

Ruimtes van de Renaissance

Jacob Voorthuis

In 2001 vervaardigde de Canadese kunstenares Janet Cardiff een werk dat de relatie beeldende kunst, muziek en architectuur op een exemplarische manier verbond. Ze gebruikt hierbij een muziekstuk van Thomas Tallis, een Engelse componist uit de 16^e eeuw, die ook vooral bekendheid kreeg vanwege deze *motet* voor 40 stemmen. Het stuk heet *Spem in Alium*.

Spem in alium numquam habui praeter in te Deus Israel qui irascaris et propitius eris et omnia peccata hominum in tribulatione dimittis Domine Deus Creator coeli et terrae respice humilitatem nostram

Het is een stemmig tapijtwerk, de 40 stemmen worden verdeeld over 8 koren van 5 stemmen per koor. De koren verweven allerlei muzikale thema's met elkaar. Het stuk bouwt langzaam op, iedere stem valt om de beurt in en als alle stemmen hebben ingezet worden de tutt passages, waarin alle koren tegelijk en door elkaar zingen, afgewisseld met momenten waar slechts één of twee koren overblijven. Hier en daar verrast een dissonant terwijl de koren met elkaar spelen in een soort vraag en antwoord spel. Doordat de veertig stemmen bijna constant aan het woord zijn, is de tekst eigenlijk niet meer te begrijpen, zo nu en dan vang je een woord maar het wordt door de melodie weer meegenomen en spelenderwijs teruggegooid in het geheel. Cardiff had het motet zo opgenomen dat iedere zanger zijn eigen microfoon voorgeschoteld kreeg. Het werd dus een opname met veertig verschillende opnamesporen. Vervolgens verbond ze ieder opnamespoor met een eigen luidspreker en plaatste de veertig luidsprekers zorgvuldig in de tentoonstellingsruimte. De bezoeker betreedt deze ruimte zonder mensen, waar veertig aanwezige stemmen van afwezige mensen elkaar aanvullen tot een jubelend koor. Alleen als je langs de individuele luidsprekers loopt wordt de stem van de persoon die op dat spoor opgenomen was, even uitgezonderd. Hij of zij krijgt extra nadruk en de woorden die ze zingt worden begrijpelijk en tekenen zich af tegen de achtergrond. Loop je naar het midden dan mengen de stemmen weer en valt de individuele stem terug in het geheel. Het effect is betoverend omdat er een samenspel ontstaat tussen de muziek en de ruimte middels de beweging, waardoor de stem van het afwezige individu zich articuleert tegen de achtergrond van het koor. Door die articulatie begint opeens de afwezige persoon van de stem zich op te dringen, maar hij of zij blijft natuurlijk ongrijpbaar, verscholen achter de mooizingerij en een fysieke afwezigheid. Het koor werd is het bos en de individuele stemmen zijn de bomen waar je langs loopt en daarmee de aandacht voor henzelf als object eisen. Waarom is dit *beeldende kunst*? Welnu niet alleen omdat het beeldend werkt op de fantasie van de toeschouwer, maar omdat juist ook vanwege de aanwezigheid van de stemmen en de afwezigheid van de bijbehorende lichamen die daarmee de ruimte in verlegenheid brengen.

Nog een voorbeeld. In de film *our daily bread* van Nikolaus Geyrhalter uit 2006 wordt het maken van ons voedsel gethematiseerd: de ontluisterende en tegelijkertijd betoverende geometrieën van de voedselproductie. Levende zalm, door een enorme stofzuiger opgezogen uit een Noorse fjord komt in de greep van een onverbiddelijke ijzeren machine dat het lichaam precies draait, opensnijdt, schoonmaakt en inpakt. Ontelbare kippen hangen aan een barokke slinger dat zich met een gedoofde feestelijkheid door de ruimte beweegt; gigantische kassen strekken zich uit naar achteren gevuld met identieke planten besproeid door een eenzame sproeier, met masker. Er wordt geen commentaar gegeven, behalve misschien door de compositie van de beelden. Ieder tafereel wordt gefilmd vanaf een statisch punt, centraal geplaatst, zodat het beeld zich in twee exact symmetrische helften verdeelt, een uiterst kunstmatig éénpuntperspectief dat een vervreemdende werking heeft. Een éénpuntperspectief is een perspectief dat doet verassen als men het even tegenkomt in de dagelijkse beweging. Men staat er misschien even bij stil, maakt er een foto van, want het lost zich al te snel op in de verschuiving van het tableau aan oppervlaktes dat de ruimte heet. De blik verscherpt het mechanische en het geforceerde en daardoor onwezenlijke karakter van onverbiddelijke geometrische processen die aan het industrieel produceren van voedsel ten grondslag liggen. Alles wordt teruggebracht tot cirkels en lijnen. Zoals Denis Diderot tijdens de verlichting al had opgemerkt, iedere machine is terug te brengen tot een geometrie van cirkels en lijnen. De moderne wereld ontleent zijn industrieel vermogen aan de toepassing van de goddelijke geometrie die eens de muziek der sferen aankondigde en nu het gezoem van lopende band. Alhoewel de film schokkend is, is het tegelijkertijd beeldschoon en roerend. Wat een kloeke wereld, waar wij zo voor God kunnen spelen!

Beide *moderne* kunstwerken hebben een directe relatie met de renaissance. De één door de ruimtelijkheid van een renaissancistisch muziekstuk te thematiseren, de ander door het éénpuntperspectief, een uitvinding van Filippo Brunelleschi, de eerste architect van de Italiaanse Renaissance, te gebruiken om de consequenties van het geschematiseerde wereldbeeld dat nodig is voor een industrieel productieproces te benadrukken en daarmee ook haar vervreemdende werking retorisch te ondersteunen. Wellicht zien we hier twee producten van de Renaissance tot uiting komen: ten eerste het ter discussie stellen van de mens in relatie tot zijn omgeving en ten tweede de consequentie van het schematiseren van de wereld en de toepassing van dat schema in de automatisering van productie. Beiden engageren de ruimte.

