

MEESTERWERK / MASTERPIECE
JAN VAN EYCK

www.lannoo.com

Registreer u op onze website en we sturen u regelmatig een nieuwsbrief met informatie over nieuwe boeken en met interessante, exclusieve aanbiedingen.

Register on our website to regularly receive our newsletter with new publications as well as exclusive offers.

TEKSTEN / TEXTS

Till-Holger Borchert

VERTALING / TRANSLATION

Abraxis Translations

Irene Smets

Dirk Vandemeulebroecke

Karen Williams

VORMGEVING / BOOK DESIGN

Koen Bruyñeel

FOTOVERANTWOORDING / PHOTOCREDITS

p. 3 : National Gallery, London

p. 4 : Kunsthistorisches Museum, Vienna

p. 5 : Groeningemuseum, Bruges

pp. 7, 10-19, 43, 45-53, 55, 57-64:

www.lukasweb.be - Art in Flanders vzw

photography Hugo Maertens

pp. 22-27 : www.lukasweb.be - Art in Flanders vzw

photography Dominique Provost

pp. 29, 31-41 : RMN - Musée du Louvre, Paris

Als u opmerkingen of vragen heeft,
dan kunt u contact nemen met onze redactie:
redactiekunstenstijl@lannoo.com.

If you have any questions or remarks,
please contact our editorial team:
redactiekunstenstijl@lannoo.com.

© Uitgeverij Lannoo nv, Tielt, 2017

D/2017/45/55 - NUR 646

ISBN: 9789401441629

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden vervoelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

We hebben ons uiterste best gedaan om alle copyrighthouders te traceren. Indien we daar toch niet helemaal in geslaagd zouden zijn, kunt u contact opnemen met onze uitgeverij.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher.

Every effort has been made to trace copyright holders. If, however, you feel that you have inadvertently been overlooked, please contact the publishers.

Till-Holger Borchert

**MEESTERWERK
MASTERPIECE**

**JAN
VAN EYCK**

JAN VAN EYCK

° ca. 1390 - † 1441

Jan van Eyck was een van de grondleggers van de Vlaamse schilderkunst van de 15e en 16e eeuw, en bracht met zijn schilderstijl en zijn verfijnde olieverftechniek een omwenteling teweeg in de hele Europese kunst. Het *Lam Gods* (pp. 6-27), begonnen door zijn broer Hubert van Eyck († 1426) en in 1432 door Jan en zijn medewerkers voltooid, wordt met zijn naturalistische landschapsachtergronden en zijn ongeëvenaard detailrealisme als een basiswerk van de schilderkunst van de nieuwe tijd beschouwd.

Jan van Eyck werd rond 1390 geboren, waarschijnlijk in het stadje Maaseik in het graafschap Loon. Waar hij zijn beroep leerde, is onbekend; vermoedelijk werd hij opgeleid door zijn oudste broer, of samen met hem. Hij kan ook enige tijd in Parijs hebben doorgebracht, want zijn werk verradt een grondige kennis van de Franse hofkunst van omstreeks 1400. Pas in 1422 wordt Jan van Eyck voor het eerst in bronnen vermeld: in opdracht van Johan III van Beieren-Straubing (1374-1425), de voormalige prins-bisschop van Luik die sinds 1418 graaf van Holland en Zeeland was, voert hij met zijn medewerkers decoratiewerk uit in de Binnenhof, de hertogelijke residentie. Klaarblijkelijk was hij bij de graaf in dienst als hofschilder; in 1424 wordt hij expliciet met die functie aangeduid.

Na de plotse dood van Johan van Beieren verliet Van Eyck in januari 1425 Holland en begaf hij zich naar Brugge. In mei van dat jaar werd hij door hertog Filips de Goede van Bourgondië als zijn hofschilder aangesteld en begiftigd met een royaal jaarsalaris. Overeenkomstig de wens van de hertog vestigde Van Eyck zich in Rijsel, de administratieve hoofdstad van de Bourgondische Nederlanden, waar hij een huis huurde. Tussen 1425 en 1429 schijnt hij er een atelier te hebben gehad. In 1427 en 1428 nam hij deel aan een banket dat georganiseerd werd door het Sint-Lucasgilde van Doornik, waar ook Robert Campin en Rogier van der Weyden aanwezig waren.

