* (noot 14), afb. 12-15, en Bangs, *op.cit.* (noot 18), afb. 1.

²⁰ Het beste overzicht blijft I. M. Veldman, *Maarten van Heemskerck and Dutch humanism in the sixteenth century*, Amsterdam 1977.

²¹ Hollstein VIII, p. 242, nrs. 202-223.

²² 'Damus tibi, benigne lector, uno libello tanquam in speculo exhibitas, memorabiliores Iudee gentis clades, postere aetati pro exempli futuras.'

²³ Verg. Grosshans, *op.cit.* (noot 6), p. 53 ('Uns scheint es so, als habe Heemskerck ungeachtet seiner Zugehörigkeit zur katholischen Kirche eine ausserordentlich liberale, vom Intellekt bestimmte Position vertreten und sich damit, ohne einer der beiden Ideologien entschieden das Wort reden zu wollen, auf dem schmalen Pfad zwischen den «Fronten» bewegt wie die meisten der mit ihm befreundeten Humanisten, enz.) en Veldman, *op.cit.* (noot 20), p. 209.