Ruimte is een sociaal product.¹ Het product van een leven, van een gemeenschap is *de ruimte* waarin dat leven, die gemeenschap zich kan ontplooiën. Wij *produceren* ruimte, maken het met de middelen die voorhanden zijn. Natuurlijk is de ruimte er al voordat wij hem waarnemen in gebruik, maar die ruimte is moeilijk te kennen. Hij is slechts te benaderen via wetenschappelijk en empirisch onderzoek dat het gedrag van zaken probeert te beschrijven veelal in de taal van de wiskunde. Het probeert patronen van gedrag en verwachtingen te scheppen. Dat is belangrijk. Uiteindelijk is de ruimte die wij waarnemen geheel en al op ons gebruik toegespitst, het is een *werkelijkheid*. De ruimte die er buiten ons is (de realiteit) kunnen we beschrijven als ongedifferentieerd. Niet dat hij geen orde heeft of kent, maar die orde van gene zijde kunnen wij niet kennen maar slechts benaderen door hem als het ware op afstand te houden (via het wetenschappelijke experiment dat objectief behoort te zijn) terwijl we hem op ons richten (immers observeren wij de experimenten en passen de resultaten toe in ons leven voor zover we daartoe in staat zijn). De ruimte die wij ervaren als lichamen, als mensen, is een door ons *geordende* ruimte, een ruimte die wij inrichten ten bate van ons gebruik. Hij wordt gedifferentieerd door het toekennen van betekenis aan bepaalde tekens in die ruimte.

De ruimte presenteert zich in de tijd, d.w.z. in de beweging als een tableau aan onze zintuigen. Hier heb ik elders al wat over gezegd. Wij hebben aandacht voor de ruimte en betrekken die op de mogelijkheden die het ons biedt. Het geven van onze aandacht betekent dat het tableau van de ruimte zich in de beweging telkens herschikt, telkens opnieuw componeert. Ruimte is het medium lucht afgebakend met een rangschikking van oppervlaktes die zich ten opzichte van elkaar verschuiven in de beweging. Door licht en schaduw, kleur en textuur organiseert de ruimte zichzelf om ons lichaam en aan de hand van onze aandacht. In die aandacht wordt het deelobject van onze aandacht (datgene wat wij ervaren door onze zintuigen) centraal gesteld. Wij worden slechts die oppervlaktes en karakteristieken van de stoel gewaar die op onze zintuigen spelen. Als iets dat onze aandacht heeft niet in het centrum van ons blikveld, of liever gezegd in ons zinveld (zintuiglijk veld) wordt opgesteld, dan is daar een reden voor. Als iets dat onze aandacht niet heeft, zich niet in het centrum bevindt dan behoeft dat geen uitleg. Zo liggen de verhoudingen ongeveer. Het object van onze aandacht *centreert* zich. Dus het componeren van een blikveld of zinveld is een politieke aangelegenheid. Daar bedoel ik mee dat we de ruimte organiseren op basis van prioriteit en aandacht ten behoeve van de inrichting en organisatie van ons leven.

Dit is goed terug te vinden in de *architectoniek* van de beeldende kunst. Bijvoorbeeld in de structuur van een compositie. Hier kunnen we erg goed zien hoe architectuur helpt in bijvoorbeeld het aanbrengen van een hiërarchie van een gebeurtenis of situatie, hoe architectuur gebruikt kan worden om een verhaal overzichtelijk te maken, hoe architectuur gebruikt wordt om ruimtelijk te coördineren. Hoe, bijvoorbeeld, architectuur gebruikt wordt in een compositie om evenementen die zich binnen afspelen maar van buiten bekeken worden, of andersom te organiseren ten behoeve van de toeschouwer. Architectuur is in de beeldende kunst veel gebruikt om ruimte dubbel te organiseren. Niet alleen in termen van ruimtelijke plaatsing maar ook in een sociale, cosmologische, symbolische, allegorische of temporale ordening, waarbij de toeschouwer ook veelal betrokken wordt in die ruimte als niet-aanwezige aanwezige, als stille, neutrale voyeur van de gebeurtenis die niet kan waarschuwen....

Hieronder volgt een reeks voorbeelden die ik door middel van de beschrijving probeer te chargeren door de *architectoniek*, het gebruik van architectuur om tot een structuur of betekenis te komen, centraal te stellen. Ik hoop hiermee de verschillende manieren waarop architectuur gebruikt werd te illustreren in de jaren vóór de uitvinding of demonstratie van het éénpuntperspectief door Filippo Brunelleschi in 1415.

¹ Herni Lefebvre, (1991) *The Production of Space*, Transl. Donald Nicholson Smith, Blackwell



Jacopo da Torriti, Koepelmozaïek, Baptisterium, Florence, rond 1225 tot in de 14^e eeuw.