Tijdens zijn verblijf in Rijsel ondernam Jan van Eyck in opdracht van de hertog verscheidene lange reizen met geheime opdrachten 'in zekere verre landen'. Zo maakte hij in 1429 deel uit van een Bourgondisch gezantschap dat in Portugal de onderhandelingen moest voeren met het oog op het huwelijk tussen Filips de Goede en de infante Isabella. Bij die gelegenheid schilderde Van Eyck een portret van de aanstaande bruid, dat naar Filips de Goede werd gezonden. Spoedig na zijn

Jan van Eyck, who ranks among the founders of Early Netherlandish painting from the 15th and 16th century, revolutionized European art with his style of painting and his refined oil painting technique. With its naturalistic landscape background and astonishing accuracy of detail, the *Ghent Altarpiece* (pp. 6-27), begun by his brother Hubert († 1426) and completed in 1432 by Jan and his assistants, is considered a pioneering work of Early Modern painting.

Jan van Eyck was born around 1390, probably in the town of Maaseyck in the county of Loon. It is unknown where he learned his craft, but it is likely that the painter was trained together with or by his elder brother. He might have spent time in Paris as his works testify to a thorough knowledge of the art being produced at the French royal court around 1400. Only in 1422 is Jan van Eyck first mentioned in sources: together with assistants he executed decorations for the Binnenhof Palace of John III, Duke of Bavaria-Straubing (1374-1425), the former prince-bishop of Liège who was Count of Holland and Zeeland from 1418. Van Eyck appears to have served as a painter to the ducal court, and documentary sources dating back to 1424 explicitly describe this.

After the sudden death of John of Bavaria in January 1425, Van Eyck left Holland and went to Bruges. In May that year, he was appointed court painter to Philip the Good, Duke of Burgundy, and awarded a generous annual salary. At the duke's behest, Jan van Eyck relocated to Lille, the administrative centre of the Burgundian Netherlands, where he rented a house. From 1425 to 1429 he seems to have run a workshop there, and in 1427 and 1428 he attended a formal dinner held by the Guild of St Luke in Tournai, at which Robert Campin and Rogier van der Weyden were also present.

During his time in Lille, Jan van Eyck undertook secret commissions for the duke that took him for lengthy periods to "certain distant lands". In 1429, for example, he was part of a Burgundian delegation that travelled to Portugal to broker the marriage between Philip the Good and the Infanta Isabella of Portugal. On that occasion, Van Eyck made a portrait of the bride that was sent back to Philip the Good. Soon after his return from Portugal in December 1429, the painter seems to have taken up work on the *Ghent*



Arnolfini dubbelportret
Portrait of Giovanni Arnolfini and Jeanne Cenami
1434
Londen, National Gallery
London, National Gallery

terugkeer uit Portugal, in december 1429, lijkt de schilder zich aan de voltooiing van het *Lam Gods* te hebben gezet, dat na de dood van zijn broer Hubert in 1426 onafgewerkt was gebleven.

Waarschijnlijk nog voor de voltooiing van het veelluik vestigde Jan van Eyck zich in Brugge, waar hij niet later dan 1432 in de belangrijkste wijk van de stad zijn atelier oprichtte. De schilder en zijn medewerkers kregen al meteen bezoek van de schepenen van de stad, en kort daarna ook van de hertog en zijn gevolg.

In Brugge ontstonden tussen 1432 en 1441 de weinige bewaard gebleven schilderijen die met zekerheid aan Jan van Eyck kunnen worden toegeschreven. In 1432 schilderde hij het portret van een man ('Léal Souvenir'), en tijdens het daaropvolgende jaar zijn vermoedelijke zelfportret, waarop hij een rode tulband draagt (Londen, National Gallery). Deze werken vertonen reeds alle karakteristieken van Van Eycks portretkunst. Zijn modellen zijn in buste tegen een neutrale achtergrond voorgesteld en keren zich in driekwartprofiel naar links; bijzondere zorg besteedde de schilder aan de lichtval, die de gelaatstrekken modelleert. Dat streven naar plasticiteit wordt zeer duidelijk in het 1436 gedateerde portret van de goudsmid Jan de

Altarpiece, left unfinished by his brother Hubert after his death in 1426.

Probably even before he had finished the Ghent polyptych, Jan van Eyck moved to Bruges, where he set up his workshop in the most important part of town, no later than 1432. The painter and his assistants immediately received a visit from the city councillors and soon afterwards from the Duke and his retinue.

