Kleine iconologie van de wind

Barbara Baert

Like a leaf clings to a tree[1]

De representatie, evocatie en suggestie van wind in de beeldende kunsten raakt fundamentele ideeën met betrekking tot de antropologie van de zintuigen en de indaling ervan in het visuele medium. Wind is een natuurverschijnsel dat inspeelt op het volledige *sensorium* van het lichaam. Wind is tactiel. Wind kan men horen. Wind brengt geuren met zich mee. Wind is een kosmische adem die de mens omhult en penetreert. Wind koestert of vernietigt.

Ook ons eigen lichaam produceert en inhaleert wind. De wind is verwant met de adem die ons lichaam verlaat en binnentreedt, zelfs met de gassen die onze organen uitstoten. Wind is zowel het lagere – de anale eruptie – als het hogere: de orale lucht die wij nodig hebben. Er is ook een derde 'wind' in ons lichaam. In het Griekse denken van Aristoteles (384-322 v. Chr.) staat het begrip *pneuma* voor de adem en de geest centraal. Het is de vitale levensenergie, letterlijk, het 'gas' dat in de hersenen zit en verantwoordelijk is voor het denken, de waarneming en de motoriek. Bij de geboorte krijgt men deze levensenergie mee en door adem te halen ververst deze energie zich telkens weer.

Wind en hermeneutiek

In de Griekse cultuurgeschiedenis golden vijf termen voor wind met inbegrip van hun afgeleiden 'lucht' en 'adem': *aer*, *aither*, *pneuma*, *phusa* en *anemos*.[2] *Anemos* is de term voor de vier winden verwijzend naar de vier windstreken: Euros (Oosten), Notos (Zuiden), Zephyros (Westen) en Boreas (Noorden) (afb. 1). Van deze winden werd gezegd dat ze de seksuele kracht hadden en wezens konden 'impregneren'. *Phusa* (*phusao*, blazen) is een term die wordt omgeleid naar de blaasinstrumenten, maar ook naar de krater van een vulkaan. De term *pneuma* (adem of lucht) werd uitgebreid naar geest, inspiratie. *Aither* en *ear* verhouden zich respectievelijk tot mist en de open lucht. De *pneuma* in het lichaam is de *phusa*. De *pneuma* buiten het lichaam is de *aer* (lucht). *Pneuma* is dus het genus, waarvan *phusa* werd afsplitst voor de adem en *aer* voor de lucht.

© Estheticatijdschrift.nl



Afb. 1. Andronicus van Cyrrhus, Horologium (de zogenaamde toren van de winden), 2de eeuw of 50 v. Chr. Athene.

In Ezechiël 37, 9 worden de winden eveneens vermeld, maar zonder naamgeving.3 Vanaf de vroegchristelijke tijd worden de winden in de vorm van gevleugelde jongelingen voorgesteld, en worden ze dus verwant aan de engelen (afb. 2) (Neuser 1982, 1-25).

© Estheticatijdschrift.nl



Afb. 2. De vier engelen/winden van de aarde, Apocalyps van Beatus van Liébana. New York, The Pierpont Morgan Library, M. 644, fol. 115v.

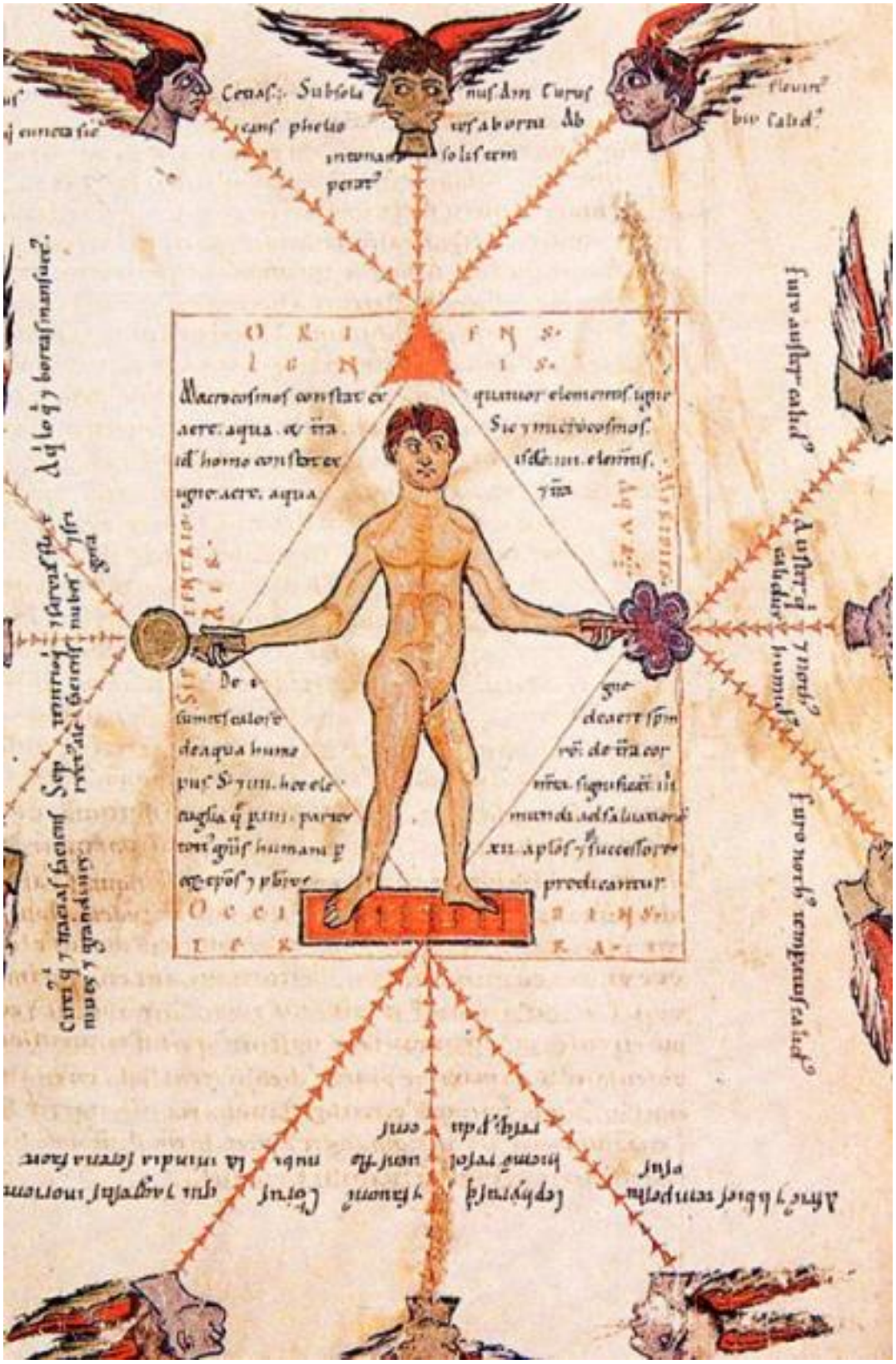
Vaak blazen ze op een hoorn. De voorstelling van de winden maakt in het christendom deel uit van de kosmologie. Op het Genesis borduurwerk van Girona (ca. 1050) zijn de vier winden in de uithoeken voorgesteld (afb. 3) (Baert 1999, 115-127).



© Estheticatijdschrift.nl

Afb. 3. Genesis borduurwerk, ca. 1050. Girona, Dommuseum.

Zij blazen in de richting van het concentrisch voorgestelde scheppingsverhaal. De winden begeleiden niet alleen de schepping, zij maken de schepping mogelijk en houden haar in stand. De winden symboliseren de vier wereldassen (en zodoende het kruis); ze zijn de dragers van de *quaternitas*, zoals de vier temperamenten, de vier evangelisten, enzovoort (afb. 4). Als regeneratieve archetypes voor de kosmos doorkruisen de vier winden ook de mens zelf. De ademende mens is door de wind bevrucht en gemaakt, wat de wind tot een mediator maakt tussen de macrokosmos en de microkosmos.



Afb. 4. Winden, elementen, temperamenten uit een astronomisch handschrift, 12de eeuw, Beieren. Umberto Eco, *Geschiedenis van de schoonheid*, p. 76.

Gespiegeld aan een kosmische kracht die huilt, stoot en bemint, is wind ook een nooit volstrekt beheersbaar principe. Die onbeheersbare kracht is overigens één van de sleutels tot het animisme, waarin wind als een levend en wild affect inwerkt op de natuur. Wind brengt tot leven wat 'stil' is. Wind beroert sensueel onze huid, maar kan ook meedogenloos de oogst vernietigen. Wind verbindt zich met het fantomatische, het automatische en het demonische. Vandaar ook haar betrokkenheid op de auriculaire symboliek van de stem, de geesten en de muziekinstrumenten.

Wind verbindt, vloeit, schakelt aan elkaar, verandert van richting, kortom: wind is grillig. Vanuit de grilligheid belichaamt de wind een bijzondere hermeneutiek van de associatie, de vrijheid en het onverwachte. Is er als zodanig een iconologie van deze grilligheid mogelijk? Hoe zal men dit natuurverschijnsel dat ons omhult en doordrenkt, zelfs uit ons eigen lichaam ontsnapt, picturaal bevatten? De dynamiek van de wind is immers enkel onrechtstreeks zichtbaar: bomen wiegen, gras wuift, textiel wappert. Hoe heeft wind de theorie van het beeld beïnvloed? Is er sprake van een visueel *pneuma*? En is wind veeleer een inhoudelijk of veeleer een formeel affect in de plastische kunsten? Om deze vragen te beantwoorden begin ik bij het mysterie der mysteries: de bevruchting van het beeld in de buik van een maagd.

Verkondiging

Lucas 1: 28-35 zegt:

> Gabriël ging haar huis binnen en zei: “Gegroet Maria, je bent begenadigd, de Heer is met je.” Ze schrok hevig bij het horen van zijn woorden en vroeg zich af wat die begroeting te betekenen had. Maar de engel zei tegen haar: “Wees niet bang, Maria, God heeft je zijn gunst geschonken. Luister, je zult zwanger worden en een zoon baren, en je moet hem Jezus noemen. Hij zal een groot man worden en Zoon van de Allerhoogste worden genoemd, en God, de Heer, zal hem de troon van zijn vader David geven. Tot in eeuwigheid zal hij koning zijn over het volk van Jakob, en aan zijn koningschap zal geen einde komen.” Maria vroeg aan de engel: “Hoe zal dat gebeuren? Ik heb immers nog nooit gemeenschap met een man gehad.” De engel antwoordde: “De heilige Geest zal over je komen en de kracht van de Allerhoogste zal je als een schaduw bedekken. Daarom zal het kind dat geboren wordt, heilig worden genoemd en Zoon van God".