Het koepelmozaïek van het baptisterium in Florence werd vanaf 1225 vervaardigd door Meester Jacobus of *Jacopo da Torriti*. Het plafond dekt de achthoekige ruimte van het baptisterium af als een spinnenweb met een schietschijf van achthoekige ringen. Dit levert een concentrisch georganiseerde reeks trapeziumvormige vlakken op die steeds kleiner worden naarmate ze de oculus in het centrum naderen. Er is een veelvoud aan gebeurtenissen afgebeeld. Twee organisatie schema's worden door elkaar gebruikt. Drie taartpunten van de achthoekige taart worden opgeëist door een laatste oordeel met een gigantische centraal gezeten Christus, geïmmuniseerd in zijn eigen mandorla en gezeten op een regenboog. Zijn maat eist het centrum van het gehele tafereel op en geeft een achthoek die anders geen duidelijke richting zou hebben, een soort noord pijl: telkens als een foto van het plafond in een boek of op een internet site wordt afgedrukt, zit Christus met zijn enorme door stigmata gepenetreerde voeten rechttop. Het gaat hier om een vanzelfsprekendheid die juist daarom de aandacht vraagt. Het is een mooi voorbeeld hoe ruimte zich differentieert en richting krijgt vanuit ons verwachtingspatroon. Figuren aan zijn rechter hand staan op uit hun graf in gemeenschapsvreugde en aan zijn linker hand pesten duivels de slechteriken die tot de hel verdoemd zijn. De registers boven deze twee panelen worden gevuld met groepsportretten van heiligen met daarboven reeksen in riten verzonken engelen. De overige vijf taartstukken zijn verdeeld in een schietschijfmotief en verbeelden van buiten naar binnen toe scènes uit verschillende Bijbelse verhalen. Van buiten naar binnen toe, het leven van Johannes de doper, dan, in de volgende ring, Maria en Christus, dan het verhaal van Joseph en dan scènes uit Genesis. De roos wordt aangekondigd door een encyclopedische typologie van verschillende soorten engelen: cherubijnen, serafijnen, aartsengelen, noem maar op, allemaal twee aan twee met de nodige attributen. Daarboven vermengt het geheel zich in een ornamentele arabesque dat de lichtkap of oculus omkadert. Het gaat hier om net gerangschikte groepsportretten en stripboektaferelen. Ieder tafereel, maar ook ieder engelenpaar wordt omgeven door een prachtig getorste of anders gedecoreerde zuil en een ornamentele band als kroonlijst, of plint als grond. Plaatsing is sequentieel voor ieder evenement in een chronologisch verhaal en hiërarchisch ten aanzien van de status van de geportretteerde. Hiërarchie geeft rust en vrede. Lees een mooie karakterisering van het middeleeuwse beeld van de ruimte door de schrijver C.S. Lewis dat wordt vergeleken met een beeld van de ruimte dat in zijn tijd (de eerste helft van de twintigste eeuw) gold.

Because the medieval universe is finite, it has a shape, the perfect spherical shape, containing within itself an ordered variety. Hence to look out on the night sky with modern eyes is like looking out over a sea that fades away into the mist, or looking about one in a trackless forest - trees forever and no horizon. To look up at the towering medieval universe is much more like looking at a great building. The "space" of modern astronomy may arouse terror, or bewilderment or vague reverie; the spheres of the old present us with an object in which the mind can rest, overwhelming in its greatness but satisfying in its harmony. That is the sense in which our universe is romantic, and theirs was classical.

[...] The Medieval Model [of the Universe] is vertiginous. And the fact that the height of the stars in the medieval astronomy is very small compared with their distance in the modern, will turn out not to have the kind of importance you anticipated. For thought and imagination, ten million miles and a thousand million are much the same. Both can be conceived (that is we can do sums with both) and neither can be imagined; and the more imagination we have the better we shall know this. The really important difference is that the medieval universe, while unimaginably large, was also unambiguously finite. And one unexpected result of this is to make the smallness of the Earth more vividly felt. In our universe she is small, no doubt; but so are the galaxies, so is everything - and so what? But in theirs there

was an absolute standard of comparison. The furthest sphere, Dante's maggior corpo, is, quite simply and finally, the largest object in existence. The word "small" as applied to earth thus takes on a far more absolute significance.²

Dante kende het mozaïek van het Baptisterium van Florence goed. Het werd het model voor zijn episch gedicht over de Hemel, het Vagevuur en de Hel. Het witte centrum van het mozaïek, de lichtkap, is onbepaald gebleven in betekenis. We weten niet of het een symbolische lading moet hebben, terwijl dat natuurlijk wel voor de hand ligt. Immers gaat het om een wit helder licht, een leegte waaromheen de drukte van de verhaal en het organogram van de hemel samen in een zelfde matrix worden gezet. Zou God zich daar nestelen?



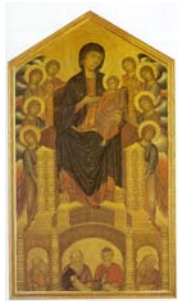
Bonaventura Berlinghieri, Franciscus Paneel, Pescia, San Francesco, 1235

In een paneel van de Heilige Franciscus van Assisi geschilderd in tempera door Bonaventura Berlinghieri uit 1235 zien we elementen die ook in het net besproken mozaïek te vinden zijn. Het is een paneel dat de vorm heeft van een huis met puntdak. Dat wil zeggen, het gehele paneel is of lijkt de doorsnede van een gebouw, een kerk of huis, daarmee verkrijgt het schilderij als vlak al een onmiddellijke aanzet tot organisatie. Het vlak is in drie verticale stroken verdeeld. Je kunt ze lezen als een soort verhalenkast, of, mits je de doorsnede nu plat op de grond legt, als de plattegrond van een kerk met een middenschip en twee zijbeuken, beiden verdeeld in een drietal nissen. De centrale strook is opgenomen door een reusachtig portret, ten voeten uit, van een iets naar links blikkende Sint Franciscus in een lang donker gewaad en met zijn trotse stigmata duidelijk zichtbaar. Aan zijn schouders vliegen twee half afgesneden engelen identiek gekleed en de zijstroken worden gevuld met scènes uit het leven van de heilige, drie aan weerszijde. Het verhaal ordent zich dit keer zonder het gebruik van een zuilenrij of colonnade. Slechts de grond waarop de mensen en gebouwen staan speelt een dubbele rol als scènknipper. Hier is het de architectuur van de verhalen maar de architectuur *in* de verhalen die de aandacht opeist. De scènes spelen zich af tegen een achtergrond van onwereldlijke, hoge, slanke, veelal cilindrische architectuur soms met prachtige deurpatronen maar van een weerbarstig en dicht karakter met kleine boog raampjes hoog in de horizontaal gearculeerde muren gezet. Wat zich binnen af zou moeten spelen, speelt zich ten bate van de toeschouwer eenvoudigweg buiten af, in een klein open paviljoen, waarbij het tafelblad van het altaar een dubbele rol speelt als borstwering en waarbij de achterraimte afgeschermd wordt met gordijnen. De hoofdpersonen in deze scènes, met name de Heilige Franciscus zelf natuurlijk, staan tijdens deze handelingen onder een bolstaand zeil als baldakijn waarvan het nog maar de vraag is of het als een soort grafisch teken voor een koepel moet dienen, immers zijn deze buitenstaande binnenruimtes constructies van meubels en textiel. Door deze bijzondere kioskes krijgen de scènes een orde mee van hoogteverschillen en ruimtelijke scheiding tussen de verschillende spelers van het verhaal en wordt duidelijk hoe het verhaal in elkaar steekt in termen van gevers en ontvangers.