It was in Bruges, between 1432 and 1441, that the few extant paintings confidently attributed to Jan van Eyck were produced. In 1432, the artist painted the *Portrait of a Man* ('Léal Souvenir') and in the following year, the *Man in a Red Turban*, probably a self-portrait. In these fully-fledged examples of Van Eyck's portraiture, the sitters appear in half-length view against a neutral background and are seen in three-quarter profile, turned towards the left. The artist has taken care to reproduce the fall of the light, which also heightens the modelling of the faces. This desire for plasticity is particularly clear in his *Portrait of the Goldsmith Jan de Leeuw* (1436), who looks directly out at the viewer and at the same time addresses us through the inscription on the painting's original frame. Identical characteristics



Portret van Jan de Leeuw
Portrait of the Goldsmith Jan de Leeuw
1436
Wenen, Kunsthistorisches Museum
Vienna, Kunsthistorisches Museum

Leeuw, die de beschouwer uit het beeld aankijkt en via het opschrift op de oorspronkelijke omlijsting ook toespreekt. Dezelfde vormelijke karakteristieken vertoont ook Van Eycks laatste portret, dat van 1439 dateert en zijn vrouw Margareta op 33-jarige leeftijd voorstelt. Op zijn laatst in 1432 was hij met haar getrouwd; zij schonk hem twee kinderen en zette na de dood van de schilder nog geruime tijd het atelier voort.

Tot Van Eycks opdrachtgevers behoorden het Brugse stadsbestuur - in 1435 verguldde en beschilderde hij beelden voor de gevel van het stadhuis - maar ook en vooral Italiaanse kooplieden en zakenlui. In opdracht van Giovanni Arnolfini, een koopman uit Lucca die in Brugge resideerde, schilderde hij in 1434 het beroemde *Arnolfini dubbelportret*, wellicht bedoeld als een in memoriam voor de overleden echtgenote van de opdrachtgever. Eveneens voor een Italiaanse opdrachtgever, een lid van de Genuese patriciërsfamilie Giustiniani, ontstond in 1437 de kleine Mariatriptiek, die oorspronkelijk wellicht als retabel voor een draagbaar altaartje heeft gediend.

Hoewel Filips de Goede zijn hofschilder zeker vanaf 1432 de toestemming had gegeven om ook

are found in Van Eyck's last portrait, produced in 1439 and showing his then 33-year-old wife Margaret, whom he married no later than 1432. Margaret bore him two children and continued to run the artist's workshop for some time after his death.

Van Eyck's clients included Bruges city council, on whose behalf he gilded and painted sculptures on the front of the town hall in 1435, and in particular merchants and businessmen from Italy. His famous *Arnolfini Portrait* of 1434 was painted for Giovanni Arnolfini, an Italian merchant from Lucca who was living in Bruges, and was probably intended to commemorate Arnolfini's deceased wife. An Italian patron—a member of the Giustiniani family belonging to the Genoese patriciate—likewise commissioned the small 1437 *Triptych of the Virgin and Child*, which would originally have served as a portable altarpiece.

Although Philip the Good evidently permitted Jan van Eyck to also accept private commissions from 1432 onwards, the Duke of Burgundy continued to employ the services of his court painter on a regular basis. In 1432, immediately



Portret van Margaretha van Eyck
Portrait of Margaret van Eyck

1439

Brugge, Groeningemuseum
Bruges, Groeningemuseum

private opdrachten aan te nemen, deed hij nog herhaaldelijk een beroep op de diensten van Jan van Eyck. Reeds in 1432, onmiddellijk na de verhuizing naar Brugge, ontbood hij hem voor meerdere weken naar Hesdin, waar hij belast werd met de decoratie van het hertogelijk kasteel. In 1435 liet de hertog zijn schilder van Brugge naar Atrecht reizen, waar op dat ogenblik vredesbesprekingen plaatsvonden. Vermoedelijk schilderde Van Eyck er portretten van de deelnemers, waaronder dat van de pauselijke gezant Niccolò Albergati. Het volgende jaar begaf hij zich in opdracht van de hertog opnieuw, en voor het laatst, met een geheime missie op reis, waarvoor hij een royale vergoeding ontving. Hij trad ook op als vertegenwoordiger van de hertog, waarbij hij voor hem bijvoorbeeld miniaturen bestelde.

Jan van Eyck overleed in Brugge in het voorjaar van 1441. Zijn jongere broer Lambert van Eyck, die kennelijk deel uitmaakte van het Brugse atelier, liet hem in de kapittelkerk van Sint-Donaas begraven.

after the artist's arrival in Bruges, he was ordered for several weeks to Hesdin, probably to decorate the ducal palace. In 1435, the duke dispatched his painter to the peace conference at Arras, where Van Eyck probably made portraits of the delegates, including a sketch of the papal legate, Cardinal Albergati. The following year, the artist embarked on one last secret mission on behalf of the duke and was generously rewarded for his efforts. At the same time, he also acted as Philip's agent, commissioning, for example, miniatures on the duke's behalf.

In spring 1441, Jan van Eyck died in Bruges and was buried in Saint Donatian's Church at the behest of his younger brother Lambert van Eyck, who was evidently a member of his Bruges workshop.