Sinds het ontstaan van het thema in de vroegchristelijke tijd, zindert in de iconografie van de Annunciatie een bijzondere energie met betrekking tot de legitimatie van de beeldcultuur (afb. 5). Is niet het mysterie van de vleeswording van God precies de emanatie van een onzichtbaar gelaat in de zichtbaarheid van de Zoon? En is die emanatie dan niet analoog aan dat andere mysterie: de mogelijkheid het goddelijke artistiek uit te drukken in lijn en kleur, in de wereld van tijd en ruimte?

© Estheticatijdschrift.nl



Afb. 5. Initiaal R met Annunciatie *ex aurem* uit Graduaal, ca 1300, Duits. New York, Metropolitan Museum of Art.

Daarom is de Annunciatie méér dan de iconografie van een Bijbelse passage: zij thematiseert en becommentarieert het begin van het figuratieve proces – de vleeswording en dus ‘beeldwording’ van Christus. De Annunciatie gaat kortom over het onbenoembare geheim van het visuele zelf. Kunstenaars hebben dit geheim in mindere of meerdere mate aangevoeld en naargelang hun *Zeitgeist* hebben zij met picturale middelen geoefend om deze diepste kern aan het artistieke oppervlak te halen. Het mysterie van conceptie is immers een grote uitdaging om met louter picturale middelen uit te drukken, want waar precies, en wanneer precies vindt die conceptie plaats?

De antwoorden op deze vragen brengen de diepere lagen van het archetype 'wind' naar boven. ‘Hoe zal dat gebeuren?’ Deze vraag in het Lucas evangelie fascineert sinds de patristiek. Want volgens welke weg zal de maagd de bevruchting door de Heilige Geest ontvangen? Via een schaduw van het Allerheiligste zoals de engel antwoordde? Volstaat dat? De Latijnse kerk heeft iets anders naar voren gebracht, namelijk de ‘akoestische metafoor’.4 Eva liet zich verleiden door het duistere woord van de slang, waar Maria haar oor overgaf aan een andere, gouden

© Estheticatijdschrift.nl

overtuigingskracht. De kracht van het woord, ontvangen via de oorgang, werd al gauw plastisch beschreven. 'O zalige maagd, moeder geworden zonder medewerking van een man. Want haar oor was de echtgenote, en de engelenwoorden de echtgenoot', zegt Eleutherius van Doornik omstreeks het jaar 500 (Steinberg 1987, 28). Of later in de Karolingische tijd zegt Agobard van Lyon (+ 816): 'Hij, het licht, de goddelijke schepper van het universum, daalt af uit de hemel, voort gezonden uit de borst van de Vader (*missus ab arce patris*)5, gehuld in de purperen stola, en treedt binnen door het oor van de Maagd, en verlaat de streek door de gouden poort'.6

Dat de stem via de gehoorgang tot bevruchting kan leiden heeft te maken met de onderliggende idee van de bevruchtende ‘adem’: het Griekse *pneuma* of het Hebreeuwse *ruakh* wat ook wind betekent. In de Annunciatie zien we dan ook vaak dat de duif, beeld voor de Heilige Geest, zich ter hoogte van het (meestal) rechteroor van Maria bevindt en daar het levensbeginsel inblaast. Vertrekkend van de klassieke Annunciatie iconografie waarbij de duif vaak uit de mond van de Vader komt, ondersteund door gouden lichtstralen, gaat Ernest Jones in zijn bundel *Applied psycho-analysis* dieper in op de Verkondiging die volgens de auteur in wezen de emanatie van het wind archetype vormt (afb. 6) (Jones 1964, 266-357). De stam van wind gaat terug naar verschillende semantische velden: 'goud' (dat wil zeggen straling), 'gehoorgang' (dat wil zeggen geluid) en 'duif' (dat wil zeggen vogel/vliegen) met als bijzondere afgeleiden ook het zintuig van de tong (spraak), de mond (adem), de geur en het vocht. Waarom is de adem het eerste regeneratieve materiaal, voorgesteld als iets dat uit de mond komt? En waarom is het een duif die dit principe begeleidt (idem, 273)?

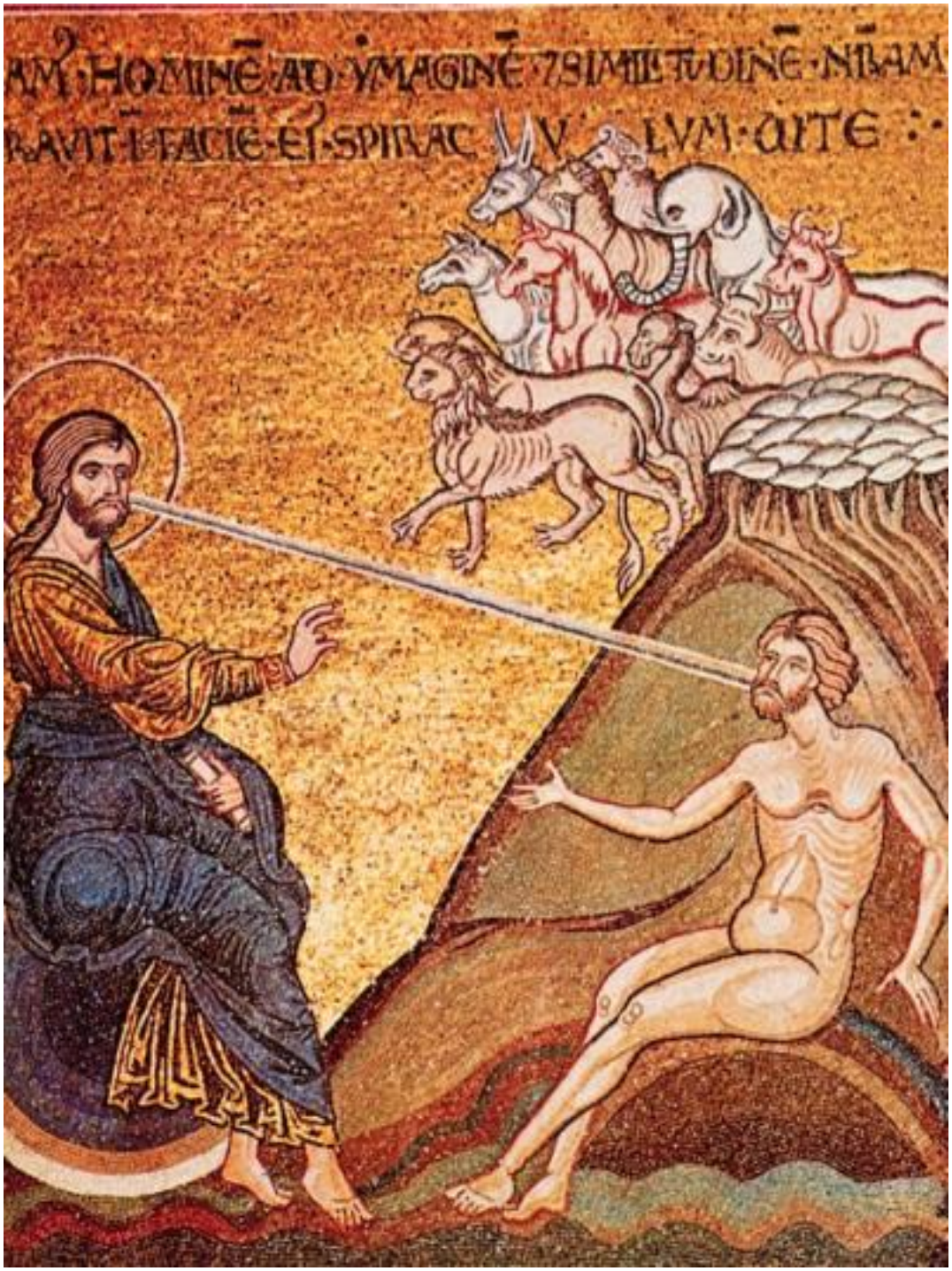
© Estheticatijdschrift.nl



© Estheticatijdschrift.nl

Afb. 6. Annunciatie, 1371, Lorenzo Veneziano, middendeel van een veelluik, tempera op paneel, Venetië, Accademia (foto Scala, Firenze).

De mond is vrouwelijk, receptief, maar als producent van speeksel en adem, dat bovendien een tong bevat en kan spuwen, wordt de mond ook een mannelijk orgaan. Dat de adem een leven genererend orgaan is, blijkt tevens uit het scheppingsverhaal waar God doorheen de neusgaten van Adam leven inblaast (Gen. 2, 7) (afb. 7).[7]



Afb. 7. Schepping van Adam, mozaïek, 12de eeuw. Monreale, Dom.

In de Koran heeft de engel Gabriel op de buik van Maria 'geademd' waardoor zij werd bevrucht. Dat de levensadem ook een bevruchter is, heeft te maken met de eigenschappen van de lucht die in en uit ons lichaam ontsnapt: waaiend zoals de wind, beweging, geluid, onzichtbaarheid, vocht en

© Estheticatijdschrift.nl

warmte. Hera was bevrucht door de wind en baarde Hephaistos (Idem, 281) . Publius Ovidius (43 v. Chr. - 17 na Chr.) beschrijft hoe Flora was verkracht door Zephyros.8 Aristoteles en Plinius de Oudere (23-79 v. Chr.) bevestigen dat patrijzen gewoon door de wind bevrucht kunnen worden als wijfje en mannetje tegenover elkaar staan. Augustinus (354-430) weet dat de merries van Kapadokia zijn bevrucht door de wind. En in Tirol gelooft men dat de oostenwind de penis korter maakt, terwijl de westenwind die warm en vochtig is bevruchtend werkt, net zoals de *Föhnfieber* in Zwitserland (Jones 1964, 284).