Het portret van de heilige zelf in het midden is niet op schaal met de rest van de scènes. Dat levert ons een volgende stap in de productie van de sociale ruimte: de relatie tussen de hoofdpersoon van dit schilderij en zijn levensverhaal. Het portret gaat om hem als persoon. Hij staat dan ook centraal en wordt groot afgebeeld. Maar de karaktertrekken die in de portretten van Rembrandt in het gezicht zelf geest zouden worden, staan hier verbeeld in de verhalen. De verhalen in het klein en om hem heen, geven hem zijn karakter, zijn identiteit. Er is dus sprake van een strikte ruimtelijke logica voor de opbouw van dit schilderij waarbij het portret als het ware geactiveerd wordt door de verhalen om hem heen. Maar, en dit is het leuke, het onwezenlijke karakter van de bouwsels in het verhaal, vertellen weer een eigen verhaal, of twee. Een verhaal over droom architectuur, een architectuur van mogelijkheden en een verhaal van beeldende tactieken ter organisatie van verhalen waar binnen en buiten moeilijkheden opleveren en ten bate van het verhaal met elkaar verweven moeten worden, waar de toeschouwer zich een plaatsje in het verhaal moet veroveren en waar de morfologie en het karakter van de architectuur zelf gewoonweg doet denken. Die

² C.S. Lewis, geciteerd uit W.H. Auden, *A Certain World, A Common Place Book*, 1970

koepeldekens zijn immers schitterende constructies evenals de vervreemdende utopische (dat wil zeggen *niet-plaatselijke*) torens.



Cimabue, Tronende Madonna uit de Santa Trinitá, 1280-1285, Galleria degli Uffizi

Dit paneel, ook in tempera, heeft dezelfde vorm als het voorgaande schilderij: dat van de doorsnede van een gebouw met zadeldak, of puntig raam. De indeling binnen dit kader is echter minder strak. Het midden wordt opgeëist door een *oversized* madonna met kind op een hoge troon omringd door engelen aan weerszijde van de troon en apostelen kijkend uit de boogopeningen aan de onderkant. Het paneel werd geschilderd in 1285 door de Siennese grootmeester Cimabue. Groot in het exacte midden zit de grote madonna met haar heilige, goddelijke, grote kind links op schoot. Ze zitten samen op een groots architectonisch vormgegeven troon met een ingewikkelde ruimtelijkheid waarbij inhammen en bogen een soort Escher-achtige verwarring teweegbrengen. De troon bepaalt het heilige paar ruimtelijk. Vanwege de enorme troon zitten ze beiden hoog in het vlak van het schilderij, het hoofd van Maria tegen de nok van het dak, geïsoleerd tegen een achtergrond van goud. Ze kijkt ons recht aan terwijl ze haar kind aanwijst. Maar de troon zondert hen ook af van de veel kleinere figuren om het heilige paar heen. Door ruimtelijke plaatsing en verschaling leven ze in een gepast omlijst isolement, de ruimte wordt gedifferentieerd met betekenis: de kleine apostelen onder de troon in een soort loggia of balkon en de kleine engelen achter en om de troon heen die ze met hun handen liefkozen en betasten. De architectuur en de ruimtelijke verschaling spelen hier samen een organiserend spel van hiërarchische plaatsing en afzondering. Voor wat betreft de tektoniek van de troon zelf is hier nog sprake van een duidelijk, zei het monumentaal, meubelstuk, bekleed met ornamenten en pilasters. Later en bij andere schilders uit dezelfde periode, zoals bij Duccio di Buoninsegna's *Maèsta* uit 1311 dat in de Museo dell'Opera te Siena wordt bewaard, is het een heus bouwsel geworden, een zittempel. Over de achterkant van dit schilderij komen we zo weer te spreken. Ook in Giotto's *Madonna dei Ognisanti* van omstreeks 1305 nu in de Uffizi, is de troon verworden tot een zelfstandig bouwwerk, een ruimtelijke nis of zitkapel als troon. De madonna zelf is nog steeds veel groter dan de omringende engelen en apostelen die haar met haar kind aanbidden, maar zij zit in een ruimte die voor een eerste keer een redelijk overtuigende diepte bezit. Elementen van de troon zijn zodanig ten opzichte van elkaar verschoven dat er de suggestie van een derde dimensie niet alleen als code maar ook als illusie naar voren komt. De rol van het architectonische van het bouwwerk is daarin cruciaal.



1. Duccio di Buoninsegna, *Maèsta*, 1311, Siena Museo dell'Opera del Duomo



2. Duccio di Buoninsegna, *Maèsta-achterzijde met 26 passiescènes*, 1311, Siena Museo dell'Opera del Duomo



3. Duccio, de berechting door Annas en de verloochening van Petrus, Maestà, achterzijde

Duccio di Buoninsegna, Maestà-achterzijde met 26 passiescènes, 1311, Siena Museo dell'Opera del Duomo