Het Lam Gods

The Ghent Altarpiece (Adoration of the Mystic Lamb)

1432

Het *Lam Gods* vormt met zijn 26 taferelen, verdeeld over twaalf panelen, een geschilderde samenvatting van de christelijke heilsboodschap, van het eerste mensenpaar over de menswording van Gods zoon tot het hemelse Jeruzalem van de Apocalyps. Het monumentale veelluik maakte deel uit van een omvangrijke schenking van de Gentse patriciër Joos Vijd († 1439) en zijn vrouw Elisabeth Borluut aan de Gentse Sint-Jan-de-Doperkerk, de huidige Sint-Baafskathedraal. Oorspronkelijk was het opgesteld in hun familiekapel in de kooromgang, boven het altaar, dat aan alle heiligen was gewijd. De stichting, die voorzag in dagelijkse zielenmissen voor de oprichters en hun voorvaderen, bleef het hele ancien régime bestaan en werd pas in 1797 tijdens de Franse overheersing opgeheven.

Het in 1432 voltooide *Lam Gods* is het omvangrijkste, veelzijdigste en veruit het meest complexe werk van Jan van Eyck en zijn mysterieuze broer Hubert. Het geldt tegelijk als de vroegste tastbare getuigenis van zijn kunst en behoort tot de basiswerken van de schilderkunst van de vroege moderne tijd.

Zowel op de buitenluiken als aan de binnenzijde van het retabel zijn de voorstellingen in twee horizontale registers verdeeld. Door die verdeling en door de opvallende schaalverandering op de binnen- of 'feestdag'-zijde - de luiken werden alleen op feestdagen geopend - is het onderlinge verband tussen de taferelen in de context van de heilsgeschiedenis lange tijd verkeerd begrepen.

De vijf panelen die het onderste register van de feestdagzijde vormen, moeten als een doorlopende allerheiligenvoorstelling worden gelezen. Op het middenpaneel zijn de *Belijders*, de *Martelaars* en de *Heiligen* voorgesteld, samen met de *Profeten* en *Patriarchen* uit het Oude Testament en de niet-joodse wereldvolkeren. Op de luiken staan links de *Rechtvaardige rechters* en de *Strijders van Christus*, en rechts de *Heremieten* en de *Pelgrims*. De talrijke heiligen - slechts enkele herkent men aan hun specifieke attributen, zoals Jacobus de Meerdere en Christophorus - vertegenwoordigen de gemeenschap der gelukzaligen, aan wie het paradijs beloofd is; achter hen strekt zich een paradijselijk landschap uit met in de verte een stad aan de horizon. Alhoewel men er enkele bestaande gebouwen in herkent - de abdijkerk

On 12 panels containing a total of 26 individual scenes, the *Ghent Altarpiece* unfolds a painted compendium of the Christian message of salvation, from the first man and woman to the incarnation of God and the Heavenly Jerusalem of Revelation. The monumental polyptych was part of a large-scale endowment by the Ghent patrician Joos Vijd († 1439) and his wife Elisabeth Borluut to the Chapel of St John the Baptist (today St Bavo's Cathedral) in Ghent. It was originally installed above the All Saints altar in the choir aisle of the Vijd family chapel. The foundation, which provided daily Masses to be said for the souls of the founders and their ancestors, lasted during the ancient regime and was only abandoned in 1797 during the French occupation of Flanders.

The *Ghent Altarpiece*, completed in 1432, is the largest, most multi-faceted and by far the most complex work by Jan van Eyck and his mysterious brother Hubert. It also bears the earliest tangible witness to Jan van Eyck's activity as an artist and ranks among the founding works of European painting of the Early Modern era.

The representations on the exterior panels and on the interior side are divided into two horizontal registers. This division and the striking discrepancy in scale of the interior side—the feast-day side which was only shown on holidays—for a long time obscured the theological cohesive relationship of all the scenes represented on the *Ghent Altarpiece*.

The five panels of the lower register on the feast-day side should be viewed as a continuous succession of all the saints. The *Confessors*, *Martyrs* and *Saints*, together with the *Prophets* and *Patriarchs* of the Old Testament and non-Jewish peoples of the world are presented on the central panel, while the wings show the *Righteous Judges* and the *Soldiers of Christ* on the left and the *Hermits* and the *Pilgrims* on the right. The countless saints—of whom only a few, such as James the Greater and Christopher, can be identified by their attributes—form the community of the blessed to whom Paradise is promised. They are situated in a sweeping paradisaical landscape with the *veduta* of a city in the background. Although some of the buildings are based on real-life works of architecture (the collegiate church of Great St Martin's and Cologne's unfinished cathedral can



Olieverf op paneel, 375 x 260 cm (gesloten); 375 x 520 cm (open) Gent, Sint-Baafskathedraal
Oil on panel, 375 x 260 cm (wings closed); 375 x 520 cm (wings open) Ghent, St Bavo's Cathedral