De combinatie van deze semantische kenmerken met hun doorleefde vertakkingen in de antropologie, hebben de adem en de wind opgeladen met een capaciteit die zij nog in de Annunciatie vertoont.

Sublimering

Wind is zelden windstil. Het geluid van de wind is het geluid van de natuurkracht zelf. Het geluid van de wind wordt aan God toegedicht (Ezechiël 3, 12).9 Niet voor niets ging aan de vurige tongen van Pinksteren een geluid van de hemel als een donderende macht vooraf (Verhandelingen van de Apostelen 2, 2). De associatie tussen God en de wind als geluid komt voor in alle god systemen, ook de Griekse waar de bulderende windstem bij Zeus hoort. De goddelijke windstem wordt gekopieerd in de rituele blaaselementen. Archaïsche dionysische instrumenten die al draaiende een bevreemdend windgeluid produceren zijn daar een voorbeeld van. Zoals de didgeridoos van de Aboriginals, maar ook zoals de neuriënde speelgoedtollen bootsen ze de zangerige kracht van de oerwind uit. Dit type muziekinstrumenten zijn ritueel gericht op de voorouderverering, niet zelden verwant met de seksuele symboliek van donder en bliksem. Het 'primitief' effect van roepen voor of tijdens de copulatie is overigens bekend bij dieren. En brult de leeuw haar welpen niet tot leven?

De brullende wind van de vader is in feite een prefiguur van een meer gesofistikeerde uitloper: spraak via stem. In Genesis 'spreekt' God de dingen tot leven. De spraak – het woord – is in het christendom uit de adem van God geboren en heeft zich daarna pas in het vlees genesteld. 'In den beginne was er het woord en het woord was bij God' (Joh. 1, 1). St. Zeno van Verona (300-371) zegt dat de uterus van Maria zwol, maar niet door zaad, wel door woorden. De onzichtbaarheid en de immaterialiteit van de adem, van het spreken, is de etymologische kern van heel wat woorden die later zouden uitmonden in de betekenis van geest, gedachte en brein.10 Dit proces is duidelijk in het Griekse *psyche*, het Hebreeuwse *nepesh*, het Duitse *Geist* en het Engelse *ghost*: alle woorden die semantisch geworteld liggen in 'adem' (Jones 1964, 295 e.v.). Dit verklaart de rijkdom van het *pneuma* concept, dat tegelijk wind, adem èn geest betekent. Kortom, vanuit de loeiende wind naar de bevruchtende wind, wordt het fundament gelegd voor een kracht die het menselijk lichaam impregneren kan.

Het andere windkenmerk, vocht, kent zijn spiegeling in de uteriene sappen, de urine, het zweet en het zaad. Het wind-adem-geest complex gaat vaak gepaard met vloeibaarheid, zoals in het christelijke doopsel water en geest samen zuiverend werken. Een primitief beeld van bevruchting is het samengaan van windgassen met water. Het resultaat is de stoom, die niet alleen bevruchtend is voor het geslacht, maar ook voor het brein gelet op de glossolalie van de Griekse sibyllen bij de stoombaden. De vochtige adem uit de mond, met de rode tong als vocht uitstotende 'roede' wordt wel eens vergeleken met het element vuur, zoals de vurige tongen van Pinksteren als equivalent voor de neerdalende adem/geest/*pneuma* (afb. 8).

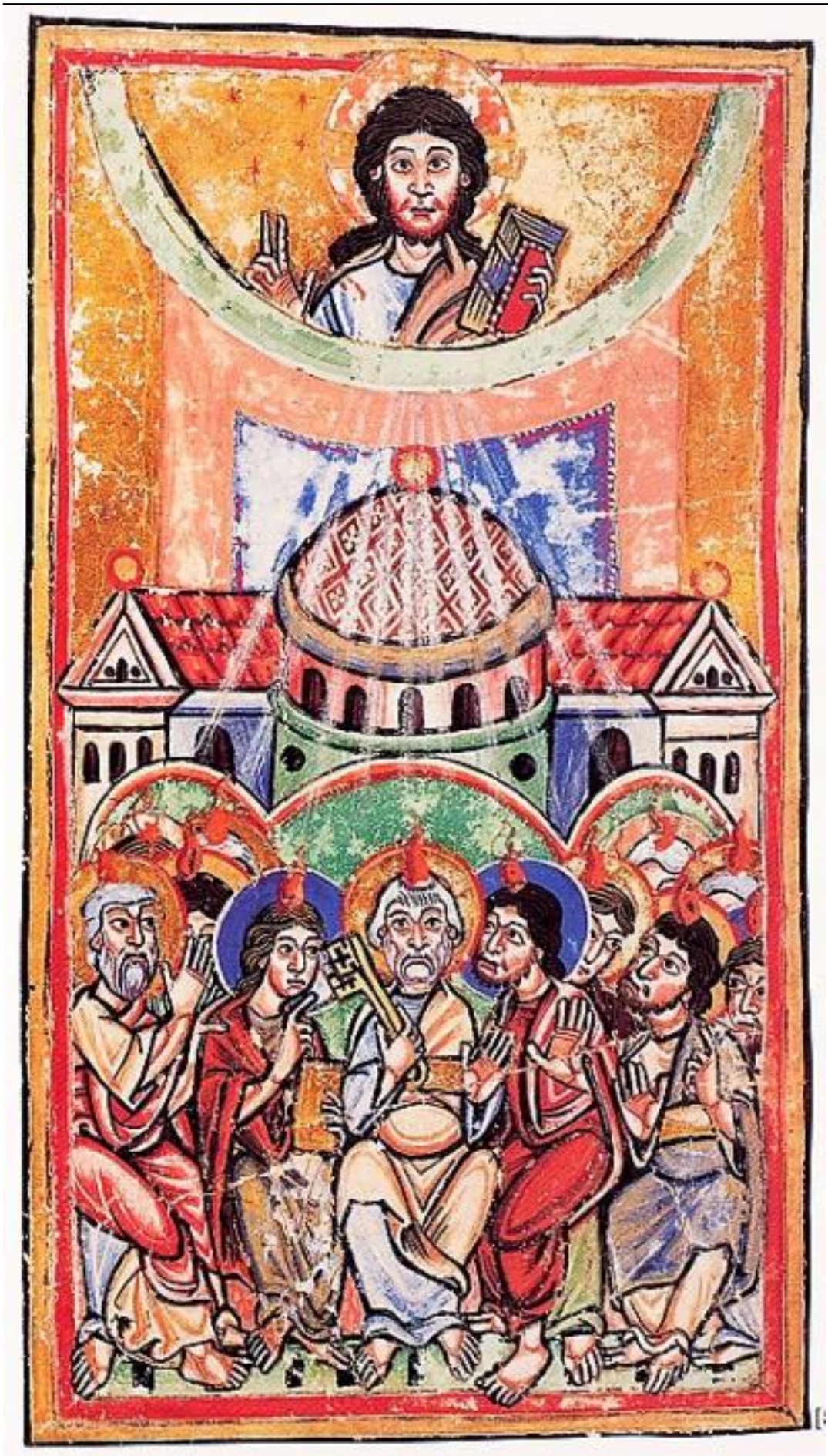
© Estheticatijdschrift.nl



Afb. 8. Annunciatie, 1333, Simone Martini (1284–1344), Firenze, Uffizi.

De wind wakkert het vuur aan maar blazen op een heilig vuur is taboe. Toch is er één onzichtbaar element dat geruisloos en soepel van water naar vuur, van vuur naar lucht en van lucht naar aarde kan overgaan, en dat is de geur: de meest onzichtbare emanatie van het windarchetype (Jones 1964, 321). In de Annunciatie huist de geur in de vegetatieve symboliek met als belangrijkste conventie de lelie als teken van de maagdelijkheid. Vaak is de lelie in het midden van de compositie geplaatst (afb. 9). Zij verdeelt de wereld tussen bovenaf en de wereld van de ontvangende huiskamer.11 Als de lelie de markeerder is van beide werelden, ja, de materialisatie van die denkbeeldige drempel, dan betekent de geur het medium van de 'transgressie' tussen deze twee werelden.

© Estheticatijdschrift.nl



© Estheticatijdschrift.nl

Afb. 9. De H. Geest daalt neer over de apostelen, Maaslands lectionarium, 2de helft 12de eeuw. New York, Pierpont Morgan Library, M. 883, fol. 62v.

Volgens Ernest Jones zijn we hier terug bij het beginpunt, waarbij het ademen via het onderlichaam het fantasmatische model vormde voor de keten die hierboven werd geschetst. Er is sprake van een dematerialisering van de lichamelijke 'winden' met hun geur, geluid, vocht en warmte tot de bevruchtende adem van God uitgedrukt in de gouden stralen als ultieme vorm van het sublimeringsproces.

Sensorium

In zijn *Le détail* vestigt Daniel Arasse (1944-2003) onze aandacht op een Annunciatie van Filippo Lippi (1406-1469), waarbij ter hoogte van de navel een knoopsgat zonder knoopje werd geschilderd (afb. 10) (1996, 338).



Afb. 10. Annunciatie, ca 1440, Filippo Lippi (1406-1469). New York, Frick Collection.

De piepkleine opening is haast niet met het blote oog te zien. Zoals Arasse in zijn boek meerdere details bestudeert die vaak nauwelijks zichtbaar zijn, en dus – zo ontwikkelt de auteur – moeten beschouwd worden als de enigmatische en intieme verwevenheid tussen de schilder en zijn schilderkunst, zou dit verloren knoopje ook symbolische inhoud bevatten (vgl. Baert 2009).

© Estheticatijdschrift.nl

Uit het nauwelijks zichtbare gaatje zijn kleine gouden stralen te zien die op hun beurt de stralen uit de bek van de duif beantwoorden. De gouden stralen zijn de bevruchtende 'adem', de gloed van de conceptie die elkaar hier tegemoet treden. Dit zou betekenen dat Lippi suggereert dat uit de buik reeds het licht van het vleesgeworden woord ontsnapt. Anderzijds beantwoordt de dubbele straling aan de 15de-eeuwse opvattingen over de optica: zicht ontstaat door fysische straling uit zowel het oog als uit het object. De wetenschappelijke wet van wat zicht is (en dus schilderkunst) wordt ook de wet van wat conceptie is (en dus incarnatie). De schilderkunst van de Renaissance – bekommerd om toepassing van *mimesis* en optische correctheid, maar daarom niet gespeend van symbolische gelaagdheid in die wetten zelf – presenteert zich als een incarnatie en *vice versa*. Zo onderdrukt de schilderkunst het sonorische zintuig ten voordele van licht en zicht. Het paradoxale gevolg is dat de opening ter hoogte van de navel, blind en dus visionair, zich presenteert als een inwendig kijken, endoscopisch en uterien.