De voorkant is overweldigend: een reusachtige, gracieuze Maria met een lange rechte neus en een kleine mond, in duur blauw gehuld, kijkt ons net niet aan. Haar gezicht is moeilijk te lezen. De één zal zeggen dat ze er triest uit ziet, de ander bedachtzaam, en een derde zal haar gewoon als lief en moederlijk bestempelen. De uitdrukking van haar gezicht is in ieder geval niet die van een koningin. Niettemin zit ze op een hele indrukwekkende troon van marmer en inlegwerk die wederom haar en haar goddelijke kind isoleren van de omstaande engelen en heiligen. Het gevaarte is 2 meter hoog en maar liefst vier meter breed. De oorspronkelijke afmetingen van de gehele retabel was 500 x 468 m. Stilistisch zou het een nieuwe weg in slaan. Dat zal wel zo zijn maar vanuit architectonisch perspectief is de achterkant interessanter. De achterkant is namelijk opgezet als een gigantisch stadspaleis met midden risaliet teruggebracht tot een lijnenspel van kaders. Een stadspaleis niet van toen maar zoals deze zich twee eeuwen later zal ontwikkelen tijdens de zestiende eeuw. Een groot rechthoek van 2 meter hoog en 4 meter breed onderverdeeld in twee hoofdetages die, in de meeste panelen, weer zijn onderverdeeld in twee niveaus. Zo ontstaat een fors verbreed midden risaliet met zijvleugels ieder van drie traveeën. 26 scènes in totaal. In het midden op de bovenste etage zien we de kruisiging die twee “verdiepingen” beslaat. Hetzelfde geldt voor de intocht in Jeruzalem aan de linker zijkant. De binnenscènes maken veelal gebruik van tactieken en strategieën die we reeds besproken hebben met één uitzondering en dat is het verhaal van Christus voor Annas en de verloochening van Petrus. Die twee verhalen horen bij elkaar. Annas beschuldigt Christus met behulp van valse getuigen. Omdat Christus inderdaad zegt de Messias te zijn wordt hij ter dood veroordeeld. Als je zoiets gebeurd dan weet je dat je er geheel alleen voor staat. Hij kan op niemand meer rekenen en dat wordt nog maar eens bevestigd door de verloochening van Christus door Petrus. De architectonische ruimte waarin deze twee complementaire verhalen zijn gezet is gecompliceerd. De zaal waar Annas zitting neemt is een kamer waarvan de voorgevel is weggelaten zodat we als toeschouwer direct zicht hebben op de gebeurtenis. De kamer zonder voorgevel sluit aan op een trap die op de straat uitkomt waar Petrus op dat moment beschuldigd wordt door een vrouw als zijnde één van de bende van Christus. Hij ontkent dat met veel gebaar en strenge blik. De wand onder de kamer van Annas, de achterwand waartegen het verhaal van Petrus zich afspeelt, is opengewerkt met een serie poorten en ramen van verschillende vorm, hoogte en grote, die allemaal lijden tot een achterraimte die optisch in het geheel niet aansluit op de kamer die er boven zit, de kamer waar Annas zijn schijn vonnis over Christus uitsprekt.

Om de ruimte die hier is afgebeeld af te doen met de beschuldiging dat hij *niet klopt* en dat als teken te gebruiken dat het nog niet goed zat met de prerenaisancistische schilderkunst is weinig zinvol. Deze 14^e-eeuwse kunst gebruikt ruimte op een eigen manier. We moeten deze ruimte niet beoordelen op wat hij niet doet, dat hij namelijk niet klopt, we doen er goed aan de ruimtelijkheid van het schilderij te beoordelen op haar retorische kracht. Het betreft hier een ruimte dat zich organiseert ten behoeve van het verhaal. Juist op die manier wordt het een uiterst doelmatige en effectieve ruimte dat zich vormt naar de dramatiek van het verhaal. De donkere poort omkadert de beschuldigende vrouw, geeft haar veel retorische kracht en leidt naar het donker. Haar arm en beschuldigende hand versmelt met de diagonaal van de balustrade die, over het hoofd van Petrus lijdt naar de kamer waarin Christus zijn showtrial aan het ondergaan is. Het betreft hier een symbolisch gechargeerde ruimte, waarin de configuratie van openingen, richtingen en hiërarchische plaatsing niet alleen narratief functioneren maar ook allegorisch. Het is juist deze gechargeerde ruimtelijkheid waar de priester bij het vertellen van het verhaal, dankbaar gebruik van gemaakt zal hebben. Het schilderij is namelijk op zijn beurt weer actief betrokken bij de ruimte in de kerk waarin het staat. Het activeert ook die ruimte weer. Schilderijen staan zelden op zichzelf.



Simone Martini, Annunciatie, 1333, Uffizi

In Simone Martini's Annunciatie uit 1333 is een volgende stap te zien in de architectonische ordening van het tafereel. Het kader van het schilderij is nu verworden tot een schitterend scherm, een koorscherm eigenlijk, architectonisch vormgegeven in vijf traveeën waarvan de centrale travee de breedste is en als een triumpfoort motief het geheel centreert. Het altaarstuk betreft wederom, maar nu op een duidelijkere manier, een soort doorsnee van een gebouw. Dit keer van een hallenkerk met twee zijbeuken aan weerszijde van het middenschip. De architectuur speelt actief mee in de ordening van het verhaal. De twee buitenste traveeën zijn van de drie middelste afgezonderd door middel van slanke getorste zuilen. In de ruimte die zij definiëren staan twee heiligen als getuigen. Als je naar de grond kijkt zie je dat het hier geen continue ruimte betreft. De twee heiligen staan apart van de gebeurtenis. Slechts de gouden lucht zou kunnen suggereren dat het hier om de zelfde ruimte gaat, maar dat wordt duidelijk door de grond tegengesproken. Het gaat hier om een aanwezigheid zonder presentie, zonder getuigenis. De annunciatie is blijkbaar een uiterst intiem moment. Het betreft immers de bevruchting van Maria.

