

CINQUANTIÈME ANNIVERSAIRE DE LA CRÉATION OFFICIELLE DU
CENTRE D'ÉTUDE DE LA PEINTURE DU QUINZIÈME SIÈCLE
DANS LES PAYS-BAS MÉRIDIONAUX
ET LA PRINCIPAUTÉ DE LIÈGE
BRUXELLES, PALAIS DES ACADÉMIES
ET
INSTITUT ROYAL
DU PATRIMOINE ARTISTIQUE
21 NOVEMBRE 2005

VIJFTIGSTE VERJAARDAG VAN DE OFFICIËLE OPRICHTING VAN
HET STUDIECENTRUM VOOR DE VIJFTIENDE-EEUWSE
SCHILDERKUNST IN DE ZUIDELIJKE NEDERLANDEN
EN HET PRINSBISDOM LUIK
BRUSSEL, PALEIS DER ACADEMIËN
EN
KONINKLIJK INSTITUUT
VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM
21 NOVEMBER 2005

Le 21 novembre 2005 est apparu comme une journée ensoleillée dans l'histoire du Centre. Un grand nombre d'invités et d'amis de longue date se pressaient en effet à l'entrée du Palais des Académies afin de célébrer l'établissement, cinquante années auparavant, des statuts de l'a.s.b.l. Cette institution, bien connue des spécialistes de la peinture du xv^e siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, est abritée depuis sa naissance par l'Institut royal du Patrimoine artistique.

Depuis des mois, le Conseil d'administration et les secrétaires scientifiques, Hélène Mund et Bart Fransen, aidés de la généreuse collaboration des autorités de tutelle, l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique et la Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, et de l'IRPA, se sont attelés à l'organisation d'une journée d'hommage au passé et d'informations sur l'avenir de la recherche en la matière.

Plus d'une centaine de collègues étrangers, de jeunes chercheurs belges et d'historiens de l'art étaient présents, manifestant leur intérêt pour la discipline et leur attachement à un centre de documentation unique au monde par sa spécificité et toujours aussi actif au sein de la recherche nationale et internationale sur la peinture des « Primitifs » au temps des ducs de Bourgogne.

Dès le milieu de la matinée le président Pierre Colman et Myriam Serck-Dewaide, directeur général de l'IRPA, accueillirent leurs invités, assistés de Léo Houziaux et Niceas Schamp, secrétaires perpétuels et maîtres des lieux. Une séance académique devait précéder la réception tenue dans les salons prestigieux du siège des Académies.

À côté des orateurs Molly Faries, Johan R.J. van Asperen de Boer, Lorne Campbell, Albert Châtelet et Christian Heck, on reconnaissait des membres du Comité, réunis autour de l'ancien président Henri Pauwels, Micheline Comblen-Sonkes, ancienne secrétaire scientifique du Centre, Christina Ceulemans, Jacqueline Folie, Nicole Goetghebeur, Liliane Masschelein, ancien directeur de l'IRPA, Pierre Cockshaw, Guy Delmarcel, Jean-Marie Duvosquel, Hans Vlieghe, Cyriel



L'auditoire attentif.
De aandachtige toehoorders.

De 21ste november 2005 was een vreugdevolle dag in de geschiedenis van het Studiecentrum. Een groot aantal genodigden en vrienden van het eerste uur verzamelden zich voor de ingang van het Paleis der Academiën met het oog op de viering van de vijftigste verjaardag van de statutaire oprichting van de vzw. Het Studiecentrum, dat sindsdien naam en faam verworven heeft onder de specialisten van de vijftiende-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik, is altijd gehuisvest geweest in het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium.

Maandenlang hebben de Bestuursraad en de wetenschappelijke secretarissen, Hélène Mund en Bart Fransen, bijgestaan door de genereuze medewerking van de voorgedijoverheden, de Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten en de Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, en het KIK zich ingespannen voor de organisatie van een plechtigheid waarop deze stichting werd herdacht en waarbij tegelijkertijd werd geanticipeerd op het toekomstige onderzoek in dit domein.

Ruim honderd buitenlandse collega's, jonge Belgische onderzoekers en kunsthistorici betuigden met hun aanwezigheid hun interesse in het onderzoek en hun steun aan een documentatiecentrum dat wereldwijd een unieke plaats bekleedt en nog altijd bijzonder actief is in het nationaal en internationaal onderzoek van de schilderkunst der "Vlaamse Primitieven" ten tijde van de Bourgondische hertogen.

Tijdens de voormiddag werden de genodigden ontvangen door de voorzitter Pierre Colman en Myriam Serck-Dewaide, algemeen directeur van het KIK, bijgestaan door de gastheren Léo Houziaux en Niceas Schamp, vaste secretarissen van respectievelijk de Académie royale de Belgique en de Koninklijke Vlaamse Academie van België. De receptie in de salons van de Academie werd voorafgegaan door een plechtige zitting.

De sprekers Molly Faries, Johan R.J. van Asperen de Boer, Lorne Campbell, Albert Châtelet en Christian Heck bevonden zich in het gezelschap van de leden van het Comité, geschaard rondom de voormalige voorzitter Henri Pauwels, de voormalige wetenschappelijk



Christian Heck, Cyriel Stroo, Valentine Henderiks, Hélène Mund.



J.R.J. van Asperen de Boer, Bart Fransen, Nicole Goetghebeur.



Liliane Masschelein-Kleiner, Cyriel Stroo.

Stroo et Roger Van Schoute. Plusieurs collègues étrangers tels Dagmar Eichberger (Heidelberg), Susan Urbach (Budapest), Junko Ninagawa (Osaka), Jan-Piet Filedt Kok et Bernhard Ridderbos (Amsterdam), ainsi que Fritz Koreny (Vienne), n'avaient pas manqué de faire le déplacement à cette occasion. Des professeurs de toutes les universités belges, Dominique Allart (Ulg), Catheline Périer-D'Ieteren et Didier Martens (ULB), Hélène Verougstraete (UCL), Barbara Baert, Brigitte Dekeyzer et Jan Van der Stock (KULeuven), Maximiliaan Martens (RUG), s'étaient joints à eux. Des conservateurs de musées, Florence Gombert (Lille), Véronique Bücken, Helena Bussers et Christiane Van den Bergen (Bruxelles), Véronique van Caloen (Loppem), Hilde Lobelle et Till Borchert (Bruges), Véronique Vandekerckhove (Louvain) complétaient le panel des spécialistes. Les pouvoirs publics enfin étaient représentés par M^{me} M. Desmeth, conseiller général aux affaires scientifiques.

L'ensemble *Cannamella* anima le temps de pause entre chacun des discours par des morceaux choisis de musique polyphonique franco-flamande du xv^e siècle.



secretaris Micheline Comblen-Sonkes, Christina Ceulemans, Jacqueline Folie, Nicole Goetghebeur, oud-directeur van het KIK Liliane Masschelein, Pierre Cockshaw, Guy Delmarcel, Jean-Marie Duvosquel, Hans Vlieghe, Cyriel Stroo en Roger Van Schoute. Meerdere buitenlandse collega's, zoals Dagmar Eichberger (Heidelberg), Susan Urbach (Boedapest), Junko Ninagawa (Osaka), Jan-Piet Filedt Kok en Bernhard Ridderbos (Amsterdam), evenals Fritz Koreny (Wenen), getroostten zich voor deze gelegenheid de moeite van de verre verplaatsing. Professoren van alle Belgische universiteiten ontbraken evenmin: Dominique Allart (Ulg), Catheline Périer-D'Ieteren en Didier Martens (ULB), Hélène Verougstraete (UCL), Barbara Baert, Brigitte Dekeyzer en Jan Van der Stock (KULeuven), Maximiliaan Martens (RUG). Conservatoren van diverse musea, Florence Gombert (Rijssel), Véronique Bücken, Helena Bussers en Christiane Van den Bergen (Brussel), Véronique van Caloen (Loppem), Hilde Lobelle en Till Borchert (Brugge), Véronique Vandekerckhove (Leuven) vervulde het panel van specialisten. De Belgische overheid tenslotte werd vertegenwoordigd door mevr. M. Desmeth, algemeen adviseur van het Federaal Wetenschapsbeleid.