Filippo Lippi's detail van de navel was mogelijk een virtuoze verfijning van een oudere Toscaanse traditie. Op het retabel van Gentile da Fabriano (ca. 1421-1425) ontsnapt een lichtstraal uit de borst van God die door het ronde bovenlicht de kamer van Maria binnendringt en eindigt net onder haar hartstreek, waar het de zeslobbige *oculus* als lichtbeeld projecteert op haar onderlichaam (afb. 11).



Afb. 11. Annunciatie, ca 1421-1425, Gentile da Fabriano (ca 1370 - ca 1427). Londen, Thos. Agnew & Sons Ltd.

Het ‘oog’ van de kamer van Maria wordt herhaald als een optisch fotogram: zij draagt het goddelijk licht van een bovennatuurlijke bevruchting op volstrekt picturale wijze. Het licht is ingedaald in schilderkunstige virtuositeit: de subtiele gouden stralen, de verborgen energie van de duif en de optische weerklank van het vensterraam op textiel. Dat maakt ook hier de buik van Maria tot een soort ‘ontvangend oog’ van 'windheid'. Leo Steinberg beschrijft dit als een 'verbintenis tussen God en Maria, dat het zintuiglijke neutraliseert door de samensmelting van één specifiek *sensorium*'.12

© Estheticatijdschrift.nl

Er ontstaat dus een hogere synesthesie: licht dat spreekt, stralen die het gehoor evoqueren, de stem van God die ziet, de buik die ontvangt en 'kijkt' tegelijk, en Maria die op haar beurt opkijkt naar de *oculus* in haar kamer.13

Maar er is meer. Op het schilderij van Lippi, haast op de grens van het onzichtbare, is te zien hoe de duif zich gradueel voortbeweegt over subtiele, cirkelvormige windverplaatsingen. Deze unieke en verfijnde picturaliteit van wind, de kwintessence, maakt van de duif – met zijn bek, gouden stralen, windhoosjes, oog in oog met de navel – een meer dan iconografisch conventionele gast in het schilderij. Waar de engel de boodschapper is van God, belichaamt de duif het verlangen van God, of beter, de feitelijke uitvoering ervan (Jones 1964, 325). Maar waarom een duif (*kolumba*)? Dat het een vogel moet zijn – snel, met een schichtige slangachtige kop, een fallische bek en niet zichtbare genitaliën (hermafrodiet), een zingend ruisend dier zoals de wind – is verklaarbaar. Maar de duif is méér. Volgens de christelijke symboliek verwijst de duif naar de kerk en de stadia die de mens moet doorlopen om tot éénheid met God te komen (afb. 12).14

© Estheticatijdschrift.nl



Afb. 12. *De avibus* (over de duiven), Hugo van Fouilloy, abdij ter Duinen, 1200. Brugge, Grootseminarie, ms. 98/54, fol. 29.

Deze vogel bracht in het Oude Testament de twijg van Noah aan. De twijgdrager is meer dan een berichtgever; het is de genius, de bevruchter, de stichter van een nieuwe generatie (Idem, 334). Volgens Plinius is de duif dan ook een 'zaaddrager'; de duif 'sproeit' met zijn bek het zaad van de maretak in de bomen (Idem, 334). Aristophanes zegt in zijn stuk *Omithes* (vogels) uit 414 v. Chr. dat de *kolumba/-is* etymologisch 'diep' of duiker betekent gelet op de concentrische 'zwemachtige' bewegingen in de vlucht (Idem, 338). De associatie roept onwillekeurig de concentrisch luchtverplaatsingen bij Filippo Lippi op, en verbeeldt in feite wat diep in de buik van Maria zelf te gebeuren stond.

© Estheticatijdschrift.nl

In de Annunciatie speelt de wind een rol aan de buitenkant en aan de binnenkant. Aan de buitenkant is de wind als de mond of de *arca* van God, als het neervliegen van engelen met oplaaiende gewaden, als de 'zwemmende' duiven, als woord en spraak uit de mond van Gabriel in gouden letterstralen omwonden. De binnenkant van de wind is de onzichtbare wind: de keerzijde van *pneuma*. Het is de wind die heeft geïmpregneerd, vervloeid geraakt is met het lichaam om nieuw leven te maken. Deze onzichtbaarheid van de conceptie wordt veruitwendigd in motieven die diepere affecten belichamen met betrekking tot luchtverplaatsing, ademhaling en bevruchting. Het schilderen van deze ‘onzichtbare’ motieven vormt een uitdaging. Zo wordt de adem een gouden stralenbundel, de luchtverplaatsing wordt een transparante sluier, woord en spraak worden epigrafie en Maria zelf wordt – naar de woorden van de Bijbel – bedekt met een schaduw.15

Pathosformel

De aanwezigheid van beweging in de plastische kunsten is onderhavig aan een wisselend smaakoordeel. Naarmate er meer of minder wind gesuggereerd wordt in een compositie of in de natuur en plooienval van personages, geldt volgens sommige auteurs als de afbakening van de grote stijlperiodes. Heinrich Wölfflin (1864-1945) verdedigde in zijn *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) de slingerbeweging in een immer afwisselende vormentaal die laveert tussen tektonisch (gesloten) en a-tektonisch (open) (Wölfflin 1932). De laatste vorm is gecomprimeerde energie, met veel beweging op de beeldassen. Kortom, er bestaan ‘windloze’, gesloten en stille stijlperiodes tegenover stijlperiodes die uit hun voegen barsten van de beweging. Maar Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) veroordeelde met klem het gebruik van zwierige plooienval in de sculptuur en verdedigde de schoonheid van de statische, strakke plooienval in de sculptuur zoals bij de Dorische zuil (afb. 13) (Winckelmann 1993; vgl. Ionescu 2011, 52-62).

© Estheticatijdschrift.nl



© Estheticatijdschrift.nl

Afb. 13. Wagenmenner, 478 v. Chr. Delphi, Archeologisch Museum.

In de kunstgeschiedenis is er één periode – die in feite zelfs beperkt bleef tot één generatie – die op meer dan uitbundige wijze alle virtuoze aspecten van wind in de schilderkunst heeft gevierd: opwaaiende klederdracht, wuivende bomen, haren die wapperen. Het betreft de quattrocento generatie van Sandro Botticelli (1445-1510), Filippo Lippi (1406-1465), Domenico Ghirlandaio (1449-1549) en Leonardo da Vinci (1452-1519) (Summers 1989, 15-31). In zijn artikel *Bewegende Bewegungen* gaat Georges Didi-Huberman dieper in op Aby Warburgs (1866-1929) interpretatie uit 1893 van Botticelli's Venus en Primavera (afb. 14, 15).16



Afb. 14. Venus, ca. 1486, Sandro Botticelli (1445-1510). Firenze, Uffizi.



Afb. 15. *Primavera*, ca. 1482-1485, Sandro Botticelli (1445-1510). Firenze, Uffizi.

© Estheticatijdschrift.nl

Aby Warburg is erg aangegrepen door de ‘levende beweging’ aan de randen van het lichaam. Hij spreekt van een schilderkunst gefascineerd door 'bewegende bijwerkingen'.17 Het bewegende verspreidt de blik, en in de bijna onmogelijke onderneming om zo veel dynamiek, plooienval, ja wind, gewetensvol te volgen, ontstaat bij de toeschouwer een grillig 'windkijken' dat het onderwerp opnieuw schijnt te bevruchten, in te blazen (Warburg 1998, 38). Bij deze bevruchtende blik, behoort een belangrijk paradigma in de Renaissance: de *ekphrasis*. De *ekphrasis* of de hang naar een virtuoos kopiëren van de beschrijvingen uit de Antieke boeken is zo intens bij deze schildersgeneratie, dat zelfs picturale anomalieën ontstaan. Bij de linker gratie van de *Primavera* schijnen de plooien veroorzaakt door een gordel rondom het middel die echter niet geschilderd werd (idem, 28). Het antwoord ligt bij de Antieken. Lucius Annaeus Seneca (4-65) zegt dat de jeugdige vrouwelijkheid zich uitdrukt in een 'gordelloos doorzichtig gewaad' (afb. 16).*18*

© Estheticatijdschrift.nl



Afb. 16. De drie gratiën, detail, uit de *Primavera*, ca. 1482-1485, Sandro Botticelli (1445-1510). Firenze, Uffizi.

De *ekphrasis* van Botticelli houdt verband met de eigentijdse kunsttheorie over het 'oppervlak'. Een thema, een *historia*, is volgens de *De pictura* van Leon Battista Alberti (1404-1472) het resultaat van het ordenen van *superficies* tot er *membri* ontstaan die op hun beurt *corpora* worden.[19] In het geval van Botticelli zijn deze oppervlakten als *Sehflüsse*: doorzichtig, met lazuur geschilderd, pigmentloos en onmiddellijk op de *membri* (bijvoorbeeld de handen die in elkaar sluiten) en de *corpora* (benen, buiken, borsten) aangesloten, zodat een vormelijk perfecte allegorie van het gracieuze (de drie Gratiën) ontstaat (naar Didi-Huberman 2005, 337). Voor Alberti zijn vlakken en

© Estheticatijdschrift.nl

lichamen de zichtbare uitdrukking van een onzichtbaar 'Daarachter'. En wat achter het lichaam ligt, zijn volgens Alberti de bewegingen van de ziel zelf als het wezen van de schilderkunst. Ze zijn moeilijk te schilderen maar vormen de uitdaging in de plooienval bij voorbeeld.20 De levendigheid van de oppervlakken en de bewegingen van stoffen die de ‘zielbewegingen’ uitdrukken bestaan bij gratie van lucht en wind. Wind is het medium in de schilderkunst dat de schoonheid induceert en de ziel van de schilderkunst mogelijk maakt. Schilderkunst bevat *pneuma*, het genus van inwendige en uitwendige lucht dat het onderwerp 'bezielt'.