Het centrale paneel bestaat uit de drie in elkaar overlopende traveeën. De lijst, of liever gezegd het gewelf gedraagt zich als een laat gotisch plafondgewelf zoals bijvoorbeeld te zien in de kapel van Hendrick de VII^e in Westminster te Londen. De aanzet tot de bogen steunen niet op zuilen maar hangen in de lucht. In dit paneel is een conversatie gaande tussen een uiterst elegante engel en een geschrokken, bescheiden Maria. Haar stoel is nog altijd een nadrukkelijk architectonische stoel, een troon, maar de functie van die stoel is nu teruggebracht tot een ding waar Maria op plaatsneemt. Het dringt zich niet meer op in de ruimte en het organiseert de ruimte niet meer door de acteurs van het drama op één of andere manier te scheiden of anderszins te plaatsen en oriënteren. Het staat er bijna achteloos in de ruimte en vormt haar niet. De organisatie van de ruimte wordt nu bijna uitsluitend bepaald door het architectonische kader. In de spitsboog van het centrale paneel vliegen cherubijnen in *showformatie* en boven de punten van de gotische bogen zijn medaillons aangebracht met apostelen. Het bijzondere is dat het exacte midden wordt opgenomen, niet door Maria zelf maar door het symbool van haar reinheid, de waterlelie, een bloem, de hoofdrolspeler in het drama van de goddelijke bevruchting. Eén die het drama legitimeert en het gezag geeft van een wonder.

Het is in dit geval zinvol om deze annunciatie te vergelijken met een schilderij van meer dan honderd jaar later, geschilderd in Brugge door Hans Memling.



Hans Memling the Donne Triptych, 1478, National Gallery.

Het schilderij van Memling toont een periode na de annunciatie en na de geboorte. Maria zit op een troon in een loggia van een fictief paleis ergens aan de rand van Brugge onder een licht baldakijn en met een tener, vrolijk zegenend kind op schoot. Ze is omringd door zusterlijke heiligen en aanbeddende engelen. Op de voorgrond zien we, iets van Maria afgekeerd, de opdrachtgevers Sir John en Lady Donne.

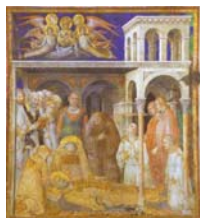
Het betreft hier een ander soort kader dan bij Martini. Waar Simone Martini veel liet afhangen van de lijst en haar organiserend vermogen, gebruikt Memling een eenvoudige houten lijst met een dikke rand. De architectuur van de lijst onttrekt zich niet geheel van de architectuur van het verhaal. Immers kan men hier de lijst zien als een raam. In de ruimte waar de zijramen op uit kijken staan enkele heiligen ten voeten uit geportretteerd, net zoals bij

Martini. Toch is het hier anders. Bij Martini speelde het kader een veel actievere, organiserende rol. Kijkend door de ramencomplex bij Memling ontwaart men een enkele continue ruimte, waarbij hier de vloeren van de drie aparte panelen duidelijk en op geraffineerde wijze op elkaar aansluiten. Dat was ook zijn uitdaging, om achter de “ramen” van het drieluik een enkele tot op detail aansluitende ruimte af te beelden. Er is hier sprake van een éénpuntperspectief en dezelfde nadrukkelijke symmetrische opbouw die later door de filmer Geyrhalter gebruikt zal worden voor *Our daily Bread*. Die twee gegevens organiseren de ruimtelijkheid van het gehele vlak. Sint Johannes de dooper zou net door de nog open deur links binnen kunnen zijn gekomen. Wat hij ziet is een loggia, open naar achteren, waar zich een zeer gedetailleerd landschap ontvouwt tussen de rijke zuilen van het paleis. Daar heeft echter niemand in het schilderij zelf ogen naar. Wij als toeschouwers wellicht des te meer, voal als we merken hoe in zichzelf gekeerd de voorstelling is waar wij eigenlijk geen deel aan hebben. Heiligen en engelen zijn gefixeerd op het kind. Alleen Johannes de Evangelist rechts staat diep reflecterend met zijn rug voor een raam op een straatscene. De opdrachtgevers zitten in de zelfde ruimte als Maria. Omdat het een hele realistische ruimte betreft moeten ze voorzichtig zijn de goddelijke nabijheid niet te contamineren en zelf niet besmet te worden door het heilige, het visionaire. Bescheidenheid past de *gewone* sterveling. Ze zonderen zich af met hun blik. Afstand moet immers worden gehouden, hoe dan ook. Als die scheiding tussen het heilige en het slechts vrome niet met *hardware* bewerkstelligt wordt, dat wil zeggen met muren, zuilen of andere vormen van fysieke scheiding, zoals lijsten en dergelijke, dan zal dat met psychologische middelen moeten gebeuren; met subtiele verschuivingen in oriëntatie en blikrichting. Zo blijven Sir John en Lady Donne duidelijk *anderen* in het tafereel.

Hans Memling was echter niet de eerste die dit probeerde.

Pietro Lorenzetti, De geboorte van Maria, 1342, Siena, Museo dell’Opera.

Dit schilderij maakt op een vergelijkbare manier gebruik van de architectonische ruimte als het eerder besproken schilderij van Simone Martini behalve dat het vele malen verder gaat. De drie bogen afkomstig van het oude triomfbogen motief van de Romeinse keizers openen nu als raam of Franse deuren naar een ruimte die als een continue ruimte achter een “zuil” bevindt. Die zuil is in feite de scheiding tussen de zijboog en de middelste boog. Aan de linkerkant opent de zijboog wel op een aparte ruimte, namelijk de gang waar de mannen in spanning de geboorte van het kind afwachten. De vader wordt door een klein joch ingefluisterd dat zich hier een wonder heeft verricht.