Het ensemble *Cannamella* luisterde de pauzes tussen de redevoeringen op met uitgelezen fragmenten van de Franco-Vlaamse polyfone muziek uit de vijftiende eeuw.

*

Le premier à prendre la parole fut le président P. Colman, professeur émérite de l'Université de Liège.

Voorzitter P. Colman, professor emeritus aan de Universiteit van Luik, nam als eerste het woord.



Beste vrienden van het Studiecentrum,
Chers amis du Centre,

Il y a cinquante ans jour pour jour, le Centre recevait ses premiers statuts. L'anniversaire que nous fêtons, c'est celui de sa naissance officielle. Son essor est antérieur. Le *Corpus* du *Groeningemuseum Brugge*, premier volume d'une série qui en compte vingt aujourd'hui, a paru en 1951 déjà. Et c'est de 1953 que date *L'Agneau mystique au laboratoire*, première des *Contributions*, retentissante entre toutes. L'ASBL portait alors le nom de « Centre national de recherches 'Primitifs flamands' » – « Nationaal Studiecentrum – 'Vlaamse Primitieven' ».

Son histoire est retracée dans un excellent article de dix pages dans le tome 27 du *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*. Il est de Jacqueline Folie, membre de notre Conseil scientifique. Permettez-moi de vous y renvoyer. Le temps dont je dispose, je crois devoir le consacrer pour l'essentiel aux sept fondateurs. Pour évoquer leur mémoire, j'ai appelé à l'aide ceux de mes collègues qui les ont connus au plus près. L'évocation sera dans la langue de l'intéressé.

En préambule, voici les souvenirs d'un témoin privilégié, Elisabeth Dhanens, membre de notre ASBL : herinneringen aan het ontstaan van het Centrum en van het *Corpus der Vlaamse Primitieven*. Naar tijd en plaats en menselijke factoren is het idee om een wetenschappelijk verantwoorde studie te wijden aan de 'Vlaamse Primitieven' en deze in een 'Corpus' te publiceren verbonden met de grote naoorlogse tentoonstellingen in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel, in samenspraak onder Dr. Paul Coremans, Dr. Aquilin Janssens de Bisthoven en mezelf, meer bepaald in 1947 tijdens de

tentoonstelling van de meesterwerken der musea van Wenen. Als pas benoemde wetenschappelijk medewerker, was ik belast met de voorbereiding van de fotografische expeditie die 's avonds en 's nachts werd uitgevoerd. Dit was de ideale gelegenheid om de kunstwerken van dichtbij te onderzoeken. Ik herinner me levendig hoe we de kleine panelen als het *Portret van kardinaal Albergati* door Jan van Eyck en het diptiek van Hugo van der Goes onderzochten en hoe we de noodzaak bespraken van de elkaar aanvullende historische en natuurwetenschappelijke studie; dit in tegenstelling tot de toen veelal 'literaire' beoefening der kunstgeschiedenis. Ik werd toen belast met het opstellen van een eerste lijst van de te weerhouden kunstenaars en van een schema van de te behandelen punten. Model werd genomen op het *Corpus* van de Griekse vazen (*Corpus vasorum antiquorum*).

C'est évidemment à Paul Coremans que doit être rendu le premier et le moins concis des sept hommages. Het bestaan van het Studiecentrum is ongetwijfeld te danken aan de sterke persoonlijkheid van Paul Coremans. De interesse van de scheikundige voor de Vlaamse Primitieven ontstond vlak na de oorlog. In 1945 werd hij voor het *Collecting Point* in München gevraagd om de staat van bewaring te onderzoeken van de aan België terug te geven kunstwerken na hun verblijf in de zoutmijnen. Dit onderzoek was voor Coremans een ware openbaring van de technische uitmuntendheid van de Zuidnederlandse schildersschool van de 15de eeuw. De grote tentoonstellingen in het Paleis voor Schone Kunsten van meesterwerken uit de musea van Berlijn, München en Wenen, waarvoor hij de fotografische zendingen organiseerde, wakkerden zijn enthousiasme nog extra aan.

Het duurde dan ook niet lang vooraleer hij in 1948 op het idee kwam een onderzoekscentrum op te richten dat tot doel heeft deze schilderkunst meer bekendheid te geven, enerzijds door een uitgebreide documentatie aan te leggen en ter beschikking te stellen van onderzoekers en studenten, anderzijds door een reeks publicaties uit te geven over de Vlaamse Primitieven in tal van openbare collecties. Voor deze opdracht stelt hij een interuniversitaire ploeg samen van historici en kunsthistorici, het oprichtend comité. Dankzij een “krediet voor vorsers” van het Nationaal Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek, kon de fotografische documentatie worden uitgebreid en werd ook het laboratoriumonderzoek naar de techniek van de Vlaamse Primitieven aangemoedigd. Zoals in de meeste van zijn ondernemingen, liep Coremans voor op de werkelijkheid en stelde hij de officiële instanties voor voldongen feiten: zo verscheen het eerste Corpus Vlaamse Primitieven nog voor de officiële erkenning van het Studiecentrum. Naast zijn verantwoordelijkheden op nationaal en internationaal niveau, vond hij alsnog de tijd om zich persoonlijk over de ontwikkeling van het Studiecentrum te ontfermen, om actief deel te nemen aan de werkzaamheden en om de contacten te verzorgen met de auteurs van de Corpus-volumes, van wie er enkele echte vrienden werden. Voor de ploeg belast met de documentatie was hij een veeleisende leider, maar aandachtig en hartelijk. Zowel in het museumgebouw van het Jubelpark als in het gebouw van het KIK gaf hij het Studiecentrum een ruimte vlak naast zijn eigen bureau. Wanneer hij kon, kwam hij rond theetijd even langs om deel te nemen aan de discussies. Paul Coremans blijft nog steeds de ziel van het Studiecentrum en zal nog lang talrijke projecten inspireren.

La seconde évocation sera, tout aussi naturellement, celle de Jacques Lavalleye. Cet inoubliable historien de l'art y a joué un rôle essentiel, reflet d'une personnalité d'exception qui s'est épanouie à l'Université catholique de Louvain et à l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. Il a été le président du Centre en 1953-1954 et de 1958 à 1974. Il a assumé la direction des deux volumes du *Répertoire* consacrés aux *Collections d'Espagne*. Il a rédigé le volume 7 du *Corpus*, *Le Palais ducal d'Urbino*; n'avait-il pas consacré sa thèse de doctorat à Juste de Gand? Gestionnaire remarquable, il a défendu avec énergie la survie du Centre sur le plan financier.

