



Hans Memling

(ca. 1433-1494)

Portret van Jan de Candida?

Perkament op hout
29 x 22 cm
niet gesigneerd
niet gedateerd

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,
Antwerpen

De kunst van het portretschilderen - althans in de betekenis die wij er nu aan geven, namelijk de afbeelding van de mens in zijn persoonlijke kenmerken gekarakteriseerd - werd hier in de Nederlanden als genre vrij laat beoefend. In het midden van de veertiende eeuw zijn de als portretten bedoelde voorstellingen niet veel meer dan ideogrammen. De attributen ofwel de geschreven naamvermelding helpen ons dan bij de identificatie van de voorgestelde personen. In de tweede helft van die eeuw kunnen wij de eerste schuchtere pogingen waarnemen van een preciesere gelaatsuittekening, hoofdzakelijk bij de portrettering van de vorsten. De profielschildering krijgt hier steeds de voorkeur, omdat ze door de eenvoud van lijn makkelijk het model typeert. De schilder hoeft zich ook niet te houden aan de uitbeelding van het veel moeilijker spel van licht en schaduw. Tijdens de eerste decennia van de vijftiende eeuw voltrekt zich deze evolutie verder. Waar oorspronkelijk de portretten enkel in buste werden geschilderd, wordt nu het lichaam verlengd in halflijfs, zodat ook de handen in de voorstelling kunnen opgenomen. Meteen plaatst de kunstenaar het model meer en meer in driekwart, wat een scherpere karakterisering van het hoofd toelaat. Aanvankelijk blijft ook deze voorstellingswijze sterk lineair, maar naarmate het vakmanschap van de schilder groeit, wint het portret aan realisme, plasticiteit en natuurlijkheid. Tenslotte beheersen de schilders hun techniek dermate, dat zij ook kunnen spelen met het uiterst moeilijke motief van de blikrichting, waardoor de relatieve strakheid van de gelaatsuitdrukking menselijker wordt.

Jan van Eyck was ook als portretschilder de ongeëvenaarde grootmeester. Niemand kon met hem wedijveren in het fysisch nauwkeurig reconstrueren van het menselijk gelaat. Rogeir van der Weyden, de jongere tijdgenoot van Jan van Eyck, plaatste zijn modellen in een godsdienstige context: zijn portretten krijgen hun volle betekenis wanneer zij samengaan met een Madonna, waarmee zij een dieptek vormen. In het atelier van deze Brusselse meester moet Hans Memling, afkomstig van Selingenstadt bij Frankfurt a/d Main, als leerling hebben gewerkt. Wellicht bleef hij in Brussel tot aan de dood van zijn leermeester in 1464, want een jaar later, in 1465 wordt hij poorter te Brugge. Waarom Memling precies Brugge als vestigingsplaats koos, is niet duidelijk, alhoewel die keuze achteraf beschouwd niet ongelukkig was. Kooplieden, magistraten, kloosterlingen en ook een belangrijk aantal Italianen uit de toenmalige Brugse financiële wereld, bestelden bij hem altaarstukken of portretten, zodat Memling tot aan zijn dood in 1494, hoogst waarschijnlijk vele opdrachten kreeg.

Bekijken wij even het portret van de zogenaamde Jan de Candida, die rond 1478 voor Memling poseerde. In deze man herkennen wij duidelijk een zuiders type. De palmboom, rechts op het schilderij, maakt wellicht een allusie op die afkomst. Geruime tijd trouwens dacht men te staan voor het zelfportret van Antonello da Messina. Toen men het schilderij als een meesterwerk van Memling erkende, kreeg de geportretteerde de naam van de stempelsnijder Nicolo di Forzore Spinelli, die te Lyon overleed in 1499, ondermeer omdat Ridder F. van Ertborn het kunstwerk in dezelfde stad aankocht. In 1927 identificeerde Hulin de Loo de figuur als Giovanni de Candida, stempelsnijder, verbonden aan het Bourgondische hof van 1477 tot 1499. Tot op heden blijft deze identificatie aanvaard, alhoewel ze nog niet vastligt. Max Friedländer merkte op dat het eerder om een muntverzameelaar dan om een stempelsnijder gaat, daar de man een muntstuk met de beeldenaar van Nero toont.