Simone Martini, De dood van St Maarten, voor 1319, Assisi Benedenkerk, Sint Maarten-kapel

Een heel fraai narratief bouwwerk organiseert de bewening van Sint Maarten die in een schitterend gouden gewaad op de grond ligt te midden van treurende, biddenden en getuigenden. Het lichte bouwsel lijkt hier een eigen bestaan te krijgen, een bestaan dat niet slechts in dienst staat van het *andere*, maar waarbij de materialiteit en de detaillering zelf gethematiseerd worden, als object met eigenwaarde. Dat is slechts deels het geval natuurlijk. De lichtheid en elegantie zijn vooral het gevolg van het weglaten van al het overtollige materiaal dat hier uit overwegingen van zwaartekracht niet echt nodig is, maar dat wel de comfortabele ontvouwing van de scene in de weg zou staan. Het dak van de loggia waar onder St Maarten ligt is bijvoorbeeld dun zodat erboven de ziel van St Maarten door engelen begeleidt de ruimte krijgt om in showformatie ten hemel te varen. Bovendien betreft het hier een bizar bouwwerk waar de relatie binnen - buiten geheel ondergeschikt is gemaakt aan het verhaal. Niettemin is het een object, en geen fragment, een object dat niet uitsluitend als kader of organiserend beginsel dienst doet.



Bernardo Daddi, Annunciatie, rond 1330

Rond 1330 schilderde Bernardo Daddi een annunciatie waarin de architectuur weer geheel anders wordt gemobiliseerd ten behoeve van het verhaal. Twee respectvolle engelen knielen voor Maria die haar handen voor haar borst kruist in bescheidenheid en vroomheid. De voorste engel geeft het bekende zegenende teken met wijs en middelvinger terwijl de achterste de belangrijke missie extra gezag verleend. Linksboven in de hoek vliegt God vergezeld door Cherubijnen en Serafijnen en stuurt de heilige geest in de vorm van een kloeke witte duif om Maria te bevruchten. Ze is aangekomen bij de kroonlijst van de loggia en staat op het punt de heilige ruimte, we zouden hier kunnen spreken van een *tenemos*, binnen te dringen. Maria zit in die sacrale en vooralsnog maagdelijke ruimte. Het dak, met haar licht versierde kroonlijst, steunt op een solide muur achter haar en is onderdeel van een groter bouwwerk. De veranda is duidelijk speciaal voor deze annunciatie ontworpen en uitgeruste. Het betreft hier een annunciatie kiosk. Bovenop het dak staat een moeilijker leesbare constructie die er, denk ik, op duidt dat er een gebouw achter in het tafereel staat, waarvan wij slechts de bovenste etage kunnen zien. Maar zeker kan men er niet van zijn. De loggia maakt zelf deel uit van een onmogelijk dun bouwsel. De volume van gebouwen op schilderijen ademen in en uit, krimpen en strekken om de retoriek van het verhaal tot dienst te zijn. Dat daarmee hun eigen geloofwaardigheid als constructies en bruikbare ruimtes in het geding komt is niet eens bijzaak. De persoon die zich daarover druk maakt heeft het doel van deze architectuur niet alleen niet begrepen maar is blind voor de kwaliteiten die deze architectuur wel dienen. Hoe het ook zij, hier is een waarachtige narratieve architectuur, vormgegeven voor het doel van het evenement: een veranda speciaal ontworpen voor een annunciatie. De zijkant waardoor wij Maria kunnen zien, laat de buiten en binnen ruimte in elkaar overlopen. Dat is vooral te zien aan de verhoging waarop Maria zich als koningin der gelovigen zetelt. Hij steekt namelijk uit over de rooilijn van de zijkant. De andere zijkant en de achterkant van de kiosk zijn behangen met een rijk gedecoreerd tapijt die Maria uitzondert en de gebeurtenis een gepaste geborgenheid verleent. De kant die de witte duif en de engel nodig hebben voor hun handelingen, de voorkant, alsmede de kant die wij nodig hebben als onaanwezige getuigen zijn uiteraard geheel open gelaten. De voorkant wordt ruimtelijk nog eens extra gemarkeerd door twee onmogelijk slanke zuilen die het dak aan de voorkant steunen. Het virtuele vlak dat daardoor ontstaat wordt op de grond gemarkeerd als een soort finishlijn. Zowel de hand van de aankondigende engel en de witte duif wagen zich naar het virtuele vlak dat buiten en binnen van elkaar scheidt, maar gaan er geen van beiden doorheen. We zijn getuige van een dramatisch moment, net voor de goddelijke penetratie, al is deze al onafwendbaar en onvermijdelijk. De boodschap en haar daadwerkelijke vervulling arriveren simultaan.



Ambroggio Lorenzetti, De liefdadigheid van Sint Nicolaas, rond 1340

Op een klein, hooggeplaatst raampje legt een jonge Sint Nicolaas de bruidschat waardoor de drie slapende dochters van de wakkere doch onbemiddelde man kunnen trouwen. Het is een verhaal van gulle liefdadigheid die Sint Nicolaas tot een van de belangrijkste heiligen van de christelijke wereld heeft gemaakt. De ruimte lijkt eenvoudig, maar is complex. Het paneel is verdeeld over twee verticale velden en construeert zo een ruimte voor voyeurisme, mysterieuze glimpen en een bescheiden en anoniem bedoelde liefdadigheid die niettemin getuigen heeft. Een smalle