Cennino Cennini (1370-1396) weet dat in de fresco schilderkunst de plooienval cruciaal is om de effecten van reliëf en diepte te verkrijgen. Hij beschrijft deze artistieke vaardigheid zowel in de context van textiel als in de context van wateroppervlakten. Volgens de auteur laat de soepelheid in klederdracht zich ook zien in de golven van het water (Cennini 1859). Dit brengt een bijzondere picturale bevruchting met zich mee tussen textiel en water (afb. 17).21



Afb. 17. Textiel en beweging als textuur, detail uit De drie gratiën van de *Primavera*, ca. 1482-1485, Sandro Botticelli (1445-1510). Firenze, Uffizi.

De versmelting tussen deze twee media – weefsel en wateroppervlak – leidt tot de textuur van de beweging (Didi-Huberman 2005, 338-339). Wind is de locomotief van het organisme in beweging; wind verzoent de natuurelementen en de materialen daarbuiten, want wind is onzichtbaar als zodanig, alleen traceerbaar in het percept. Dat wind picturaal gezien de betere 'bewegende bijwerking' vormt, is niet verrassend: wind ontfutselt zijn dynamiek altijd aan de randen waar het plagend de stoffen optilt en het lichaam sensueel en vaak ook ongewild exposeert.22

Kortom, de wind, en alleen de wind, maakt transmediale verschuivingen mogelijk tussen de meest uiteenlopende materialen en stoffelijkheden: water en textiel, lucht en water, haren en lucht. Op het picturale niveau ontstaat een vervloeiing van de motieven in de liquide verf. Het doet de toeschouwer duizelen bij de idee dat de schilder lucht, water en weefsel laat genereren uit één

© Estheticatijdschrift.nl

manipulatie van vloeistof en penseel. Zowel de bewegende vloeibaarheid van Botticelli als het oppervlak van Alberti, hebben de wind als laatste alchemistisch sluitstuk nodig.[23] De wind van Botticelli wil doorzichtig zijn en die van Alberti wil de speling op het wateroppervlak zijn. Doorzichtigheid, beweging en water vinden elkaar in een laatste paradigma: de (water)spiegel van Narcissus.

De Narcissus mythe van Ovidius was voor Alberti de matrix voor het begrijpen van de schilderkunst: de weerspiegeling op een oppervlak van het menselijk lichaam (afb. 18) (Alberti 2000, passim; Wolf 2002, passim; Marin 1977, 139-199; Kruse 2003, 397; Pfisterer 2001, 305-330).



Afb. 18. Narcissus, gravure bij de Metamorfozen van Publius Ovidius (43 v. Chr. - 17 na Chr.), 1606, Antonio Tempesta (15550-1630). Londen, British Library.

De transparante virtuoze gewaden van Botticelli zijn als het wateroppervlak dat rimpelt onder een gracieuze bries. De schilderkunst als zelfreflectie impliceert dus een narcisme of een bijzondere aantrekkingskracht tussen de schilder en de spiegel die hij schildert. *Ogni pittore dipinge se*, zegt Leonardo da Vinci. Of nog: de spiegel heeft de ziel van haar eerste toeschouwer, de kunstenaar 'gevangen'. In een Renaissance geest is het nu geen grote stap meer om de wind, de *bewegende Beiwerke*, als de ultieme katalysator te zien voor het 'zielenvangnet'. Wind is de kwintessence van de *Seelenregung*, zoals de fladderende vlinder uit haar larve komt en een *Seelentierchen* wordt.[24]

Nimf

De vrouw aan de basis van de bewegende bewegingen van Botticelli is geen gewone vrouw: zij is de nimf, de *ninfa* (afb. 19). De nimf als belichaming van alle kenmerkende schoonheid en gracieusheid beschreven door de Antieken, wordt de krachtophoping van de *ekphrasis* (Panofsky 1978, 274-350).

© Estheticatijdschrift.nl



Afb. 19. Nimf, Domenico Ghirlandaio (1449-1549) (atelier), ca 1485-1491, Codex Escurialensis. Madrid, Biblioteca Real, El Escorial, fol. 51v.

De nimf is een markeerder voor de esthetica van die tijd: de *maniera antica* (Didi-Huberman 2005, 343). Auteurs zoals Homeros (ca 840 v. Chr.) en Plinius werden in het quattrocento bewonderd voor hun zichtbaar maken van de nimfijnse *Pathosformeln*. Maar de definitie van *ninfa* gaat verder dan dat: zij is niet alleen een iconografie *all' antica* maar een motief van 'intensiteit', dat in het kunstwerk het leven zelf in al zijn beweeglijkheid zichtbaar maakt.[25] *Ninfa* is een dialectische vorm

© Estheticatijdschrift.nl

die in één beweging – de gedanste onbeweeglijkheid van een prinses – het lichaam met zijn innerlijke en uiterlijke leven moduleert tot zijn essentie: de begeerte die opwelt uit de vergankelijke schoonheid van zwevende plooien en neerstrijkende lucht.[26] Begeerlijkheid verschijnt op het spiegelvlak door middel van de wind.[27] *Ninfa* is de laatste windstoot en finaal verantwoordelijk voor een veel diepere, misschien wel de diepste 'neurose' in de schilderkunst: de begeerte als het picturaal affect.

De *ninfa fiorentina* obsessie was zeer prominent bij de schilder Ghirlandaio, zoals in zijn fresco cyclus over het leven van Johannes de Doper in het koor van de Santa Maria Novella te Firenze (1485-1490). Bij de geboorte van Johannes komt uiterst rechts een wezen met op haarhoofd een schaal met verse vruchten binnen gedanst (afb. 20).

© Estheticatijdschrift.nl



Afb. 20. Nimf bij de Geboorte van Johannes, cyclus van Johannes de Doper, 1485-1490, Domenico Ghirlandaio (1449-1549). Firenze, Santa Maria Novella.

En op de achtergrond van de Visitatie verschijnt zij op nog meer bevreemdende wijze (afb. 21).[28] Aby Warburg wordt door Ernst Gombrich (1909-2001) als volgt geciteerd: '*Hinter diesen, gerade bei der geöffneten Tür, läuft, nein fliegt, nein schwebt der Gegenstand meiner Träume...*' (1992, 143). De nimf komt als een verrukkelijke stoorzender de scène op gewalst en breekt binnen in een verhalend tijdskader dat niet de hare is, maar met haar spontane aanwezigheid het kader vibreert

© Estheticatijdschrift.nl

tot enerzijds een teken van het verleden (*Anzeichen der Vergangenheit* (*all a'ntica*)) en anderzijds tot een spoor van het heden (*Index der Gegenwart*).29



Afb. 21. Nimf bij de Visitatie, cyclus van Johannes de Doper, 1485-1490, Domenico Ghirlandaio (1449-1549). Firenze, Santa Maria Novella.

Nimfen fladderen binnen als buitentijdelijke fantomen die in hun choreografie heden en verleden ijlings verweven op de drempel tussen motief en pathos. De onderbreking van de nimf – Aby Warburg noemt de Nimf *Elementargeist der Göttin im Exil* (Gombrich 1992, 143) – betreft ook een openbreken van de tijd, een vreemde interruptie, een stilstand van de draaikolk der geschiedenis, die in de nimf implodeert tot een stormachtige energie van het picturaal begeren.30

Leonardo

De hermeneutiek van de wind – tussen motief en pathos – betreft een natuurverschijnsel dat doorheen en vanuit het lichaam opereert, en een relatie legt tussen de creativiteit van de kosmos en de creativiteit van de mens. De wind weerspiegelt een associatief, grillig en vooral bevruchtend beeldend scheppen. Het creatieproces ‘wind/adem/lucht’ bespeelt het gehele *sensorium* en vertoont meer dan andere artistieke paradigma's de capaciteit tot zelfreflectie over het plastische medium. In bijzondere gevallen radicaliseert die zelfreflectie tot het *pneuma* dat 'indaalt' in de schilder- en tekenkunst, zoals bij Leonardo da Vinci (Pardo 1991, 212-224).

Leonardo is een kunstenaar die verder ging dan zijn tijdgenoten. Wat betreft de studie van klimatologische fenomenen leefde in hem een diepe behoefte te doorgronden hoe de werkelijkheid met picturale middelen in de iconische ruimte kon omgezet worden. Als moderne geest huldigde hij kunst en wetenschap en was hij ervan overtuigd dat door observaties en experimenten de wind als onzichtbaar fenomeen kon getemd worden tot een bevredigende, artistieke zichtbaarheid. Kortom, het was de droom van Leonardo da Vinci om het fenomeen van de wind artistiek te bevatten, het te beschrijven in zijn complexiteit, het grafisch te vertalen en zodoende onze persoonlijke relatie met de wind te veranderen.31 In 1513 schreef Leonardo een traktaat over de wind waarin hij ten stelligste verwerpt dat de winden, zoals middeleeuwse geesten dachten, binnen de *quaternitas* van de zodiak waren ontstaan. Overtuigd dat de wind een louter fysisch natuurverschijnsel was, schrijft hij twee jaar later bij een reeks tekeningen over de Zondvloed een tekst over vloedgolven en turbulenties *e sua dimostrazione in pictura* (en hun demonstraties in de schilderkunst) (afb. 22). Hij noteert: 'Men zal de donkere nevelachtige lucht zien, gekweld door zich bestrijdende winden, die de ononderbroken regenval doen tuimelen, vermengd met hagel, met gebroken takken, met talloze

© Estheticatijdschrift.nl

bladeren. Overal ziet men oude ontwortelde bomen, tot stukken gescheurd in een furieuze storm'.



Afb. 22. Zondvloed, tekening in krijt, ca 1517-1517, Leonardo da Vinci (1452-1519). The Royal Collection Her Majesty Queen Elizabeth II.

De tekeningen zijn erg klein van formaat, minutieus, complex, met niets anders vergelijkbaar, en enkel wie met een vergrootglas kijkt, zal verhuld achter dit apocalyptisch drama van watervloed en windhozen een landschap en een stad ontdekken. Leonardo heeft hier een uniek grafisch systeem ontwikkeld dat water en wind verbindt in één zelfde werveling van lijnen en vlekkerigheid, waarmee hij zijn vertrouwde zilverpunt inruilt voor het krijt.