Paul Bonenfant fut appelé par Paul Coremans en tant que professeur à l'Université libre de Bruxelles, où il enseignait notamment la paléographie. Comme l'écrivait Jacques Lavalleye, « Les dirigeants et les collaborateurs du *Corpus* avaient comme ambition de réunir et de mettre à la disposition des chercheurs une documentation précise et critique [...]. Pour réaliser cet idéal, ils font appel à trois disciplines qui ne peuvent plus s'ignorer à l'heure actuelle: la critique de style, les sources écrites ou imprimées, les travaux de laboratoires de physique et de chimie ». Une collaboration de cette nature n'était pas pour déplaire à Paul Bonenfant.

Herman Bouchery was hoogleraar aan de Rijksuniversiteit Gent. Zijn colleges maakten indruk op zijn studenten. Ze gaven hen het spiegelbeeld van zijn persoonlijkheid: de integere klassieke humanist. Paul Coremans, Antoine Spinoy en Herman Bouchery vormden een driemanschap met hechte vriendschapsbanden. Het moet dan ook niet verwonderen, dat Herman Bouchery reeds van bij de stichting betrokken was bij de werking van het Centrum.

Paul Fierens n'a fait qu'un bref passage dans l'équipe: sa disparition inopinée a suivi de deux ans la création du Centre. Il n'avait rien d'un homme de laboratoire. Il avait cependant présidé plusieurs des réunions de la commission d'experts constituée à l'occasion de l'examen et du traitement de *l'Agneau mystique*. Conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, il était aussi professeur à l'Université de Liège. C'est ainsi qu'il m'a fait entrer dans l'orbite de Paul Coremans au moment où le Centre se créait.

De opmerkelijke bekwaamheid van Maurits Vanden Stock in het beleid werd erg op prijs gesteld door Paul Coremans. Tussen beiden ontstond een goede verstandhouding en een hechte vriendschap. Vanden Stock kreeg steeds meer verantwoordelijkheid inzake administratie, beheer en personeelsbeleid. Hij voorzag het KIK en het Studiecentrum van een doeltreffende administratie en heeft doorheen de moeilijke periodes hun belangen steeds halsstarrig verdedigd.

En 1948, Paul Coremans engage de nouvelles recrues. Parmi elles, Nicole Verhaegen. Il décède chez elle un vif intérêt pour les Primitifs flamands. Aussi est-ce à elle qu'il confie la charge de constituer l'embryon du Centre: une documentation photographique, un triple répertoire des tableaux sur fiches, ainsi qu'une bibliothèque. En 1950-51, elle complète sa formation en suivant les cours d'Erwin Panofsky à New York. Elle participe à l'élaboration du plan des notices du *Corpus* et assistera pendant toute sa carrière les auteurs des volumes de la série. Elle participe également à de nombreuses missions conjointes des ACL et du Centre. Elle montre constamment la plus grande compétence et une disponibilité sans faille. Un jour qu'elle avait réussi à mener à bien un travail particulièrement difficile, Paul Coremans lui a dit: « Mademoiselle Verhaegen, rappelez-vous que c'est vous qui faites et défaites le Centre ». Nicole serait parmi nous si l'état de sa santé ne l'en avait pas empêchée. Elle nous a adressé un message chaleureux. J'en ai préparé un à son intention; je vous invite à le couvrir de signatures.

Celles et ceux qui assurent aujourd'hui la succession des sept fondateurs leur vouent une admiration reconnaissante. Une même ambition les anime: être dignes d'eux.

En l'espace des cinquante années qui se sont écoulées, le programme de base du Centre a résisté au temps de superbe manière. Longue et belle est la liste

des publications qu'il a mises à son actif. Les dernières en date font tout particulièrement sa fierté : le *Corpus* du Musée Mayer van den Bergh à Anvers, publié en 2004, a montré sa capacité de rajeunissement. Le millésime jubilaire marque le *Répertoire* de la région Nord-Pas-de-Calais, fleuron de la série. Les prochains mois verront sortir de presse le *Corpus* du Palais des Beaux-Arts de Lille, signé d'Albert Châtelet, et le *Répertoire* de Liège, signé de Dominique Allart. Le *Corpus* du MET est depuis longtemps dans nos priorités ; Maryan Ainsworth nous demande beaucoup de patience ; nous en avons. Celui de Los Angeles s'annonce. Bruges est au programme. D'autres projets encore mûrissent.

Le Centre a forgé une méthodologie qui a pris valeur de référence. Il a pris part, via sa relation privilégiée avec l'IRPA, à l'essor spectaculaire des méthodes de laboratoire. Il vit présentement dans l'enthousiasme la révolution informatique. Sinds vorig jaar heeft het Studiecentrum een eigen website. Naast een presentatie van de activiteiten en de publicaties, omvat deze ook een handige lijst van de bijna zesduizend werken waarover het centrum fotografische documentatie en een bibliografie verzamelt. In het kader van een samenwerkingsverband met Illuminare - Studiecentrum voor Miniatuurkunst van de KULeuven, werd binnen het *Van der Weyden*-onderzoeksproject een geïnformatiseerde databank gecreëerd met de bibliografie over de werken uit de groep Rogier van der Weyden. Ik heb het genoeg om u aan te kondigen dat deze *on line* publicatie vanaf vandaag beschikbaar is. Meer informatie daarover vindt u in de congresmap. Als blijkt dat dit proefproject de beoogde resultaten behaalt, hopen we in de toekomst ook de bibliografie betreffende de overige Vlaamse Primitieven *on line* te publiceren.

Buiten de medewerking bij het *Van der Weyden*-project van Illuminare, onderhoudt het Studiecentrum ook nauwe samenwerkingsbanden met andere initiatieven die betrekking hebben op de Vlaamse Primitieven, met name: het onderzoeks- en publicatieproject 'The Flemish Primitives' van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België en het onderzoeksproject 'pre-Eyckiaanse schilderkunst' van het KIK. Tegenwoordig zijn dergelijke samenwerkingen onontbeerlijk. Ze blijken niet enkel productief voor beide partijen, maar werken bovendien zeer aanmoedigend.

Le Centre a été, reste et restera une pépinière de talents. Deux des jeunes collaborateurs au temps des vaches grasses sont devenus professeurs d'Université : Roger Van Schoute, membre éminemment vigilant du Conseil scientifique, et le regretté Ignace Vandevivere. Cyriel Stroo, qui fut un secrétaire scientifique très

apprécié, siège au Centre en qualité de délégué de la Koninklijke Vlaamse Academie. Pierre Apraxine est aujourd'hui directeur de la Howard Gilman Foundation à New York. Autant d'exemples éloquents.

Le Centre a pour contexte une société axée sur la recherche du profit et la consommation obsessionnelle des biens périssables et un pays fédéralisé où la culture est communautarisée. Cela n'a vraiment rien d'un lit de roses. Un ministre liégeois bien conseillé l'a placé sous les auspices de l'Académie royale de Belgique et de la Koninklijke Vlaamse Academie van België ; il l'a placé de la sorte sous haute protection.

Le Centre ne va pas pour autant s'endormir sur ses lauriers. Il doit augmenter son rayonnement hors de la Belgique, renouveler ses partenariats, aller plus loin dans les recherches pluridisciplinaires, enrichir encore sa documentation et la numériser, soutenir à tout le moins le rythme de ses publications. Il doit resserrer ses liens avec l'Institut royal du Patrimoine artistique et avec les Services de la Politique scientifique fédérale. Ce 50^e anniversaire qui coïncide avec un 175^e et avec un 25^e doit être un tremplin.

