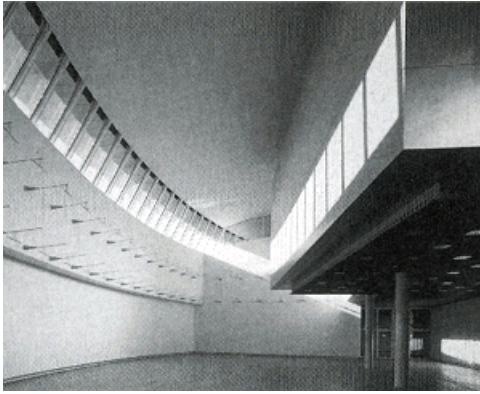




Interieur van de nieuwe tentoonstellingsvleugel van het Van Gogh Museum. - Foto Jannes Linders.

gante constructie van zilverkleurig titanium en bruingrijze natuursteen, met een hoog opgetrokken dakvenster. Het is zonder meer een sculpturaal gebouw, met glooiende en lichte wanden, en een bolvormig dak. Het oude gebouw was een soort jaren-zeventig-bouwoos, opgestapelde kubussen; de nieuwbouw is eleganter.

Het museum wijdt, ter gelegenheid van de heropening, een tentoonstelling aan het werk van architect Kisho Kurokawa (°1934). Hij bouwde in zijn veertigjarige praktijk al verschillende musea in Japan, maar ook bouwwerken in Amerika, Australië, Maleisië, Singapore, Frankrijk (Parijs: Pacific Tower), België (het museum in Louvain-la-Neuve) en Spanje. Kurokawa zoekt zijn inspiratie in Japanse Zen-tuinen. Hij houdt van water en beweging, van het spiegellende oppervlak van een waterplas. De nieuwbouw spiegelt zich in zachtjes over leesteen stromend water.

In het gebouw, een beschermende bolster die de museumschatten koestert, kan daglicht worden gecombineerd met kunstlicht. Er zijn drie niveaus, met op de hoogste verdieping een gesloten aluminium kubus, het prentenkabinet. Dit geeft de tentoonstellingsmakers de gelegenheid om een expositie te dramatiseren of te theatraliseren. Een museum wordt bij Kurokawa niet herleid tot een wand of een zaal. Het is ook *bühne*: een plek waar een bijzondere atmosfeer kan worden opgeroepen om ten volle van het kunstwerk te kunnen genieten. De sfeer van de zaal is ingetogen, meditatief zoals in een boeddhistisch klooster.

Het Van Gogh Museum opent zijn deuren op 24 juni 1999 met een tentoonstelling over Vincents jongere broer Theo. Aan de hand van meer dan tweehonderd werken van negentiende-eeuwse kunstenaars wordt het belang van Theo van Gogh (1857-1891) als kunsthandelaar, verzamelaar en mecenas geïllustreerd.

De tentoonstelling past volkomen in het beleid van de nieuwe directeur Leighton. Hij wil, naast het werk van Vincent, ook de geschiedenis van Van Gogh tonen, zonder franje, zonder mythologie. De invloedrijke kunsthandelaar Theo van Gogh was niet alleen een promotor van de negentiende-eeuwse avant-garde, maar bovenal 'de beschermheer' van zijn broer Vincent. Voor het eerst wordt de volledige reikwijdte van Theo's activiteiten onthuld, in een gerenoveerd en uitgebreid Van Gogh Museum dat meer en meer het Amsterdams museum van de negentiende eeuw wordt.

Paul Depondt

Het gevoelsleven van Hugo van der Goes

In de kunsthistorische geschiedschrijving is voor elk van de Vlaamse Primitieven wel een bepaalde karakterisering bedacht, waarmee men zowel het werk als het gevoelsleven van de betreffende kunstenaar heeft willen typeren. Zo geldt Jan van Eyck als de scherpe observator die de wereld van enige afstand gadeslaat, terwijl Rogier van der Weyden wordt opgevoerd als de man van het grote gebaar en het meeslepende drama. Dirk Bouts heet de meester van de stille plechtigheid te zijn en Hans Memling is vaak afgeschilderd als een vrome ziel in wiens werk het heilige en het menselijke zijn samengesmolten. Dergelijke gemeenplaatsen zijn doorgaans uitsluitend gebaseerd op een interpretatie van hun schilderijen, omdat over het gevoelsleven van de betreffende kunstenaars nauwelijks iets bekend is. Bij Hugo van der Goes, de meest mysterieuze onder de Vlaamse Primitieven, ligt de situatie echter anders. Van hem is een opmerkelijk biografisch gegeven overgeleverd, dat pas in de negentiende eeuw werd ontdekt en sindsdien aanleiding heeft gegeven tot tal van romantische bespiegelingen.