In een effen, zwarte wambuis met witte hemdsomslagen afgeboord, staart de man vóór zich uit, in driekwart naar de toeschouwer gewend. Het energieke hoofd, roerloos en onbewogen, getooid met welig haar waarop een zwarte muts past, rust stevig op de schouders, net als bij een borstbeeld. Van de linkerhand, die blijkbaar op de omraming rust, merken wij enkel de vingers. Ze houden het muntstuk vast met Nero's beeldenaar erop en de inscriptie: Nero Claudius Ceasar Aug. (ustus). Germ. (anicus) Tr. (ibunicia) Podestati Imper. (ator). Boven de schouders krijgen we een uitkijk op het golvend landschap, minitueus in groene en blauwe tinten uitgevoerd. De lucht, met enkele witomrande wolkjes, weerspiegelt dezelfde delicate kleurschakeringen. Een getemperd licht - de zonnenaglans - verenigt aan de horizon landschap en lucht. Merk op hoe figuur en landschap als twee afzonderlijke delen belicht worden. Het felle, van links invallende licht, spreidt zich egaal over het aangezicht uit. Het licht-donkercontrast, herleid tot het strikte minimum, legt nochtans doeltreffend de kentrekken van het gelaat vast. De schaduw blijft beperkt tot een smalle strook langs de neus, de ooghoek, de wang en de plooi van de onderste lip. Het sterke licht zuivert elk storend detail weg, en verfraait aldus het vrij beenderig gelaat. De ene, lichtbruine tonaliteit, eventjes geaccentueerd op de lippen, verleent aan het gelaat een sterke eenheid en vestigt meteen de aandacht op de mooie donkere ogen. Zag de kunstenaar van een doorgedreven contrastwerking op het aangezicht af, dan verplaatste hij die naar de andere delen van het schilderij. Zo contrasteert het lichtende masker met de donkere haarmassa, die op haar beurt fel afsteekt tegen de lichtkleurige hemel. Rogier van

der Weyden, de leermeester van Memling, plaatst zijn modellen tegen een neutrale, meestal donkere achtergrond, zodat alle aandacht naar het ingetogen gelaat en de gevouwen handen gaat. Aanvankelijk volgde Memling dit voorbeeld (b.v. Portret van Tommaso Portinari). Later had hij een andere kijk op de compositie van zijn portretten. De figuren worden in buste voorgesteld, zeer hoog afgesneden, met slechts een gedeelte van de schouders zichtbaar, zodat het hoofd naar verhouding een vrij groot part van het geschilderd oppervlak inneemt. Daar het hoofd aldus een belangrijke plaats in het schilderij verkrijgt, groeit de mogelijkheid om het innerlijke leven van het model te benaderen. Door de achtergrond voor te stellen als een vertrek met een raam, of vaker nog als een landschap, leidt hij echter de aandacht van het hoofd af. De geportretteerde daarentegen krijgt een eigen ruimte, een eigen sfeer, waarin zijn persoonlijkheid zich vrijer kan ontplooiën. Hierbij dient echter opgemerkt dat de psychologische benadering van het gelaat aan kracht kan inboeten ten voordele van een uiterlijk aantrekkelijke voorstelling. Het waren wellicht deze eigenschappen van Memlings portretkunst die

de rijke burgers, de vreemde bankiers of kooplieden, de adellijke heren die bewogen rond het hof van de Bourgondische hertogen, fel aanspraken. Deze heren lieten zich duidelijk liever portretteren, in een kader dat allusie maakte op hun voornaam beroep, of midden in hun weelderig leefmilieu, voor een venster of landschap. Aldus leverde het portret bij voorkeur een bewijs van hun voornaamheid, vroomheid, cultuur of belangstelling, eerder dan een scherp psychologisch beeld van zichzelf.

Wanneer wij het vrij belangrijk aantal portretten van Memling bekijken, kunnen wij bij vele de invloed van het Italiaanse Quattrocento (15e eeuw) opmerken. Ook daar wordt de figuur, als een borstbeeld, veelal direct voor een landschap geplaatst. Wellicht kwam Memling te Brugge bij de leden van de Italiaanse kolonie in contact met de portretten van zijn Italiaanse collega's. Is het toeval dat hij precies zijn Italiaanse opdrachtgevers, waaronder ook de zogenaamde Giovanni de Candida, op die manier voorstelt ?

J. Vervaeet,

Wetenschappelijk medewerker bij het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen.

Bibliografie:

Catalogus van de Memlingtentoonstelling, Stedelijk Museum te Brugge, 1939 ;

Catalogus van de tentoonstelling, Het portret in de Oude Nederlanden, Stedelijk Museum te Brugge, 1953 ;

J. Muls, Memling, de laat-gotische droom, Hasselt, 1960.