Il me reste l'agréable devoir d'exprimer des remerciements chaleureux. Merci à tous les collègues qui m'ont aidé à composer mon allocution : M^{mes} Paul Bonenfant, Micheline Combien-Sonkes, Elisabeth Dhanens, Jacqueline Folie, Liliane Masschelein-Kleiner, Myriam Serck-Dewaide et Nicole Veronee-Verhaegen ainsi qu'Henri Pauwels ; tous voudront bien agréer mes excuses pour les allègements que j'ai dû opérer. Merci à Bart Fransen, le jeune et prometteur secrétaire scientifique néerlandophone du Centre, pour ses contributions et ses traductions. Merci à son alter ego Hélène Mund et à tous mes collègues du Conseil d'administration, amés et féaux conseillers. Merci à la Fondation Roi Baudouin, qui nous a décisivement aidés à vous accueillir dignement. Merci à l'Académie royale et à la Koninklijke Vlaamse Academie, dont l'hospitalité nous honore et nous réjouit. Merci à vous tous enfin pour votre présence et votre bonne attention. Dank u van harte voor uw aanwezigheid en uw aandacht.

Le rayonnement international du Centre est reconnu. Il doit grandir encore. Les amis qui sont les siens en dehors des frontières de la Belgique lui sont précieux moins pour les louanges qu'ils peuvent lui décerner que pour leurs suggestions, voire leurs critiques. À défaut de pouvoir en inviter trente, nous avons prié trois d'entre eux de porter brièvement témoignage.

*

L. Campbell, conservateur de la National Gallery de Londres, devait lui succéder.

Hij werd gevolgd door L. Campbell, conservator aan de National Gallery te Londen.



Ladies and Gentlemen,

One of my predecessors at the National Gallery, Martin Davies, established close links between the Gallery and the Centre. During the Second World War, he had been effectively in sole charge of our paintings, stored in a slate quarry in Wales. There he completed work on the first of his catalogues, *The Early Netherlandish School*, which was published in 1945. It was to become the model for subsequent National Gallery catalogues, which in turn were emulated by museums across the world. The 1945 catalogue also became the basis for the London volumes of the Corpus, published in 1953 and 1954. With the Bruges volume (published in 1951), they became models for subsequent volumes in the series and for other museum catalogues. The fact that the National Gallery already had a Scientific Department, founded in 1934, and that its staff worked on the Corpus in collaboration with Coremans, Thissen and Sneyers, favoured collaboration between the Gallery and the Centre and the Institute, which, happily, has continued ever since.

It was probably because of Martin Davies's personal preference for fifteenth-century Netherlandish art that he chose to begin his series of catalogues with the Early Netherlandish School. It was thanks to the example of the Corpus, however, that other galleries have tended to begin their cataloguing programmes with their Early Netherlandish pictures: the Louvre, for example, in 1953; Dresden in 1966; Washington in 1986; Frankfurt in 1993; Rotterdam in 1994. The Washington and Frankfurt catalogues in turn have become models for subsequent catalogues of pictures from other schools.

I myself first discovered the Corpus in 1961 when, even in a small Scottish village, I happened to notice advertisements for the New England volume. I first saw the books themselves when I visited Belgium in 1963 and later that year in Edinburgh, where I found sets of the published volumes in both the Public Library and the University Library. Soon afterwards, Jan Bialostocki gave a lecture at Edinburgh University on Memling's *Last Judgement* at Gdańsk and on the research done when the Corpus Poland was being prepared. In 1968, beginning work on my Ph.D. thesis, I applied for a Belgian government bursary and stated that, if my application was successful, I wished to be attached to the Centre. At that stage, I had never been to the Centre or the Institute and knew little about them: but it was a fortunate and inspired choice, for I was awarded a bursary and was, I believe, the first foreign student to be placed at the Centre. I arrived in Belgium with a letter of introduction to Jacqueline Folie from my supervisor, L.M.J. Delaissé. The staff of the Centre, then nine in number, received me with immense kindness. I had my own desk and completely free access to all the photographs, books, dossiers and indices. Few students can have enjoyed such ideal conditions in which to begin work on theses. It was, moreover, a perfect time for someone deeply in love with Van der Weyden to be at the Centre. Nicole Veronée-Verhaegen was beginning work on the Beaune volume of the Corpus – I remember vividly hearing about the Beaune mission and seeing for the first time the photographs that were brought back – and Micheline Comblen-Sonkes was preparing for publication her thesis on the drawings of the Van der Weyden group. She was kind enough to let me read the thesis. I also had the freedom of the laboratories of the

Institute, where I developed an ambition, which has never left me, to work whenever possible in close collaboration with conservators and scientists.

During those months, I made many very good friends, learned an enormous amount and established the bases on which I developed my subsequent career in universities and museums. Then as now, I was too awkward to express adequately all my gratitude; I hope that I did not seem too ungrateful for all the opportunities that were allowed to me. I left Belgium with a fund of experience and knowledge that I have tried to share with students and colleagues. Former students are now working in the manuscripts department at the British Library, at the National Portrait Gallery and, with me, at the National Gallery; another is in Sydney; another is at the Prado.

BBC Radio 4 recently held a poll to discover the ten best-loved paintings in British public collections. Jan van Eyck's *Portrait of Giovanni Arnolfini and his Wife* came fourth, after landscapes by Turner and Constable and Manet's *Bar at the Folies Bergères*. The British public has a very strong affection for Van Eyck, Van der Weyden and Memling. The number of British tourists in Bruges is a sure indication of that. One of our most successful writers, P.D. James, centred the plot of a recent detective novel, *Death in Holy Orders*, published in 2001, on an (invented) painting by Rogier Van der Weyden. Small exhibitions at the National Gallery have attracted many visitors: Campin in 1993, about 68,000; Van Eyck in 1998, 160,233; Van der Weyden in 1999, 133,996; Bosch and Bruegel in 2004, 181,455.

Despite our best efforts to educate the British public, many of our visitors may fail to realise that Van Eyck and Memling worked in Bruges, Van der Weyden

in Brussels. They may have a vague notion that they were 'Dutch'. Though most of us now distinguish between Dutch and deutsch, the imprecision of terminology is a constant problem that prevents us from understanding the true importance of the Belgian contribution to the history of European culture. The Italian, and more specifically Florentine, bias in most histories of art and culture is of course another problem.

All the peoples of the British Isles for centuries looked to the Low Countries for artefacts and artisans, works of art and artists. The sea-route from Edinburgh to Flanders is shorter than the sea-route from Edinburgh to London. As I have heard in Belgium, the Eurostar has now made London into a suburb of Brussels. It is important that Britons learn more about Belgian history and Belgian culture. The paintings of Van Eyck, Campin, Van der Weyden, Bouts, Van der Goes and Memling form so vital and so accessible an element of that culture that the part played by the Centre in fostering their study and understanding is of the highest importance.

At the National Gallery, we have just published a small volume of reproductions of greatly magnified details from some of our outstanding paintings¹. Campin, Van der Weyden and Memling are all there but the star, with seven reproductions, is Jan van Eyck's *Arnolfini and his Wife*. Everyone can now study the fingerprint left by Jan when he used his finger or thumb to smudge and soften the contour of the shadow cast by the dog's back leg. Partly inspired by the beautiful magnified photographs reproduced in the Corpus, this book will, I am sure, gain new enthusiasts for Jan van Eyck, his contemporaries and successors.

*

¹ J. DUNKERTON & R. BILLINGE, *Beyond the Naked Eye, Details from the National Gallery*, London, 2005.