Uit een vroeg 16de-eeuwse bron weten we dat Hugo op het toppunt van zijn roem afscheid nam van het wereldlijke leven in zijn woonplaats Gent, om zich terug te trekken in het Roode Klooster dat was gelegen in het Zoniënbos bij Brussel. Daar zette hij in eerste instantie zijn werk voort en ontving hij vooraan-



Hugo van der Goes, 'Dood van Onze Lieve Vrouw', 1470 (?), paneel, 147,8 x 122,5, Groeningemuseum, Brugge.

staande bezoekers. Op de terugreis van een uitstapje naar Keulen kreeg hij 's nachts een plotse aanval van waanzin. Zijn medebroeders wisten te verhinderen dat hij zichzelf iets aandeed en brachten hem eerst naar Brussel, wellicht voor verdere observatie. De toegesnelde prior dacht dat Hugo aan dezelfde ziekte leed als de bijbelse koning Saul, die werd gekalmeerd door het citerspel van David, en trachtte vergeefs zijn bezwaarde gemoed door gezang te verlichten. Pas na terugkeer in het klooster en door de goede zorg van zijn medebroeders kwam hij er na enige tijd weer bovenop.

Dit relaas is opgenomen in de kroniek van Gaspar Ofhuys, een broeder in het Roode Klooster. Hij schreef zijn tekst omstreeks 1510 - bijna dertig jaar na de dood van de schilder in 1482 - en baseerde zich hoofdzakelijk op getuigenissen van anderen. Over de ware oorzaak van Hugo's geestelijke instorting tastte Ofhuys in het duister, hoewel hij tal van mogelijke redenen aanvoerde. Eén daarvan luidt dat de schilder kan zijn bezweken onder de grote werkdruk van de talrijke opdrachten die hij had aanvaard. Ook latere auteurs hebben getracht een verklaring te vinden voor het vreemde gedrag van de schilderende kloosterling, zonder zich daarbij te baseren op enig verifieerbaar feit. Zo werd gedacht aan verdriet over een ongelukkige liefde, berouw over een misdrijf uit zijn jeugd en zelfs aan een ziekelijke drang naar artistieke perfectie die de schilder tot waanzin zou hebben gedreven.

In haar recente publicatie over Hugo van der Goes heeft Elisabeth Dhanens zich tot doel gesteld af te rekenen met de legendevorming die in de loop der tijd rond de schilder is ontstaan en probeert zij een historisch verantwoord beeld op te roepen van zijn leven en werk. Dat is geen eenvoudige taak: naast de kroniek van Ofhuys beschikken we slechts over biografische snippers en veel van zijn schilderijen werden tijdens de Beeldenstorm vernietigd. Van het handvol werken dat wel bewaard bleef - sommige alleen in fragmentarische toestand - is er niet één voorzien van een

signatuur. Het sleutelstuk, de beroemde Portinari-triptiek te Florence, kon slechts via een omweg met Hugo in verband worden gebracht.

De auteur is zich zeer bewust van alle onzekerheden: 'Veelal gaat het om graden van probabiliteit binnen een relatieve en complexe waarheid, omgeven door een ruim veld van onbekenden' (p. 13). Een belangrijke plaats heeft zij ingeruimd voor de bespreking van de kunstwerken zelf, die zij probeert te plaatsen binnen de cultuurhistorische context en picturale tradities van de vijftiende eeuw. Daarbij etaleert Dhanens een grote kennis van het artistieke milieu te Gent, een onderwerp dat door vroegere onderzoekers ten onrechte zelden is aangeroerd. Ook besteedt zij als eerste ruime aan-

dacht aan schilderijen die tegenwoordig alleen nog uit documenten bekend zijn. Aan de hand van oude beschrijvingen en latere (vermoedelijke) kopieën of verwante composities wordt geprobeerd de verloren gegane werken te visualiseren. Ook wanneer er niet meer dan een vage vermelding is overgeleverd, zoals bij 'het portret van den eerwaardigen Beda door Meester Hugo' in de inventaris van Rubens' nalatenschap, probeert zij zich voor te stellen hoe het oorspronkelijke werk er heeft uitgezien. Soms leidt dit echter tot constructies die dermate hypothetisch zijn, dat men zich kan afvragen wat de zin ervan is. Ook is het jammer dat het hoofdstuk over het verloren oeuvre vooraf gaat aan de bespreking van de nog bestaande schilderijen. Hierdoor wordt de lezer geconfronteerd met een aaneenschakeling van vaagheden en vermoedens nog voordat hij zelf enig inzicht heeft verworven in het werk van de kunstenaar. Een omgekeerde volgorde van beide hoofdstukken zou meer logisch zijn geweest.