Gross-Sankt-Martin en de onafgewerkte dom van Keulen – is dit een voorstelling van het nieuwe Jeruzalem dat in de Apocalyps van Johannes de Evangelist beschreven wordt. Bijgevolg moet het onderste register tegelijk ook begrepen worden als een illustratie van de Openbaring. In het midden staat op een altaar het apocalyptische lam; uit zijn borst vloeit bloed in een offerkelk. De heiligen, die uit de vier windstreken naderen, begeven zich naar het mystieke lam om het te aanbidden; het is het symbool van Christus, zijn offerdood en verrijzenis. Op demonstratieve wijze wordt verwezen naar het sacrament van de eucharistie en daarmee naar de verlossingsboodschap die het Nieuwe Testament brengt. De rond het lam geschaarde engelen, die de attributen van Jezus' passie dragen en met wierookvaten zwaaien, onderstrepen die twee aspecten.

Helemaal op de voorgrond bevindt zich de levensbron, die eveneens in de Openbaring beschreven wordt. Zij symboliseert de christelijke doopvont: alleen wie het sacrament van het doopsel heeft ontvangen, kan immers het sacrament van de eucharistie en de verlossing door Christus' offerdood deelachtig worden. Het water vloeit via een dierenkop onderaan uit het achthoekige bekken van de levensbron en voedt de stroom des levens, symbool van het nieuwe Jeruzalem.

In het bovenste register van de feestdagzijde verwijzen de naaktfiguren van Adam en Eva naar de zondeval en de erfzonde, waarvan de mensheid slechts verlost kan worden door de offerdood van Gods zoon, Jezus Christus. De belofte van de goddelijke genade op de Dag des Oordeels ligt vervat in de voorstelling van de tronende Christus tussen Maria en Johannes de Doper: deze verwijst immers naar de *deësis* – Christus als opperste rechter tussen Maria en Johannes – die vaak op middeleeuwse voorstellingen van het Laatste Oordeel te zien is. Maar in tegenstelling tot die traditionele voorstellingen is het motief van de *intercessio* hier niet expliciet aanwezig; Maria en Johannes wijden zich niet aan de voorspraak voor de zielen der overledenen op de Dag des Oordeels, maar lijken verdiept in de lectuur van de Heilige Schrift. Maria is, zoals blijkt uit de prachtige kroon op haar hoofd, als hemelkoningin voorgesteld. De inscripties op de booglijsten achter haar zijn afkomstig uit het Boek der Wijsheid en maken ook deel uit van het officie van Onze-Lieve-Vrouw-Tenhemelopneming: 'Want zij is mooier dan de zon / en overtreft de hele sterrenhemel / Zij is de glans van het eeuwige licht, / de onbeslagen spiegel van Gods werkzaamheid' (Wijsheid 7, 29 en 26). Johannes de Doper wordt door de inscripties beschreven als 'groter dan de mens, aan de engelen gelijk, samenvatting van de wet, zaaiing van de evangeliën,

both be recognized), this is a vision of the New Jerusalem, described by St John the Evangelist in his Book of Revelation. The lower register should therefore be concurrently read as an illustration of Revelation. The apocalyptic Lamb, blood flowing from its breast into a chalice, stands on an altar in the centre. The mystic Lamb is the object of adoration of the saints approaching from all four points of the compass and a symbol of Christ and his death and resurrection. It points in demonstrative fashion to the sacrament of the Eucharist and thus to the promise of salvation offered in the New Testament. Both aspects are further underlined by the angels grouped around the Lamb, who present the Instruments of the Passion and swing incense burners.

In the central foreground is the fountain of life described in Revelation, which represents the symbol of the Christian baptismal font: only those who receive the sacrament of Baptism can participate in the sacrament of the Eucharist and in the redemption promised by Christ's sacrifice. The water flows from the bottom of the octagonal basin of the fountain of life through an animal head and feeds the river of life, a symbol of the New Jerusalem.

In the upper register on the feast-day side, the naked figures of Adam and Eve refer to the Fall of Man and the original sin, from which mankind can only be redeemed through the sacrificial death of God's son, Jesus Christ. God's promise of divine grace on the Day of Judgement is embodied in the presentation of Christ sitting enthroned between the Virgin and St John the Baptist: this refers to the *Deësis* group—Christ as Supreme Judge between Mary and John—which was a feature of medieval representations of the Last Judgement. Unlike these traditional representations, the *Ghent Altarpiece* does not explicitly show the motif of *intercession*; the Virgin and the Baptist are not shown interceding for the souls of the dead on the Day of Judgement, but seem to be immersed in reading the scriptures. The Virgin is identified as the Queen of Heaven by the magnificent crown on her head. The inscriptions on the archivolt behind her are taken from the Wisdom of Solomon and are also recited as part of the prayers of the Office of the Assumption of the Blessed Virgin Mary: "For she is more beautiful than the sun, and above all the order of stars [...] For she is the brightness of the everlasting light, the unspotted mirror of the power of God" (Wisdom 7:29/26). John the Baptist is described by the inscriptions as "greater than man, equal to the angels, sum of the Law, spreader of the Gospels, voice of the Apostles, silence of the Prophets, light of the world, witness of the Lord".

stem der apostelen, stilzwijgen der profeten, licht van de wereld, getuige van de Heer.’