Vint ensuite J.R.J. van Asperen de Boer, professeur émérite de l'Université de Groningue.

Vervolgens was het de beurt aan J.R.J. van Asperen de Boer, professor emeritus aan de Universiteit van Groningen.



Dames en Heren,

Het “Centrum voor Vlaamse Primitieven”, zoals ik het altijd ben blijven noemen, heb ik voor het eerst leren kennen in de winter van 1961.

Ik kon toen drie maanden op het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK) onder professor Coremans werken in het kader van een bijvakstudie. Voor de Universiteit van Amsterdam, waar ik experimentele natuurkunde als hoofdvak had, heette dit bijvak “Geschiedenis der natuurwetenschappen”, maar het betrof in feite “Natuurwetenschappelijk onderzoek van schilderijen”.

Het KIK was toen nog gevestigd in het Museum voor Kunst en Geschiedenis – van het latere gebouw was alleen de ruwbouw af.

Om bij het laboratorium te komen, dat onder het dak gevestigd was, liep ik ’s ochtends als het museum nog gesloten was voor het publiek, door museumzalen waar onder meer ook prachtige tapijten hingen. Dit was een groot contrast met de laboratoriumruimten waar ik daarvoor 3½ jaar gewerkt had (zonder ramen of met een heel klein raampje). Het heeft waarschijnlijk de latere keuze voor mijn specialisme mede bepaald.

De kamer van professor Coremans – afgebeeld in het *Bulletin KIK* 27 (1996/98) als Fig. 1 – was in de buurt van een trap omhoog. Hier stonden ook publicaties zoals *Technical Studies in the Field of Fine Arts*, A.P.

Laurie *The Painter’s Methods and Materials*; A. Eibner *Tafelmalerei*, etc.

Dicht daarbij was het Centrum met zijn eigen bibliotheek. Daar waren boeken als Weale, de volumieuze Von Bodenhausen over Gerard David en Durrieu over het getijdenboek van Milaan-Turijn. Niet kon ik toen vermoeden dat ik later het voorrecht zou hebben het overgebleven gedeelte in Turijn te mogen onderzoeken.

Ook was aanwezig het proefschrift van Johannes Taubert *Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen* dat pas in 2003 is gepubliceerd. Naar later is gebleken betrof het de doorslag van het – op de typemachine geschreven – originele manuscript.

Zoals bij andere publicaties die ik bestudeerde, maakte ik toen notities en schreef stukken over (fotokopiëerapparaten waren er in 1961 nog niet) in een dik gebonden waarnemingsboek zoals dat bij natuurkundige practica werd gebruikt.

Taubert beschreef o.a. hoe belangrijk onderteekeningen bij Vlaamse Primitieven als Van Eyck, Bouts en Memlinc waren in kunsthistorisch opzicht. Hij gebruikte infraroodfoto’s die op het KIK in de loop van de tijd gemaakt waren, maar constateerde dat groene en blauwe gedeelten niet doordrongen werden.

Toen ik kort daarna in militaire dienst door allerlei toeval terecht kwam bij een onderdeel dat zich met

militaire infraroodapparatuur bezig hield, heb ik mij de overgeschreven passage van Taubert herinnerd.

Hieruit is toen de gedachte voortgekomen om te proberen bij langere golflengten dan het fotografische infrarood ook groen en blauw te doordringen. Dit heeft later uiteindelijk geleid tot de infraroodreflectografie beschreven in mijn proefschrift (1970).

Wanneer ik dus op het Centrum niet Tauberts dissertatie had gelezen zou de reflectografie er wellicht niet gekomen zijn.

In later jaren heb ik veelvuldig gebruik kunnen maken van de bibliotheek en ook het infraroodfotoarchief van het Centrum, dat geheel in de lijn van Coremans' "interpénétration des disciplines" ook weer in het nieuwe gebouw gevestigd was.

Latere Corpus-delen bevatten meer en meer reflectogrammontages en de samenwerking bij het onderzoek heeft destijds ook gestalte gekregen toen Mevrouw Comblen-Sonkes deelnam aan het reflectografisch onderzoek van schilderijen uit de groep Rogier van der Weyden en de Meester van Flémalle in Dijon.

Il revint à A. Châtelet, professeur honoraire de l'Université de Strasbourg, de clôturer la séance.



Lorsque le président Colman m'a demandé de prendre la parole à l'occasion du cinquantenaire de la fondation du Centre d'études de la peinture du xv^e siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, mon acceptation a été immédiate, tant les relations que j'ai entretenues avec le centre me paraissaient l'imposer. Ce fut aussi pour moi une prise de conscience de l'âge que j'ai atteint qui me fait ici le doyen des

Het Centrum heeft in de loop der jaren een indrukwekkende reeks Corpus-delen gepubliceerd en een zeer nuttige bibliografie. Ook de redactie en publicatie van de Engelse vertaling van alle delen van Max J. Friedländers *Altniederländische Malerei* was belangrijk. Niet zozeer misschien voor de vertaling – ik lees Friedländer liever in het Duits – alswel vanwege het "up-to-date" brengen van elk deel met nieuwe gegevens en inzichten.

Het zou aanbeveling verdienen iets dergelijks te doen voor de reeds eerder uitgegeven Corpus-delen. In elk geval zijn er vaak nieuwe gegevens van natuurwetenschappelijk onderzoek bijgekomen. Slechts één deel (Dijon) bevat ook resultaten van verfmonsteronderzoek. Een soort aanvulling met een overzicht van wat, waar en in welke vorm (CD-Rom b.v.) beschikbaar is gekomen zou een waardevolle ondersteuning voor modern kunsthistorisch onderzoek zijn.

*

A. Châtelet, ereprofessor aan de Universiteit van Straatsburg, kreeg de eer de zitting te sluiten.

orateurs, une situation dont je n'ai pas encore pris l'habitude et qui paraît singulière pour qui est pendant longtemps toujours intervenu en cadet auprès d'historiens de l'art chevronnés.

Il y a bien cinquante ans effectivement que je connais et suis les activités du Centre, il y a même plus puisque c'est en 1954, avant sa constitution officielle,

que j'ai fait la connaissance de ses premiers animateurs, Paul Coremans, Jacques Lavalleye et Nicole Verhaegen. C'était à l'occasion d'un mémorable Brussels Art Seminar, organisé de main de maître par Herman Liebaers et honoré par l'enseignement d'Erwin Panofsky qui revenait, je crois, pour la première fois depuis la guerre, en Europe.

La personnalité de Paul Coremans, le véritable fondateur du Centre, était impressionnante. Il y avait dans ce scientifique la volonté d'apporter à l'étude de la peinture du quinzième siècle non seulement la contribution des disciplines scientifiques mais aussi leur rigueur dans la pratique de l'histoire de l'art elle-même. La formule du *Corpus* était entièrement voulue par lui : elle se devait d'apporter des faits, qu'ils soient matériels ou littéraires, de les classer méthodiquement comme dans des fiches descriptives botaniques ou biologiques et d'offrir ainsi au lecteur les matériaux d'une réflexion. L'opinion de l'auteur se devait d'être succincte et ne pouvait s'imposer : elle n'était qu'un élément de plus proposé à l'attention.