De Zondvloed is neergezet in een techniek die wellicht de enig mogelijke was om de wind als natuurfenomeen om te zetten in de tekenkunst. Leonardo's artistieke visie op de wind is meteen de optimalisering van zijn *sfumato* techniek: de nevelachtige rokerigheid die lijn met 'schaduwheid' verbindt en kleuren weert (Fehrenbach 2002, 522-544). De wind van Leonardo schraagt een tekenproces dat zichzelf excessief definieert als turbulentie, als vortex, als wemeling. Leonardo's tekenkunst is een 'windtekenkunst' en grijpt daarmee terug naar de oorsprong van het beeldtalige als zodanig. Anders dan bij Sandro Botticelli is de wind bij Leonardo niet alleen een *Pathosformel* dat een esthetisch Ninfijns ideaal najoeg, maar drukt de wind op grenzeloze wijze de verbijstering uit over de mogelijkheden van het scheppende ik. Wanneer Leonardo, net zoals zijn Florentijnse generatiegenoten, in de hypnotische macht van de nimf terecht komt, drukken zijn *bewegende Beiwerke* de imprint uit van zijn ziel in het ruwe krijt (afb. 23). De werveling en de 'neurose' van het meisje, kondigen tegelijk de geboorte van de zichtbaarheid aan: ijlings en onbevattelijk.

© Estheticatijdschrift.nl



Afb. 23. Nimf, tekening in krijt, ca 1512-1512, Leonardo da Vinci (1452-1519). The Royal Collection Her Majesty Queen Elizabeth II.

Het procesmatige van de plastische kunsten is voor Leonardo meer dan de wetenschappelijke studie die het metier vraagt, maar omvat een aan de religie en de filosofie grenzende fascinatie voor de scheppingskracht, voor het *pneuma* van het artistieke zelf. Hij schrijft in een boekje – *Libro della pittura* – uit 1490, opgedragen aan Ludovico il Moro (1452-1508), dat het plezier van de schilder ligt in het feit dat het goddelijke dat inherent is aan het schilderij, de geest van de schilder bij de geest van God brengt. Leonardo's tekenwind belichaamt het beeld dat ademt, zoals God de schepping heeft geïmpregneerd. In die zin getuigt een fragment uit een nogal apart manuscript van

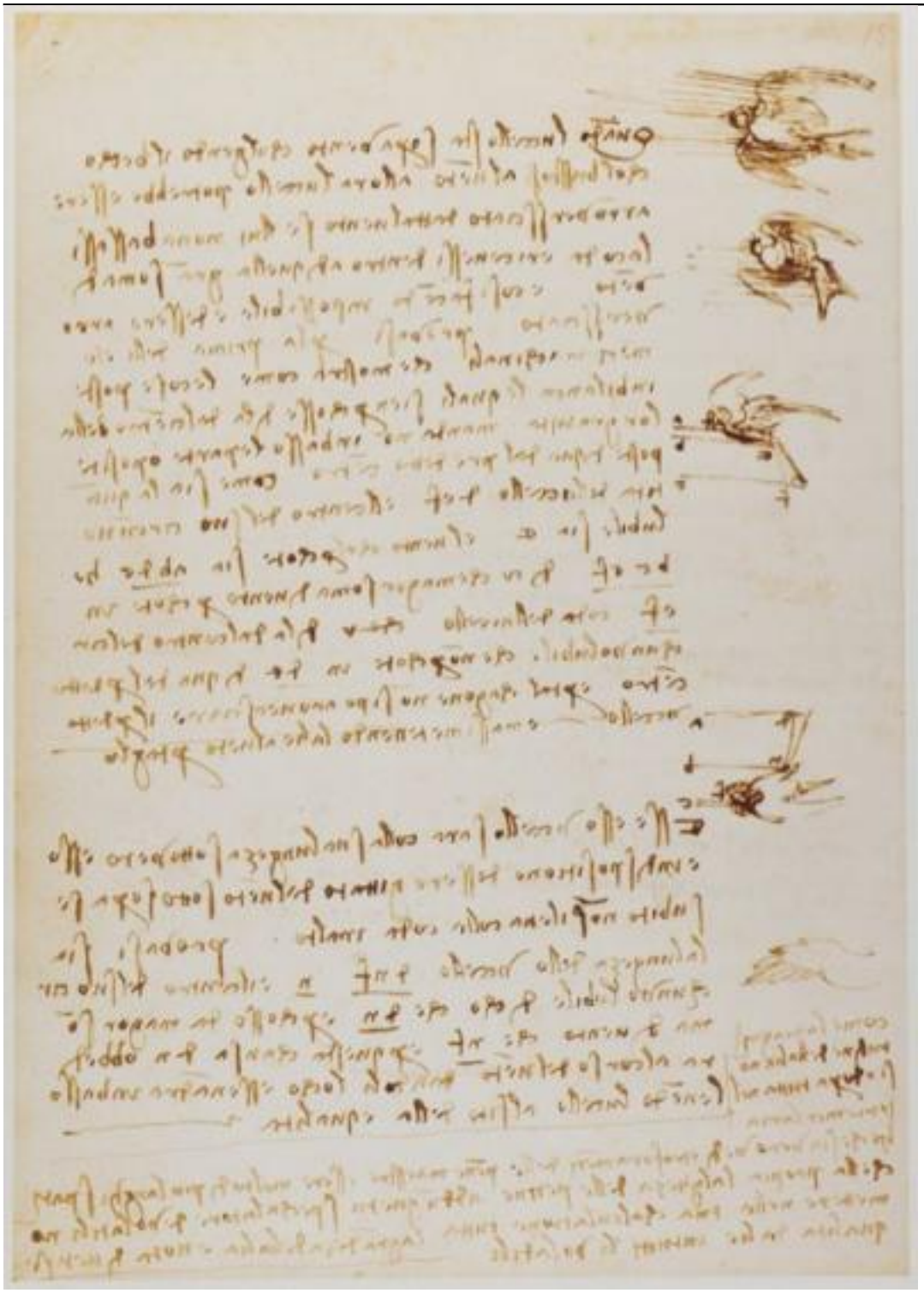
© Estheticatijdschrift.nl

Leonardo – *Sul volo degli uccelli* (over de vlucht van de vogels) –, waarin hij windpaden en windhozen observeert in relatie tot de vlucht van vogels, van een ongeëvenaarde poëzie om de wind als artistieke kwintessence te begrijpen. Leonardo's notitie luidt: 'De grote vogel zal zijn eerste vlucht op de rug van een grote zwaan nemen, die het universum vult met verwondering en alle geschriften zal vullen met haar eeuwige glorie, zoals hij het nest vult van waaruit hij is geboren' (Schneider 2000, 95).32

Over de vlucht van de vogel

In het bewuste manuscript heeft Leonardo in de rechtermarge enkele vogels in vlucht geschetst om zijn argumentatie te illustreren (afb. 24) (Uccelli 1952). In vergelijking met zijn sublieme windstudies in krijt, vormen zij veeleer een droedel van de pen. Toch zijn deze vogels niet minder aandoenlijk.

© Estheticatijdschrift.nl



Afb. 24. Detail uit de codex *Sul volo degli uccelli* (“Over de vlucht van de vogels”), ca 1505-1507, Leonardo da Vinci (1452-1519). Turijn, Biblioteca Reale, fol. 8v.

Ze vliegen uit de hand van de meester, die van rechts naar links schreef en bovendien in spiegelschrift. Als wij met Leonardo meelezen, dan worden wij op de zwemachtige bewegingen van de vogel naar de letters geleid. Zoals Zephyros Flora bevruchtte, zo bevrucht de vogel met zijn luchtverplaatsing en sproeiende bek de *manu-scriptum* als een nest van wijsheid en universele kennis. En als de wind de hermeneutiek van het grillige belichaamt, zoals de geur de hermeneutiek van de trangressie, dan begeleiden deze vogels ons van de intuïtie naar de logica, van het rechterbrein naar het linkerbrein. De vlucht van de vogels 'besproeit' het perkament met het 'iets' dat vóór de kennis, het experiment en de observatie van het Florentijnse genie stond. Een gedachte? (neen nog niet). Een geur? (neen nog niet). Een verwondering? (neen nog niet). Een vermoeden? (ja bijna). Een voorgevoel? (misschien). Het ontwaken van een emotie? (ja).

© Estheticatijdschrift.nl

> Alles wat ons fascineert in deze levenloze wereld, de bossen, de vlaktes, de rivieren, de bergen, de zeeën, de valleien, de vlakten, meer nog, de steden, de paleizen, de stenen, het grootste deel van de hemel, de zonsondergangen, de stormen, meer nog, de sneeuw, meer nog, de nacht, de sterren, de wind, al deze dingen misschien op zich leeg en onverschillig, zijn vervuld van menselijke betekenis, want zonder dat we het vermoeden, bevatten zij een voorgevoel van de liefde *(Dino Buzzati 1970, 110)*.33

barbara.baert@arts.kuleuven.be [1]

Bibliografie

Alberti, Leon Battista (2000). *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlager der Malerei, ed. Oskar Bätschmann en Christoph Schäublin*. Darmstadt: Wissenschafliche Buchgesellschaft.

Arasse, Daniel (1996). *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Parijs: Flammartin.

Baert, Barbara (1999). ‘New Observations on the Genesis of Girona (1050-1100). The Iconography of the Legend of the True Cross’, in *Gesta. The International Center of Medieval Art*, 38 (2), 115-127.

Baert, Barbara (2009). *Navel. On the Origin of Things*, Gent: IRG

Baert, Barbara (with collaboration of Emma Sidgwick) (2011). ‘Touching the Hem. The Thread between Garment and Blood in the Story of the Woman with the Hemorrhage (Mark 5:24b-34parr)’, in: *Textile. Journal of Cloth and Culture*, 9 (3), 308-359.

Baert, Barbara (2004). 'The Wood, The Water, and the Foot, or how the Queen of Sheba met up with the True Cross. With emphasis on the Northern European Iconography', in: *Mitteilungen für Anthropologie und Religionsgeschichte*, 16, 217-278.

Barb, Alphons Augustinus (1948). ‘St. Zacharias the Prophet and Martyr. A Study in Charms and Incantations’, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11, 35-67.

Buzatti, Dino (1970). *Un Amore.* Milaan: Mondandori.