Aan beide zijden van de deësisgroep zijn in de bovenste retabelzone musicerende en zingende engelen voorgesteld. De majolicategels – die destijds uit Valencia in de Nederlanden werden ingevoerd – zijn versierd met het Christusmonogram IHS, met de Griekse letters alfa en omega en met een gestileerde afbeelding van het lam. Ze suggereren op subtiële wijze dat de muzikanten zich in een andere ruimte bevinden, die ook tot een andere werkelijkheidsdimensie behoort dan de figuren van de deësis. Toch blijft de associatie met het Laatste Oordeel aanwezig door het motief van de overwinning van de aartsengel Michaël op de draak, die op de houten lezenaar is afgebeeld.

Terwijl de feestdagzijde van het *Lam Gods* gewijd is aan de voltrekking van het christelijke heilsplan – het komende Rijk Gods, het hemelse Jeruzalem – toont de weekzijde het begin ervan. Het onderste register van het gesloten retabel bestaat uit vier in trompe-l’oeil geschilderde nissen waarin het schenkerspaar is geportretteerd met tussen hen in, in de vorm van stenen beelden, Johannes de Doper en Johannes de Evangelist. Daarboven wordt op vier panelen, in een interieur dat zich in een toren bevindt, de Annunciatie voorgesteld – het begin van de christelijke heilsboodschap. Links verschijnt de aartsengel Gabriël; hij richt zich tot de Maagd Maria, die op een bidstoel knielt. Boven haar hoofd zien we de duif van de Heilige Geest. Door de vensteropeningen zijn de gebouwen van een stad zichtbaar, waardoor de Bijbelse voorstelling in de leefwereld van de beschouwer wordt betrokken. De alledaagse voorwerpen, die kleine stillevens vormen, krijgen in het tafereel een symbolische betekenis. De glazen fles op de vensterbank was bijvoorbeeld een populaire toespeling op de maagdelijkheid van Maria, terwijl het waterbekken en de schenkan in de nis doen denken aan het liturgische vaatwerk dat tijdens de mis gebruikt werd. Op die manier wordt de betekenis van Maria als Ecclesia – de Kerk – en als altaar van God onderstreept.

In het bovenste register herkent men Michaël en Zacharias, twee profeten uit het Oude Testament, en de Cumaëische en de Erithreïsche vrouw. De vier figuren, die ten halven lijve weergegeven zijn, lijken volplastisch uit hun nissen naar voren te komen; ze zijn omgeven door banderollen met opschriften waarin de komst van de Messias als toekomstige koning van de wereld voorspeld wordt. Deze bovenste zone kan daarom geïnterpreteerd worden als de belofte van de verlossing, die met de *Annunciatie* daaronder een aanvang neemt en zich in de komst van het Rijk Gods op de binnenzijde van het retabel voltrekt.

The Deisis group in the upper zone is flanked on either side by angels making music and singing. The majolica tiles—which in Van Eyck’s day were imported to the Low Countries from Valencia—are decorated with the Christ monogram IHS, the Greek letters alpha and omega and the stylized Lamb. They subtly suggest that the angels are in another space that also belongs to a plane of reality different from that inhabited by the Deisis figures. Nevertheless, the association with the Last Judgement remains thanks to the motif of Saint Michael vanquishing the dragon, visible on the wooden lectern.

While the interior, feast-day side of the *Ghent Altarpiece* represents the fulfilment of the divine plan for Christian salvation—with the advent of the kingdom of the Heavenly Jerusalem—the exterior, everyday side shows its beginning. The lower register of the closed altarpiece consists of four trompe-l’oeil painted niches portraying the two donors and between them, painted to look like stone sculptures, St John the Baptist and St John the Evangelist. The upper zone shows the Annunciation, the event with which the Christian message of salvation begins and which is here set in a room in a tower and extends across all four panels. The Archangel Gabriel on the left is approaching the Virgin Mary kneeling at prayer, with the dove of the Holy Ghost above her head. The buildings of a town can be seen through the window openings, bringing the biblical scene into the real world of the viewer. The room itself contains still-life arrangements of everyday objects, which here assume allegorical significance. The small glass bottle on the windowsill, for example, was a popular symbol of Mary’s virginity, while the lavabo and jug set into the niche resemble liturgical items used during the celebration of the Mass. In this way, the Virgin’s significance as Ecclesia—the Church—and as the altar of God is underlined.