À côté de lui, le premier président du centre, Jacques Lavalleye, offrait tout au contraire une bonhomie et un aimable scepticisme. Malgré les positions fermes qu'il avait pu prendre lui-même en histoire de l'art, en acceptant notamment l'identité du Maître de Flémalle et de Rogier van der Weyden, il n'en faisait pas une loi et se montrait ouvert à toute autre vision. Lorsque, en 1964, il m'avait demandé de faire à Tournai une conférence dans le cadre des célébrations du cinquantième centenaire de la mort de Rogier van der Weyden, j'avais cru devoir lui objecter que je ne saurais parler dans le même sens que lui : il m'avait immédiatement répondu que cela ne faisait pas de problèmes et il avait tenu à assister personnellement à mon intervention.

Mais la personne essentielle dans la fondation du Centre a été Nicole Verhaegen qui ne m'en voudra pas de l'appeler du seul nom qu'elle portait alors. C'est à elle que l'on doit la mise en place des instruments de travail. Son extraordinaire connaissance des peintres du quinzième siècle a été la plus précieuse pour le lancement des travaux. Tous les auteurs des premiers volumes ont trouvé auprès d'elle une aide d'une efficacité et d'une gentillesse à toute épreuve.

Paul Coremans avait créé le Centre dans le cadre du Laboratoire central des Musées de Belgique, en fait, dès 1949. Il a toujours tenu à ce qu'il demeure intimement lié à l'Institut royal du Patrimoine artistique afin qu'il puisse bénéficier constamment de la collaboration des scientifiques et des restaurateurs. Aussi le Centre a-t-il également une dette essentielle à l'égard de René Sneyers qui, en dirigeant la construction de l'établissement du parc du Cinquantenaire, lui a assuré des locaux de travail de qualité. C'est aussi une étape décisive que j'ai vécue, puisque j'assistais à l'inauguration du bâtiment, le 20 décembre 1962, venu en voisin de Lille et sans mandat de représentation officielle française. La

cérémonie était suivie d'un déjeuner auquel étaient conviées les personnalités politiques et administratives. Mais René Sneyers, comme le directeur des services techniques qui avait surveillé tous les travaux et dont je ne retrouve plus le nom, avaient été oubliés et tous les deux m'invitèrent à fêter avec eux cet événement important en un repas moins solennel qui demeure pour moi un grand souvenir d'amitié.

Deux ans plus tard, le 17 juin 1965, ce nouvel édifice qui était sa gloire, était le siège d'un hommage funèbre à son promoteur en une cérémonie particulièrement émouvante. Tous les présents, collaborateurs, collègues belges ou étrangers et officiels, ressentaient la perte d'un homme respecté et admiré, même s'il avait été parfois l'objet de vives critiques dues à son exigence.

Ce que nous célébrons aujourd'hui, c'est en somme la naissance officielle du Centre, son inscription dans la réalité administrative comme entité propre. Mais l'enfant était en couveuse depuis plusieurs années dans le cadre du Laboratoire central des Musées de Belgique qui ne s'appelait pas encore Institut royal du Patrimoine artistique. Et en 1980, c'est son décès qui a bien failli être provoqué et enregistré par les pouvoirs politiques. Au printemps de cette année, ses collaborateurs reçurent un préavis de licenciement : par mesure d'économie, le gouvernement avait décidé de mettre fin à son activité. Depuis peu secrétaire scientifique adjoint du comité international d'Histoire de l'Art, je proposais alors, le 6 juin, à René Sneyers, alors directeur de l'IRPA, qui accepta immédiatement, de tenter de lancer une pétition internationale pour sauver cette institution. Le 4 septembre j'étais en mesure de l'adresser à Sa Majesté le Roi, au Premier Ministre ainsi qu'aux ministres de l'Éducation nationale, de la Communauté flamande et au secrétaire d'État à la Culture française. Elle était accompagnée de vingt-trois signatures d'historiens de l'art, professeurs ou conservateurs qui attestaient l'estime que le Centre avait acquise dans le milieu professionnel. On y relevait les noms de Giulio Carlo Argan, alors président du comité international d'Histoire de l'Art, de Charles de Tolnay qui devait disparaître peu après avoir accordé son soutien, d'Otto Pächt, de René Huyghe, d'Otto von Simson, d'Herbert von Einem. Je ne crois pas que cette démarche ait été très efficace. Que pouvaient dire aux Ministres les noms d'historiens de l'art qui pour nous ont compté ? Le seul qui pouvait les frapper était celui de Giulio Carlo Argan qui assumait alors la charge de Maire de Rome. Aujourd'hui je me rends compte que j'ai manqué d'audace et d'efficacité. J'aurais dû exploiter mieux le poids de la fonction politique de notre célèbre collègue, lui faire signer une lettre personnelle sur papier à tête de la mairie romaine adressée à Sa Majesté le Roi et au Premier Ministre, elle aurait eu probablement plus d'audience. La Louve romaine courant au secours de l'*Agneau Mystique*, cela aurait été une belle image ! Deux ans plus tard, le Centre était encore menacé. Il a heureusement et finalement survécu, même s'il n'a jamais trouvé l'ampleur des moyens dont il aurait besoin. Le curieux problème de sa dénomination et de

ses trois noms successifs qui, permettez-moi de le dire, font sourire le Français que je suis, dit bien aussi dans quels conflits son existence devait être combattue.

L'objet du Centre était certes d'offrir une large documentation aux spécialistes, mais plus encore d'assurer les publications, celles du *Corpus* et celles de la série des contributions. Elles répondaient à l'ambition essentielle de Paul Coremans, soutenue et partagée par Jacques Lavalleye, d'une étroite collaboration entre historiens, scientifiques et restaurateurs, mais aussi d'une volontaire modestie qui tenait à limiter le travail à l'apport de matériaux. L'entreprise a été remarquablement féconde et compte à ce jour vingt volumes.

On en peut mesurer toutefois les limites. L'exemple de l'apport de Jacques Lavalleye lui-même est éclairant. Il avait abordé sa carrière avec une thèse remarquable, publiée en 1936, consacrée à Juste de Gand. Aussi a-t-il tout naturellement pris en charge le *Corpus* consacré à Urbin qui devait paraître en 1964. Il eut ainsi la possibilité d'étudier la moitié de la série des portraits des hommes illustres et l'emploi de la photographie infrarouge a donné des résultats intéressants pour éclairer la collaboration probable de Juste et de Pedro Berruguete, documents qu'il n'a pourtant guère exploités. Aussi bien le parti pris d'étudier les peintures dans le cadre des collections qui les conservaient empêcha-t-il de procéder immédiatement à l'analyse des panneaux conservés au Louvre. Pourtant le premier volume du musée parisien avait paru trois ans plus tôt et on aurait pu tenter au moins d'activer la préparation du second qui ne vit le jour qu'en 1995.

Dans ce volume du *Corpus*, Jacques Lavalleye a enfreint quelque peu les principes de Coremans en développant assez largement la rubrique de l'opinion personnelle de l'auteur. C'était bien normal et très souhaitable de la part de l'auteur d'une monographie sur Juste de Gand. C'était aussi, me semble-t-il, une modification très justifiée du parti initial : l'auteur d'un *corpus* n'a pas de raisons d'être moins personnel que ceux qu'il est chargé d'analyser et comme les auteurs de catalogues, il est bon qu'il tente de choisir et de conclure dans la forêt des hypothèses ou encore de proposer les siennes.