strook is gereserveerd voor een buitenruimte, vrijwel geheel opgenomen door de naar boven strekkende Sint Nicolaas die zijn arm naar het kleine raampje waar hij het goud achter zal laten. Wij als toeschouwers zien het raampje van de kant van de wakkere vader en wekkende dochter, de kant van waar het als een wonder verschijnt, de naar buiten geopende binnenkant. Wij zien zowel de dader als het doelwit. De dader weet wat er achter de muur bevindt uit ervaring en wij, de vader en zijn dochter (de andere twee slapen) zien het raampje in de open portiek. Een ronde boog kadert het diepere interieur waarin de drie dochters een bed delen. Het betreft blijkbaar een huis dat onmiddellijk opent op het slaapvertrek, het podium van de van buiten zichtbare binnenkant. De muur waartegen het bed staat is of lijkt geschilderd met een motief van ramen, die eerder decoratief lijken dan echt. Het plafond van de slaapkamer is weer een virtuele voorstelling van buiten, met fonkelende gouden sterren tegen een donker blauwe achtergrond zoals destijds ook veel voorkwam in menige kerken in de regio. Het gaat hier immers om een min of meer kerkelijke slaapkamer. Vader ligt zelf vóór zijn dochters op een kist tussen de open poort en het bed ongetwijfeld om hun kuisheid te bewaken, ook tegen de voyeuristische toeschouwer wellicht. De geschilderde architectuur is zo ontworpen dat het in staat is het geheimpje van Sint Nicolaas te bewaren terwijl wij als toeschouwers getuige kunnen zijn van de verassing, de oorzaak zien zonder de sociale ruimte te schenden door een flagrant voyeurisme. De architectuur deconstrueert de scheiding tussen binnen en buiten voor de toeschouwer, terwijl de acteurs in het drama zelf alledaagse verwachtingen kunnen koesteren ten aanzien van hun ruimte. Voor hen is binnen, binnen en buiten, buiten. Voor ons ligt dat heel anders. De architectuur doet simultaan dienst als heldere en ambigue scheiding tussen binnen en buiten: als narratief kader voor het verhaal, maar ook als huis voor de betrokken familie. We zien hier dus architectuur die simultaan symbolisch, narratief structurerend, sociaal-maatschappelijk structurerend en gebouwd is. Het is een uiterst gelaagd schilderij.



4. Ambrogio Lorenzetti, Goed Regeren, Siena, 1338



5. Ambrogio Lorenzetti, Slecht regeren, 1338, Siena

Een veel beroemder fresco van Lorenzetti in de raadzaal van het stadhuis van Siena, de *sala della pace*, uit 1338-39, is een voorstelling van de stad onder een goede regering en de stad onder een slechte regering. Omdat het uitdrukkelijk een stad betreft spelen de gebouwen een belangrijke en zeer eenduidige rol. Hier gaat het toch vooral om de stad als materieel product dat de tekens van een goede en een slechte regering moet tonen. Natuurlijk zijn de gebouwen enigszins geschematiseerd en verdringen ze elkaar om een zichtbare plaats te veroveren. Maar ze worden hier toch in hun materialiteit als gebouwen ten tonele gevoerd. Dat is overigens wel een rol die we nog niet echt gezien hebben: de stad als blad waarop de tekens van de politiek op worden gegraveerd. Het boeiende is dat er een aantal overduidelijke tekens samengaan met moeilijk te interpreteren tekens, waarvan men zich moet blijven afvragen of ze intentioneel zijn.

Op de fresco van de stad onder een slechte regering zit een grote verschaalde man in zwart gekleed op een speciaal daarvoor aangelegd houten podium tegen de stadsmuren. Men weet natuurlijk niet of dit ironisch bedoeld is. Een regeringsstoel precies op de plaats waar veelal publieke straffen ook werden uitgevoerd. Het betreft een ruimte die eigenlijk binnen hoort te zijn maar omwille van het verhaal buiten is geplaatst. Hij zit naast een compagnon, maar toch geïsoleerd van anderen, *de rest*. Hij zit daar als tiran, in zichzelf. De gebouwen zijn duidelijk in slechte staat, winkels zijn veelal dicht of half afgesloten. Mannen vechten en ruziën op straat, er vallen doden en iedereen is gewapend. Er is geen handel te bespeuren. De stad is het product van haar regering. Niet alleen wat er op straat gebeurt wordt door het bestuur bepaald, maar ook hoe de stad er bij staat, haar materiële toestand.

De stad onder de goede regering is daarentegen vrolijk gestemd. De meisjes dansen veilig op straat. In plaats van gewapende soldaten gaan er nu voorname families openlijk en met gepaste houding, rustig en statig, te paard door de stadspoorten om te jagen wellicht. Er wordt veel handel gedreven en de gebouwen staan er allemaal goed verzorgd bij. De tiran is weg en nu zien we een wijze man die duidelijk op een wijze manier recht spreekt en zijn verantwoordelijkheden serieus neemt. De tiran zal rechttop, star en onbuigbaar. De rechter daarentegen keert zich naar zijn audiëntie met aandacht. Het verschil is duidelijk en wordt onderstreept door de staat waarin de twee schilderijen zich bevinden. De stad onder de goede regering is gaaf en in goede staat. De stad onder de slechte regering is grotendeels vergaan door het vele protest waartoe het duidelijk als schietschijf heeft moeten dienen. Dat op zichzelf is al een interessant sociaalruimtelijk gegeven: zorg en agressie jegens twee verschillend heterotopische voorstellingen in de zelfde ruimte.

Wat overigens wel noemenswaardig is, om terug te komen bij het begin van dit verhaal en alhoewel men niet weet of hier enige vorm van intentionaliteit achter zit, is dat de stad onder de goede regering veel privé verdedigingstorens toont, die er bovendien fier bij staan. Dit waren torens die familie's voor zichzelf bouwden enerzijds om hun macht in hoogte en postuur uit te drukken en anderzijds om in tijden van belegering verdediging te kunnen bieden. Het verwijderen van deze torens was in de veertiende eeuw onderwerp van discussie toen vele stadsbesturen in Italië, waaronder dat van Florence en Siena radicale veranderingen ondergingen om de economische macht tegemoet te komen ten koste van de aristocratische macht. Deze torens waren het symbool en met machtsinstrument van de clan achtige familie structuur die de vrije handel in de steden belemmerden. In Florence bijvoorbeeld leidde het ruimtelijk gedrag waar deze torens een symptoom van waren veelal tot blokkering van straten en hele wijken en dus tot economische constipatie. Het was de bestuurlijke revolutie in de veertiende eeuw dat hier veelal een einde aan maakte. In Florence zijn er nauwelijks nog torens over. In Bologna staat een enkele die mocht blijven vanwege haar sierlijkheid. Alleen in San Gimignano staan ze nog in een configuratie die doet denken aan het schilderij van Lorenzetti. Toch ontbreken diezelfde torens in de wandschildering van de stad onder een slechte regering vrijwel geheel. Wat is hier het antwoord op?



6. San Gimignano, Toscane