In the uppermost register, the two Old Testament prophets Micah and Zechariah appear and the Cumaean and Erythraean sibyls. These four half-length figures seem to lean out in three-dimensional fashion from their illusionistic spandrels. They are accompanied by banderoles whose inscriptions prophesy the coming of the Messiah as the future king of the world. This topmost zone can therefore be interpreted overall as heralding the promise of salvation, which starts with the *Annunciation* underneath and is fulfilled in the advent of the kingdom of God on the interior of the altarpiece.



Een paradijselijke wereld

A paradisaical world

Op het paneel met de *Aanbidding van het Lam* verschijnt aan het firmament de duif van de Heilige Geest in een aureool (p. 17). Zijn stralen vallen op de heiligenscharen, waarvan de oudtestamentische en heidense autoriteiten met hun geïndividualiseerde gelaatstrekken – de figuur met de lauwerkrans stelt misschien de Romeinse dichter Vergilius voor – de opvallendste groep vormen. De gouden stralen zijn over het voltooide landschap heen geschilderd, maar ze behoren wel degelijk tot het oorspronkelijke beeldconcept.

In de toren in de linkerbovenhoek van het paneel herkennen we de klokkentoren van de Utrechtse domkerk met zijn achthoekige lantaarn; het was een van de belangrijkste kerktorens van de Nederlanden (p. 10). Lange tijd werd gedacht dat dit detail pas in 1550 tijdens een restauratie door de Utrechtse renaissanceschilder Jan van Scorel was toegevoegd. Maar het was Van Eyck zelf die deze toren, alsook de nog onvoltooide dom van Keulen, opnam in het gezicht van het hemelse Jeruzalem op de achtergrond van het paradijselijke landschap.

Zelfs de kleinste details gaf Van Eyck met een onvoorstelbare precisie weer: het haar van Adam, bijvoorbeeld, werd zo nauwkeurig in beeld gebracht dat men niet alleen alle haren op zijn voorhoofd maar ook zijn baard- en schaamharen kan tellen (p. 14). Met dit schijnbaar niet te evenaren realisme suggereert Van Eycks schilderkunst een waarheidsgehalte – alsof Adam in eigen persoon voor het schilderij geposeerd heeft – waarop zij in werkelijkheid geen aanspraak kan maken. Bij de weergave van kostbare juwelen en textiel domineert daarentegen het surrogaatkarakter. Van Eyck imiteerde de glans van de zware brokatoestoffen door met uiterst dunne penseelstreken het gouddraad na te bootsen. Met maximale zorg schilderde hij de reflecties en lichtbrekingen op het oppervlak van iedere parel, elk afzonderlijk juweel of kristal. Deze kostbaarheden, die overvloedig aanwezig zijn op de sierboorden van de gewaden van Maria, Johannes de Doper en vooral van de tronende Christus, vertegenwoordigen onmetelijke schatten, omgezet in het medium van de schilderkunst. De virtuositeit van Van Eyck bereikt een hoogtepunt in de weergave van de juwelen op de prachtige mantelspeld van Christus.

Van Eycks voorstelling van de twee engelenkoren vormt een uniek document voor de kennis

On the panel of the *Adoration of the Lamb*, the dove of the Holy Ghost appears in the centre of the heavens in a halo (p. 17). Its rays descend upon the company of saints, who include a number of Old Testament and pagan authorities—the figure in the laurel wreath possibly represents the Roman poet Virgil—with strikingly individual faces. Although the golden rays were painted on top of the completed landscape, they form part of the original pictorial concept.

The tower on the top left can be identified as the bell tower of Utrecht Cathedral with its octagonal lantern; it was one of the most important church towers in the Low Countries (p.10). For a long time, this detail was thought to have been added by the Utrecht Renaissance artist Jan van Scorel, during his restoration of the altarpiece in 1550. However, it was probably Jan van Eyck himself who incorporated the Utrecht Cathedral tower, just like the still-unfinished Cologne Cathedral, into this *veduta* of the Heavenly Jerusalem set within a paradisaical landscape.