Il semble bien que Paul Coremans avait également envisagé d'inscrire dans les charges du Centre des dépouillements systématiques d'archives. En 1953, dans le volume d'études publié à l'occasion de l'exposition *Bruxelles au xv^e siècle*, Colette Mathieu a publié un article sur le métier des peintres à Bruxelles aux xiv^e et xv^e siècles. Elle présentait notamment des mentions d'artistes relevées dans les archives de l'assistance publique, fruit d'un dépouillement qui lui avait été

confié, écrivait-elle, par le Centre national de recherches « *les peintres primitifs* ». Malheureusement, sa publication, trop succincte, n'a pas été poursuivie et n'a pas laissé d'autres traces que cet article, autant que je sache. C'est un domaine où le Centre aurait pu et pourrait avoir un rôle important comme dans celui de l'héraldique, représenté trop brièvement dans ses équipes par Christiane van den Bergen-Pantens.

Si le travail dans le cadre des collections existantes a limité les possibilités du Centre, il l'a également empêché de faire des apports plus synthétiques à l'histoire de l'art. C'est ainsi qu'au cours de différentes campagnes, le Centre, comme l'IRPA, ont été amenés à faire de nombreuses études sur des peintures de Dirk Bouts. En 1957, un remarquable article d'Albert Philippot, le grand restaurateur dont je suis heureux aussi de rappeler la mémoire, avait apporté une vision très éclairante de la technique du peintre. Il y avait dans les matériaux réunis, tous les éléments d'une étude monographique : elle n'a pas été envisagée parce qu'elle n'entrait pas dans son projet, dans la conception première et rigoureuse de Paul Coremans.

Si l'on peut regretter ces quelques limites, elles ne diminuent nullement l'importance du Centre. Les successeurs des fondateurs, les présidents Aquilin Janssens de Bisthoven, Henri Pauwels, Pierre Colman, à la direction de l'IRPA, après René Sneyers, Liliane Masschelein-Kleiner et aujourd'hui Myriam Serck-Dewaide, les secrétaires scientifiques, Micheline Comblen-Sonkes, Hélène Mund, Cyriel Stroo, Bart Fransen ont poursuivi ardemment l'entreprise et, grâce à eux, le projet initial a continué à se développer. Tout récemment, le comité, sous l'impulsion du président Henri Pauwels, s'est attaqué à une révision des principes initiaux. Il a osé abandonner l'analyse minutieuse et exhaustive de toute la bibliographie qui donnait un caractère particulièrement pesant et rébarbatif aux volumes, au profit d'une présentation plus synthétique de son apport. On ne saurait trop l'en féliciter, car le vingtième tome de la série se présente de manière beaucoup plus lisible. En même temps il a osé l'utilisation des progrès de l'impression en se risquant à un usage presque généralisé de la couleur.

C'est le signe d'une nouvelle jeunesse. Qu'il soit permis donc au plus âgé d'adresser ses vœux les plus chaleureux pour ce nouvel élan et de souhaiter longue vie, prospérité et reconnaissance nationale et internationale au Centre d'études de la peinture du xv^e siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège !

*

Il s'ensuivit une réception empreinte de contacts chaleureux et de sympathie où de nouveaux projets de recherche et de collaboration pour les années à venir ne manquèrent pas d'être évoqués.

L'assemblée devait se retrouver plus nombreuse encore à 14 heures dans la salle de conférences de l'IRPA, à l'écoute de quatre orateurs, M. Faries, professeur émérite des universités de Groningue et d'Indiana, L. Campbell, A. Châtelet et Chr. Heck, professeur de l'Université de Lille III. De nombreux collègues de l'Institut témoignèrent de leur intérêt dont Christina Currie, Marjolijn Debulpaep, Livia Depuydt, Ingrid Geelen, Pierre-Yves Kairis, Walter Schudel, Delphine Steyaert, Dominique Vanwijnsberghe et Dominique Verloo parmi d'autres. Dans le groupe des jeunes chercheurs enfin on reconnaissait Annick Born, Dominique Deneffe, Anne Dubois, Ingrid Falque, Valentine Henderiks, Constance Itzel, Natasja Peeters, Famke Peters, Jean-Luc Pypaert, Joris Van Grieken, Annelies Vogels...

Une belle rencontre qui s'acheva sur le souhait d'en connaître encore de nombreuses autres, de même nature, pour le Centre dans l'avenir.

De daaropvolgende receptie bood de ideale gelegenheid tot talrijke sympathiebetuigingen en de hernieuwing van bestaande contacten, waarbij de aanzet tot nieuwe onderzoeksprojecten of andere vormen van samenwerking in de toekomst de gesprekken kleurden.

Tijdens de namiddag werd de zitting in de conferentiezaal van het KIK nog talrijker bijgewoond voor de uiteenzettingen van de vier sprekers: M. Faries, professor emeritus aan de universiteiten van Groningen en Indiana, L. Campbell, A. Châtelet en C. Heck, professor aan de Universiteit van Rijssel III. Verschillende collega's van het Instituut namen hieraan deel, waaronder Christina Currie, Marjolijn Debulpaep, Livia Depuydt, Pierre-Yves Kairis, Walter Schudel, Delphine Steyaert, Dominique Vanwijnsberghe en Dominique Verloo. Bij de talrijke jonge onderzoekers herkenden we ondermeer Annick Born, Dominique Deneffe, Anne Dubois, Ingrid Falque, Valentine Henderiks, Constance Itzel, Natasja Peeters, Famke Peters, Jean-Luc Pypaert, Joris Van Grieken, Annelies Vogels, enz.

De succesrijke ontmoeting werd afgesloten met de wens dergelijke initiatieven in de toekomst nog meer dan eens te mogen herhalen in het Studiecentrum.



Une nouvelle page de l'histoire du Centre a été tournée le 18 mai 2009. À cette date en effet l'asbl a été dissoute, acte permettant l'intégration complète du Centre à l'Institut royal du Patrimoine artistique. Il y a pris place au sein du département Documentation, M^{mes} Dominique Deneffe et Hélène Mund, secrétaires scientifiques, y poursuivant leurs activités sans discontinuité.

Het Centrum heeft op 18 mei 2009 een bladzijde in zijn geschiedenis omgeslagen. Op die dag werd de vzw immers ontbonden, waardoor de volledige integratie in het KIK mogelijk werd. Het Centrum werd er opgenomen in het departement Documentatie. Dominique Deneffe en Hélène Mund zullen hun taak als wetenschappelijk secretaris voortzetten.

ROGIER VAN DER WEYDEN'S FRIENDS, COLLEAGUES AND NEIGHBOURS

Lorne CAMPBELL

While very little is known about the life of Rogier van der Weyden (fig. 1), almost nothing has been discovered about his personality or his beliefs. Not even a document bearing his signature has been found. I think that it may be possible to form clearer ideas about Rogier's character and interests by investigating his friends, family, colleagues and neighbours. I have been compiling a biographical dictionary of all the people who were demonstrably in contact with him. Today, I want to consider some of the more interesting among them, as well as others whose relations with him may have been misunderstood.

One person who described Rogier as his friend was **Jean Jouffroy**, Bishop of Arras and Cardinal, who died in 1473. In his treatise *De dignitate cardinalatus*, written in 1468, Jouffroy mentioned 'my dearest friend

Roger of Brussels, whose paintings grace the courts of all the kings' (*amicissimum mihi Brucellensem Rogerium cuius picturae omnium regum aulam collustrant*). Between 1441 and 1461, Jouffroy was in the service of Philip the Good and was frequently in Brussels, where he would have got to know Rogier.