Caillois, Roger (2008). ‘Méduse et Cie’, in: Roger Caillois, *Oeuvres*, Paris: Gallimard.

Cassidy, Brendan (1991). ‘A Relic, Some Pictures and the Mothers of Florence in the Late Fourteenth Century’, in: *Gesta*, 30 (2), 91-99.

Cennino Cennini (1859: LXXI, CL: Le dette onde biancheggiale un poco in muro). *Il libro dell'arte o Trattato della pittur*a, ed. Gaetano Milanesi, Firenze.

Didi-Huberman, Georges (2005).‘Bewegende Bewegungen. Die Schleier der Ninfa nach Aby Warburg‘, in *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, eds. Johannes Endres, Barbara Wittmann & Gerhard Wolf, (Bild und Text). München: Fink, 331-360.

Fehrenbach, Frank (2002). 'Die oszillierende Blick. Sfumato und die Optik des späten Leonardo' in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65, 522-544.

Gombrich, Ernst (1992). *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, vert. Matthias Fienbork, Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt.

© Estheticatijdschrift.nl

Harlizius-Klück, Ellen (2005). *Saum & Zeit,* Berlijn: Edition Ebersbach.

Ionescu, Vlad (2011). 'Deleuze's Tensive Notion of Painting in the Light of Riegl, Wölfflin and Worringer', in: *Deleuze Studies*, 5 (1), 52–62.

Jones, Ernest (1964). *Essays in Applied Psycho-Analysis. Vol. 2: Folklore, Anthropology and Religion.* New York: International Universities Press.

Kohl, Jeanette & Rebecca Müller (red.) (2007). *Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und früher Neuzeit*. München-Berlijn: Deutscher Kunstverslag.

Kruse, Christiane (2003). *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*. München: Fink.

Lloyd, Geoffrey (2007). 'Pneuma between Body and Soul', in *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 135-146.

Low, Chris & Elisabeth Hsu (2007). 'Introduction', in *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 1-17.

Luyster, Robert (1981). 'Wind and Water. Cosmogonic Symbolism in the Old Testament', in: *Zeitschrift für alttestamentische Wissenschaft*, 93 (1), 1-10.

Marin, Louis (1977). *Détruire la peinture*. Parijs: Flammarion.

Neuser, Kora (1982). *Anemoi. Studien zur Darstellung der Winde und Windgottheiten in der Antike.* Rome: Giorgio Bretschneider Editore.

Nova, Alessandro (2011). *The Book of the Wind. The Representation of the Invisible.* Monreal: McGill-Queen's University Press.

Pardo, Mary (1991). Memory, Imagination, Figuration. Leonardo da Vinci and the Painter's Mind, in: *Images of Memory. On remembering and Representation*, ed. S.L. Küchler & W. Mellon, Washington-Londen, 212-224.

Parret, Herman (2003). *De l'invisible comme présence*, in: Visio, 7 (3-4), 63-91.

Panofsky, Erwin (1978). *Sinn und Deutung in der bildende Kunst.* Keulen: Dumont Buchverlag.

Pfisterer, Ulrich (2001). 'Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance', in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64 (3), 305-330.

Raff, Thomas (1978-1979). 'Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen', in: *Aachener Kunstblätter*, 48, 71-218.

Ronchi, Ermes Maria & Ermes Maria (ed.) (2001). *La Madonna nell'attesa del Parto: capalavori dal patrimonio italiano del '300 e '400*. Milaan: Libri Scheiwiller.

Schneider, Marianne (ed.) (2000). *Leonardo da Vinci. Der Vögel Flug*. München-Londen: Vlg. Schirmer/Mosel.

Seneca (1989).'De Beneficiis I-III, 2-4; Lucianus Annaeus Seneca, Über die Wohltaten', in *Seneca, Philosophische Schriften*, ed. Manfred Rosenbach, vol. 5. Darmstadt: Wissenschafliche Buchgesellschaft: 129 e.v.

Steinberg, Leo (1987). '"How shall this be?" Reflections on Filippo Lippi's "Annunciation" in London', in: *Artibus et Historiae*, 8 (16), 25-44.

Stoichita, Victor I. (1997). *A Short History of the Shadow.* Londen: London Reaction Books.

© Estheticatijdschrift.nl

Summers, David (1989). '"ARIA II": The Union of Image and Artist as an Aesthetic Ideal in Renaissance Art', in *Artibus et Historiae*, 10 (20), 15-31.

Souzenelle, Annick de (1991). *Le symbolisme du corps humain*, Parijs: Albin Michel.

Uccelli, Arturo (1952). *Il libro del volo di Leonardo da Vinci.* Milaan: Hoepli.

Vandenbroeck, Paul (1987). 'Zur Herkunft und Verwurzelung der "Grillen"', in *De zeventiende eeuw*, 3, 52-84.

Vandenbroeck, Paul (2000). *Azetta. Berbervrouwen en hun kunst.* Gent /Amsterdam: Ludion.

Vasari, Giorgio (1963). *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori.* Rome.

Warburg, Aby M. (1998). *Gesammelte Schriften, bd 1*, ed. Horst Bredekamp & Manfred Diers. Berlijn: Studienausgabe.

Wölfflin, Heinrich (1932). *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art.* Translated from 7th German Edition (1929) into English by M. D. Hottinger. New York: Dover Edition (and reprints).

Wolf, Gerhard (2002). *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance.* München: Wilhelm Fink Verlag.

Winckelmann, Johann Joachim (1993). *Geschichte der Kunst des Altertums.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Zapperi Walte, Ingeborg (1992). *Piero della Francesca, Madonna del parto: ein Kunstwerk zwischen Politik und Devotion*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.

1. 1. Dimitri Tiomkine & Ned Washington, geïnterpreteerd door onder andere Nina Simone en David Bowie.
2. 2. Een uitstekende introductie tot de antropologie en de symboliek van de wind werd gebundeld in de *Journal of the Royal Anthropological Institute, 2007. Zie: Low & Hsu (2007, 1-17), en Geoffrey Lloyd (2007, 135-146);* Alessandro Nova (2011), beschreef in een monografie de iconografie van de wind vanaf de vroege Middeleeuwen tot in de hedendaagse kunst; Raff (1978-1979, 71-218), vormt een indrukwekkende studie over de windsymboliek tijdens de middeleeuwen. Met bijzondere dank aan Sandra Heremans, KU Leuven.
3. 3. 'Toen zei Hij tegen mij: Profeteer tot de levensgeest, profeteer, mensenkind, en zeg tegen de levensgeest: Zo spreekt de Heer god: Kom van de vier windstreken, levensgeest, en blaas in deze gevallenen zodat ze weer leven' (Luyster 1981, 1-10).
4. 4. Leo Steinberg (1987, 25-44: 26) Augustinus (354-430) zegt in zijn Sermo de Tempore, XXII: Deus per angelum loquebatur et Virgo per aurem impraegnebatur. Agobardus (ca. 775-840) in zijn De correctione antiphonarii, cap. VIII: Descendit de coelis missus ab arce patris, introivit per aurem Virginis in regionem nostram indutus stola purpurea et exivit per auream portam lux et Deus universae fabricae mundi. St. Ephraem van Syria (306-373) (De divers. serm. I, opp. syr, vol III, p. 607): Per novam mariae aurem intravit atque infusa est vita.
5. 5. Tijdens de middeleeuwen herkende men een etymologische verwantschap tussen borstkas – arca – en altaar – ara (Jeanette Kohl & Rebecca Müller 2007, 9-30: 18)
6. 6. Leo Steinberg (1987, 28) wijst op het Latijnse woordspel tussen aurem (oor) en auream (goud). De gouden poort is de zuidelijke eschatologische poort in Jeruzalem, waar naar verluidt ook de Visitatie had plaatsgevonden. De poort is ook een beeld van de vrouwelijke 'ingang', zoals in het Hooglied.
7. 7. Jones ziet het neusgat als een pendant van de oorgang (1964, 273 e.v.). De opening via de neus wordt in de voormoderne tijd als erg fragiel en levensbedreigend gezien; dat blijkt ook uit

© Estheticatijdschrift.nl

de vele amuletten die werden gebruikt tegen de vervaarlijke neusbloedingen; Barb (1948, 35-67).