De bewaard gebleven schilderijen worden stuk voor stuk uitgebreid besproken, waarbij aspecten als herkomst, stijl en iconografie beurtelings de revue passeren. De auteur hanteert een heldere schrijfstijl, waarin haar bewondering voor de schilder op een aangename wijze doorklinkt. Door de talrijke kleurenillustraties met details ontstaat een fraai samenspel van tekst en beeld. (Het is alleen jammer dat alle afbeeldingen van *De Bewening* uit het Kunsthistorisch Museum te Wenen spiegelbeeldig zijn afgedrukt, hetgeen ook zonder kennis van het origineel duidelijk wordt uit de beschrijving in de tekst.) Een gemis is echter dat er weinig aandacht wordt besteed aan de resultaten van natuurwetenschappelijk onderzoek, waardoor de werkwijze van de schilder nauwelijks uit de verf komt. Weliswaar is in het notenapparaat een aantal infraroodopnames opgenomen, maar vreemd genoeg blijven deze in de tekst onbesproken.

Ondanks de gedegenheid en voorzichtigheid waarmee de auteur te werk gaat, ontkomt ook zij niet aan de verleiding te speculeren over het gevoelsleven van de schilder. Zo neemt zij aan dat Hugo in hoge mate emotioneel was: 'Dat blijkt duidelijk uit de gevoeligheid van zijn werk'. Het is echter nogal riskant om het karakter van een kunstenaar uit zijn werk te willen verklaren, temeer daar in de vijftiende eeuw de wensen van de opdrachtgevers vaak een duidelijk stempel drukten op het artistieke product. Dat Dhanens echter meent de diepere roerselen van Hugo's ziel te kunnen doorgronden, wordt vooral duidelijk wanneer zij schrijft over 'De Dood van Maria', het enige schilderij van hem dat zich nu nog in de Lage Landen bevindt. Terwijl dit werk door sommige andere auteurs aan het begin van zijn loopbaan is gesitueerd, beschouwt zij het als een 'artistiek en menselijk testament' dat na zijn geestelijke inzinking ontstond: 'Het is mijn persoonlijke overtuiging dat Hugo het werk voor zichzelf of voor het Roode Klooster heeft geschilderd, in de sfeer van eigen loutering en herwonnen sereniteit na de crisis, als een exorcisme of bevrijding' (p. 336). Deze mening is vooral gebaseerd op de 'geest van verdiepte spiritualiteit en religieuze innigheid' die zij aan het schilderij afleest. Omdat over de opdrachtgever en oorspronkelijke bestemming vrijwel niets bekend is, geeft een dergelijke visie eerder blijk van het gevoelsleven van de schrijfster dan dat er enige kunsthistorische waarde aan kan worden toegekend. Desalniettemin blijkt haar boek een aanrader voor iedereen die het werk van Hugo van der Goes beter wil leren kennen.

Edwin Buijsen

E. DHANENS, *Hugo van der Goes*, Mercatorfonds, Antwerpen, 1998, 422 p.

Theater

Drama-educatie van peuter tot puber

Vanaf de Middeleeuwen vormen drama en educatie een onafscheidelijke tweeling. Al in de twaalfde eeuw speelden scholieren op kerkelijke feestdagen de rol van duivel, engel of heilige in toneel tijdens liturgische plechtigheden. In de Latijnse school van de humanisten bekleedde het drama een centrale plaats in de didactiek van de retorica. Maken we een sprong naar onze eeuw, dan zien we vanaf de jaren zestig een interessante ontwikkeling: van het (facultatieve) schoolvak ‘dramatische expressie’, via educatieve projecten op het terrein van (politiek) vormingstheater, naar, in het huidige onderwijs, een herwaardering van theater als zelfstandige kunstvorm.

De vernieuwingen in het voortgezet onderwijs in Nederland die in het komende