Van Eyck laboured enormously over the smallest details: even the hair on Adam's body is rendered so carefully that we can count the hairs on his brow as well as his beard and pubic hair (p. 14). This apparent and unparalleled realism of Van Eyck's painting lays claim to a truthfulness—as if Adam himself posed for the painting. By contrast, the surrogate character dominates the representation of precious jewels and sumptuous textiles. Van Eyck emulated the sheen of heavy brocade fabrics by imitating gold thread with extremely thin brushstrokes. With exquisite care he created the reflections and refractions of the light on each individual pearl, jewel and crystal. In the medium of painting, these costly objects, which adorn the lavishly embroidered hems of the robes worn by the Virgin, St John the Baptist and the enthroned figure of Christ, reflect treasures of immeasurable worth. Particularly impressive is the painterly perfection with which Van Eyck has rendered the gemstones on the magnificent clasp of Christ's cloak.

Van Eyck's representations of the two choirs of angels are a unique document of musical performance practice in the Low Countries in the Late Middle Ages. The angels, wearing magnificent liturgical robes, stand in front of a

van de muzikale uitvoeringspraktijk in de Nederlanden in de late middeleeuwen. De engelen, gehuld in prachtige liturgische gewaden, staan voor een houten lezenaar waarop een gezangenboek in mensurale notatie ligt. De verschillende stemregisters van het meerstemmige gezang, zoals het destijds in de Nederlanden beoefend werd, zijn in de gezichtsuitdrukkingen van de engelen herkenbaar: aan de stand van hun mond, aan hun voorhoofd, dat glad of gefronst is. De 15e eeuw was de bloeitijd van de Frans-Vlaamse polyfonie of ars nova, waarvan componisten als Guillaume Dufay en Gilles Binchois, tijdgenoten van Van Eyck, belangrijke vertegenwoordigers waren. Terwijl de meerstemmige liedercomposities van de Frans-Vlaamse componisten in muziekhandschriften bewaard gebleven zijn, weten we nauwelijks iets over hun instrumentale begeleiding, die in die tijd immers nog niet opgetekend werd. Van Eycks voorstelling van de musicerende engelen geeft ons een idee van de wijze waarop de polyfone gezangen instrumentaal begeleid werden. We herkennen een draagbaar orgeltje (een zogenaamd portatief), een harp en een vedel.

Tot de belangrijkste verworvenheden van Van Eycks schilderkunst behoort het landschap. Het *Lam Gods* is een van de vroegste voorbeelden van de toepassing van de atmosferische perspectief, het verschijnsel waarbij de vormen waziger en de kleuren en contrasten zwakker worden naarmate ze zich verder van de toeschouwer bevinden (p. 17). In de landschappen van het *Lam Gods* paste Van Eyck dit principe, dat pas een decennium later door Leonardo da Vinci zou worden beschreven, feilloos toe: de verste toppen van de machtige bergketen in de achtergrond van de *Strijders van Christus* (p. 16) zijn haast niet van het firmament te onderscheiden, en ook op het paneel van de *Heremieten* kleurt het silhouet van de stad in de verte lichtblauw.

Het paneel met de *Rechtvaardige rechters*, waarop men reeds in de 16e eeuw verborgen portretten van Hubert en Jan van Eyck meende te herkennen, werd in 1934 gestolen en is nog steeds niet teruggevonden. Het werd in de jaren 1950 vervangen door een kopie van de hand van de Brusselse restaurateur Jef van der Veken.

wooden lectern bearing a book of choral music in mensural notation. Through the angels' facial expressions—the positions of their mouths and their variously furrowed or smooth foreheads—the artist shows that the angels are singing different vocal parts of a composition with multiple melodic lines, as performed in the Low Countries at that time. Franco-Flemish polyphony—also known as *Ars nova*—flourished in the 15th century and included important composers such as Guillaume Dufay and Gilles Binchois, contemporaries of Van Eyck. Although the polyphonic song compositions of the Franco-Flemish composers were preserved in music manuscripts, we know little about their instrumental accompaniment, since back then it was not codified in manuscript form. Van Eyck's representation of music-making angels nevertheless conveys a vague idea of the instruments that accompanied such polyphonic singing: we can recognize an organ, a harp and a vielle.

One of Van Eyck's most significant innovations as an artist lies in his landscape painting. The *Ghent Altarpiece* is one of the earliest examples of aerial perspective, whereby the further away the objects are from the viewer, the vaguer and paler they appear (p. 17). Van Eyck masterly applied this principle—which would only be described a decade later by Leonardo da Vinci—in the background landscapes of the *Ghent Altarpiece*: virtually blending the peaks of the distant mountains into the blue of the sky in the *Soldiers of Christ* (p. 16) and colouring the distant silhouette of a city in pale blue in the *Hermits* panel.

The *Righteous Judges* panel—which according to a 16th-century theory contains crypto-portraits of Hubert and Jan van Eyck—was stolen in 1934 and remains lost. Since the 1950s, its place has been taken by a copy made by the Brussels art restorer Jef van der Veken.