8. 8. Neuser (1982, passim) toont talloze voorbeelden op Grieks en Romeins aardewerk waar gevleugelde jongelingen (winden) vrouwen schaken.
9. 9. 'Toen nam de Geest mij op, en ik hoorde achter mij een stem van grote ruising, zeggende: Geloofd zij de heerlijkheid des Heren uit Zijn plaats!'
10. 10. Athena werd geboren uit het brein van Zeus. Nonnen getuigen dat ze zwanger werden, omdat Jezus aan hen had gedacht; Jones (1964, 295).
11. 11. De drempel tussen beide werelden kan ook uitgedrukt worden door de leegte, of beter: door de perspectivische ruimte. Het per spicere symboliseert het kijken 'doorheen' wat onzichtbaar blijft: de conceptie, vgl. Herman Parret (2003, 63-91)
12. 12. A bond passing from God to Mary, designed to neutralize sense by confounding pure specialized sensory apparatus; Leo Steinberg (1987, 38).
13. 13. Nu kunnen we ook begrijpen dat de Madonna del Parto (ca. 1460), Maria die met bolle buik gepresenteerd wordt onder een doek dat door twee engelen wordt opengehouden, van Piero della Francesco (1415-1492) in feite een Annunciatie voorstelt. Het fresco bevond zich aanvankelijk aan het hoofdaltaar in de Santa Maria di Momentana (voorheen Santa Maria in Silvis), een kerk op het platteland bij het heuvelstadje Monterchi. Tegenover het hoofdaltaar bevond zich ook een oculus. Bijzonder is dat in de maand maart, de feestmaand van de Annunciatie (21 maart) de zon hoog in het Westen staat en van op de heuvels van Monterchi het fresco deed oplichten. Deze bewuste enscenering herinnert aan de schilderijen waarbij de aanraking door licht de conceptie, de parthenogenese inzet. De opmerkelijke afstemming tussen de hemellichamen, de site en de positie van het fresco verplaatst de Annunciatie naar het decorum van de Toscaanse heuvels. Hier worden dus de wetten van de natuurcyclus en de seizoenen actief, waardoor de Madonna del Parto uitgroeit tot een beeld voor de kosmogonie. Haar buik is de oerkracht van het scheppende zelf. Piero della Francesca heeft dat aangeduid in de opensplijtende jurk. De ‘split’ waarop Maria's hand schijnbaar achteloos rust, wijst op de ‘gesloten opening’, de paradox die de maagdelijke conceptie verbeeldt. De schede in haar jurk weerspiegelt bovendien het tentgordijn dat door de engelen wordt geopend zoals het Allerheiligste wordt geopend. De granaatappels op de tentstof verwijzen naar Semitische vruchtbaarheidssymbolen en betrekken de Madonna del Parto in de archaïsche vruchtbaarheidsbeleving van heden en verleden, daar, op de heuvels, waar ooit een tempel van Mythras pronk (vgl. Ingeborg Zapperi Walter (1992). In 1992 werd het fresco verplaatst naar zijn huidige locatie in het museum van Monterchi. Tot op heden heeft de Madonna een bijzondere aantrekkingskracht op zwangere meisjes, want het museum wordt voor het grote publiek gesloten, zodra één van de dorpsvrouwen een 'privé gesprek' met de Madonna vraagt. Er bestaat een overvloedige literatuur over deze madonna en het verschijnsel van de Parto's in Toscane (Cassidy 1991, 91-99); Ermes Maria Ronchi, & Ermes Maria 2001).
14. 14. Hugo van Fouilloy (1100-1175) schreef in zijn bestiarium een traktaat over de duif als allegorie van de stadia van de kerk.
15. 15. Zoals bekend beantwoordt de engel in de tekst van Lucas Maria's vraag als volgt: 'De Heilige Geest zal over je komen en de kracht van de Allerhoogste zal je als een schaduw bedekken'. De schaduw is in Semitische culturen een vruchtbaarheidssymbool. Het staat ook voor de vrouwelijke gender, tegenover het licht voor het mannelijke; Annick de Souzenelle(1991, 38). Tot in de 15de eeuw heeft men in de schilderkunst deze specifieke aanwijzing niet gevolgd. Zoals bekend werd het oor als de favoriete route voor de bevruchting ontwikkeld. Maar wanneer de schilderkunst de technische capaciteit tot het weergeven van licht en schaduw begint te verfijnen, wordt het motief in de moedertekst herontdekt. Het medium was nu technisch rijp om het motief picturaal te ontvangen; Victor I. Stoichita (1997, passim).
16. 16. Aby M. Warburg (1998): *Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*: 'Deren blasse Blöße, deren schöne Gesichtszüge und deren große Ruhe bewundert hatte, verschob er leicht den Blick: auf das flüssige Auseinanderfallen der Haare im Wind, auf den Zwischenraum der Luft, auf die einladende Wölbung des blumenbestickten Tuchs, das der jungen Göttin dargebracht wird. In eben jenen Bewegungsformeln, in jenen fließenden Gestalten erkannte er, fraglos, das grundsätzliche Pathos des Bildes' Georges Didi-Huberman (2005, 331-360: 331).
17. 17. Aby M. Warburg (1998, 10): 'eingehender Ausmalung des bewegten Beiwerks'.

© Estheticatijdschrift.nl

18. 18. Seneca (1989: 129) e.v. De gordelloosheid is een transcultureel motief voor de vruchtbaarheid en de 'openheid' van de jonge vrouw, net zoals dat geldt voor losdragende en ongebonden haren. Bij Berbervrouwen is het (ont)gordelen van meisjes betrokken op de vruchtbaarheidsrituelen, Vandenbroeck(2000, 93).
19. 19. De schoonheid zit in de superficies: ergo in hac superficierum compositione maxime gratia et pulchritudo perquirenda est; Leon Battista Alberti (2000, 257).
20. 20. Motus animi ex motibus corporis cognoscuntur; Alberti (2000, 269).
21. 21. Of zelfs tussen textiel, water en lucht. Tintoretto (1518-1594) zal deze techniek toepassen voor de 'lucht' in zijn Berging van het lichaam van Marcus (1562-1566), Venetië Accademia; Georges Didi-Huberman (2005, 338 noot 22).
22. 22. Hier verslingert de wind zich aan rand, textiel, zoom. De zoom van het kleed is een met bijzondere energieën opgeladen deel van het lichaam. Aan de textielrand vibreert de influx en outflux van lichamelijke krachten, de zogenaamde dynamis. In de plastische kunsten is de zoom vaak zeer beweeglijk, dynamisch voorgesteld als wil het de fluxus oproepen. De wind is een belangrijke protagonist in dit archetype van de dynamis (vgl. Barbara Baert 2011, 308-359; Ellen Harlizius-Klück 2005). Het exposerend karakter van wind en de ontbloting van lichaamsdelen die ermee gepaard kan gaan (vooral voeten), heb ik elders ontwikkeld (Baert 2004, 217-278). – Iconisch voor de wind als exposerend en flirtend motief, is de opname van Marilyn Monroe en haar opwaaiende witte jurk boven een metrorooster.
23. 23. 'The name comes from the classical elements of the ancient Greeks. The aether, a pure "fifth element" (quinta essentia in Latin), was thought to fill the universe beyond earth. This seemed fitting to modern scientists, since quintessence was the fifth known contribution to the overall mass-energy content of the Universe' (http://dictionary.reference.com/browser/quintessence [2]. Laatst bezocht op 6 juli).
24. 24. Uit het verslag van dokter Ludwig Binswanger in Kreuzlingen, waar Aby Warburg van 1821-1824 was opgenomen: 'De patiënt houdt zich bezig met een cultus met motten en vlinders die ‘s nachts zijn kamer binnenvliegen. Uren aan een stuk babbelt hij met hen; hij noemt ze zijn kleine zieldiertjes en hij vertelt hen over zijn pijn'. En Aby Warburg zelf: 'De mooiste vlinder die ik ooit heb vastgeprikt ontsnapte plots door het glaasje en vloog speels weg, opwaarts de blauwe hemel in. Nu zou ik haar opnieuw moeten vangen maar ik ben niet uitgerust voor dit soort van ter plaatse gehouden bewegingskracht. Of, meer precies uitgedrukt, ik zou wel willen, maar mijn intellectuele vorming staat me niet toe om dit te doen. (…) Ik zou zo graag, bij het naderen van ons lichtvoetig meisje, vrolijk met haar mee fladderen, maar zulke hoogvliegende bewegingen zijn niet aan mij besteed'. Met dank aan Prof. dr. Stéphane Symons, K.U.Leuven, die een publicatie voorbereidt: Butterflies and Souls in/as Movement: Aby Warburg's Seelentierchen. Zie ook Roger Caillois (2008, 479-558), die in zijn bijzonder essay het verband legt tussen Medusa en de flitsende, verschalkende en vibrerende bewegingen van de vlindervleugels. – De vlinder of de mot als ‘zieldier’ en beeld voor de psyche-antropologie van het grillige, werd onderzocht door Paul Vandenbroeck (1987, 52-84). – De vlinder als nimfijnse fantasie is misschien gelegen in het feit dat in het Grieks vlinder en psyche (als ziel) semantisch verwant zijn. De psyche wordt verbeeld als een jong meisje met vleugels. Ook de joodse traditie verbindt in funeraire context de vlinder met de wegvliedende ziel. Kortom, de vlinder betreft de ziel in beweging met zijn transcendente of transitorische betekenis; deze gedachtegang werd mij verleend door Prof. dr. Adam Bzoch, Bratislava.
25. 25. 'Nicht nur eine ikonographische Formel all' antica, sondern eine Intensitätsformel, die im Kunstwerk die Fähigkeit des Lebens zur Bewegung und zum Bewegwerden sichtbar macht' (Didi-Huberman 2005, 343).
26. 26. 'Das Begehren, das mit der vergehenden Schönheit kommt und geht, mit dem schwebenden Faltenwerk, mit darüber streichenden Luft' (Didi-Huberman 2005, 343).
27. 27. 'In ihren Kopien antiker Vorbilder verspürten die Renaissancekünstler das Bedürfnis, hier und da einen Windstoß hinzuzufügen' (Didi-Huberman 2005, 343).
28. 28. 'E finalmente vi è una femmina che porta, all'usanza fiorentina, frutte e fiaschi dalla villa; la quale è molto bella' Giorgio Vasari (1963, 164).
29. 29. Deze laatste duidt op het eigentijdse gebruik om bij geboortes vers fruit van op het platteland in huis te brengen; (Didi-Hubermann 2005, 348-349).
30. 30. Georges Didi-Huberman (2005, 356): 'Was ist schließlich dieser Wind, den sie mit sich bringt? Dieser Wind aus anderer Zeit, der die Gewänder in einem geschlossenen Raum so unrealistisch bewegt? (...) So gesehen ist sie zwiefach flüssig: unstet und ausgreifend wie das

© Estheticatijdschrift.nl

Leben, ansteckend und ungreifbar wie der Tod. In jedem Falle 'psychisch'. So muss man wohl diesen seltsamen Wind verstehen, der Ninfa überliefert – und sie uns ausliefert'.

31. 31. Alessandro Nova (2011, 75-96: 96): 'to grasp the instant of the phenomenon, to describe it in all its complexity, to capture it with graphic means, to transform our relationship with the wind'.
32. 32. Oiglierà il primo volo il grande ucello sopra del dosso del suo/ magno cecero [cigno] empoendo l'universo di stupore en /piendo di sua fama tutte le scritture e groria [gloria] etterna al nido/ dove nacque.
33. 33. *Tutto ciò che ci affascina nel mondo inanimato, i boschi, le pianure, i fiumi, le montagne, i mari, le valli, le steppe, di più, di più, le città, i palazzi, le pietre, di più, il cielo, i tramonti, le tempeste, di più, la neve, di più, la notte, le stelle, il vento, tutte queste cose, di per sé vuote e indifferenti, si caricano di significato umano perché, senza che noi lo sospettiamo, contengono un presentimento d'amore*.

redactie: Kees Vuyk

download URL (gedownload op *2012-07-12 08:48*):
http://www.estheticatijdschrift.nl/magazine/2012/artikelen/kleine-iconologie-van-de-wind

Links:
[1] mailto:barbara.baert@arts.kuleuven.be
[2] http://dictionary.reference.com/browser/quintessence

© Estheticatijdschrift.nl