Jean Jouffroy was the son of a merchant and banker who finally settled in Besançon. Jean was born in about 1410, studied at the universities of Dôle, Cologne and Pavia, became a Benedictine monk at the abbey of Luxeuil but returned to Pavia, where he took the degree of doctor in 1435 and where he taught canon law between 1435 and 1438. During the Council of Ferrara in 1438, he taught in the episcopal palace. By 1441 he was at the Burgundian court, where he was councillor to Philip the Good. Frequently employed as an envoy, he visited the courts of France, Italy, the Empire, Spain, Portugal, England, Bohemia, Hungary and Poland. He was afterwards Bishop of Arras (1453), Cardinal (1462), Bishop of Albi (1462) and Abbot of Saint Denis (1464). Though Bishop of Arras at the time of the *Vauderie d'Arras* of 1459-60, Jouffroy kept well away from the town and was not involved in the repression. Jouffroy died in 1473 and was buried in the chapel of the Holy Cross which he had founded in the Cathedral of Saint Cecilia at Albi.

Pope Pius II, who knew Jouffroy well and disliked him a great deal, detested his large stature, broad chest, ruddy face and hairy limbs. According to Pius, Jouffroy was a practised hypocrite, irascible and violent, an inebriate who drank with the shopkeepers of the Campo dei Fiori and a womaniser who spent much of his time with the prostitutes of Rome. He was so inconstant that what pleased in the morning would displease him that same evening; he was completely untrustworthy and did not abide by promises or oaths. Having leafed through everything written in Latin, he had crammed his memory with extracts from the philosophers and poets and was ready to talk on any subject and to bring to bear on it quotations from ancient sages. He had, however, neither wit nor judgement.

Taking a less hostile attitude, Giovanni Aurispa wrote in 1449 that Jouffroy, 'though French, is learned and a skilled investigator of antiquity'. Vespasiano da Bisticci described him as 'a man most learned in theology and in all seven Liberal Arts, and most eloquent'. Gaspare da Verona asked, 'What is there in physics, in mathematics or in metaphysics that this most brilliant man does not understand?' Chastellain called Jouffroy



(After A. RAPP BURI and M. STUCKY-SCHÜRER, *Burgundische Tapisserien*, Munich, 2001, p. 46)

1 *Legends of Trajan, Gregory and Herkenbald*, Brussels (?), around 1450, tapestry, 461 × 1053 cm (detail of the presumed portrait of Rogier van der Weyden). Berne, Bernisches Historisches Museum.

‘one of the greatest clerics in the world and one of the finest orators’. In 1460, Philip the Good instructed his envoy at the papal court to persuade Pius II to make Jouffroy a cardinal. Philip had already written to intimate his wish and expressed astonishment that Jouffroy had not been among the latest cardinals created. Jouffroy’s promotion was also necessary for Philip’s own good, for the good of his affairs and also for the well-being of his territories. In 1462, a Milanese agent wrote to the Duke of Milan that Jouffroy could make Louis XI of France do as he pleased; Louis preferred his advice to that of the other cardinals and the French envoys and acted, or did not act, according to his pleasure.

Jouffroy assembled an important library, now dispersed: at least 89 of his manuscripts are in the Vatican Library. He bought during his travels and sought out rare and early manuscripts of classical texts. In 1458, Ferrante, King of Naples, sent him a legal text that had belonged to his father Alfonso V of Aragon and about which Jouffroy had been making enquiries. In 1460, Jouffroy acquired through Vespasiano da Bisticci a Plautus that had belonged to Poggio Bracciolini. Among his literary manuscripts were an *Institutio oratoria* of Quintilian (Carcassonne, MS 35), a Latin translation of Thucydides (Vatican, MS Vat. lat. 5713) and a Homer with parallel texts in Greek and Latin of both the *Iliad* and the *Odyssey* (Stuttgart, Codices Poetici et Philologici 2° 5).

Jouffroy’s own compositions demonstrate his erudition and his interest in ancient art: in his oration on Philip the Good, evidently composed in 1459, he mentioned Praxiteles, Apelles and Lysippus; in *De dignitate cardinalatus* in 1469, he mentioned Aetion, Nicomachus, Protogenes and Apelles, artists of the ‘Third Age’, who had been excelled by Rogier and Jan van Eyck (*Iohannem Brugensem cuius tabulas in Eugenii pontificis aula vidisti*).

Very widely travelled, Jouffroy was in contact with a great many of the most eminent men of his age, including Cardinal Bessarion, to whom he dedicated his *De dignitate cardinalatus*; and Nicholas of Cusa, whom he met at Cologne in 1452 and to whom he gave a manuscript of a Latin translation of Plato’s *Laws* (British Library, MS Harl. 3261). Jouffroy would have known many other people who were in contact with Rogier: Philippe de Croÿ, for example, dined with Jouffroy at Tours on 25 December 1461; and Jouffroy stayed at Cambrai in the 1450s with Jean Robert, Abbot of Saint Aubert, who in 1455 commissioned a triptych from Rogier

Jouffroy was one of the bibliophiles who helped to introduce into France a fashion for Italian calligraphy and illumination. He owned tapestries of Esther and Ahasuerus and the Swan Knight, bought for him in 1461 from Pasquier Grenier by Philip the Good. In 1470, Jouffroy commissioned paintings of the Story of the True Cross for his funerary chapel in the cathedral of Albi.

One of Jouffroy’s legal manuscripts, Vatican MS Vat. lat. 2274 (a transcript made in 1441 of the *Recollectae* of Cardinal Pietro Morosini), contains a note stating that he acquired it in 1451 from the Abbot of Saint Peter’s at Erfurt and that it was sent to Petrus Englebret, merchant at Cologne, who was to deliver it to Nicolaus de Driel in Brussels. Petrus Englebret was Peter Ingelbrecht, whom some believe to be the donor of the Merode Triptych. Nicolaus de Driel was **Claes van Driel or van den Driele** and was a merchant and mercer-haberdasher who had been one of the Receivers of Brussels in 1443/4 and Burgomaster of the Nations in 1448/9. Supplying spices, wax and fruit to the Burgundian court, he also acquired luxury textiles in Paris for a Burgundian client. Claes van Driel owned houses in Antwerp and at least two properties in Brussels, one described in 1433 as ‘a large new house’, near the Hospital of Saint John, not very far from the Cantersteen and Rogier’s houses. I wonder whether Jouffroy may not have lodged in one of van Driel’s properties. Claes’s son Pieter van Driel was to marry as his second wife Kateline, daughter of the painter Vrancke van der Stockt.

Though Rogier’s will has not been found, we know that he made small bequests of 2 *peters* to the poor of at least two Brussels parishes. This was a normal and widely practised procedure. His bequest to the poor of the Kapellenkerk was paid by Jacob Goffaert, clearly one of his widow’s relations; but the bequest to the poor of Saint Gudula was paid on behalf of the executors by a priest named **Reyner van Mechelen**. It would appear that he was a family friend and that he can be identified as the disreputable cleric of that name who became a minor canon of Saint Gudula and who died in 1489.

In about 1454 the civic authorities appointed Reyner clerk of the hospital of Saint John but he was discharged in 1466. After a long lawsuit, he was reinstated in 1468 and held the office until 1486. His will, dated 11 October 1488, is preserved; he left part of his estate to his mistress and their three children. His successor as clerk of the hospital of Saint John, himself far from respectable, claimed that Reyner had been guilty of dishonest accounting and that, when he had resigned, he had taken home the hospital books and registers and kept them there for two and a half years – presumably until his death.

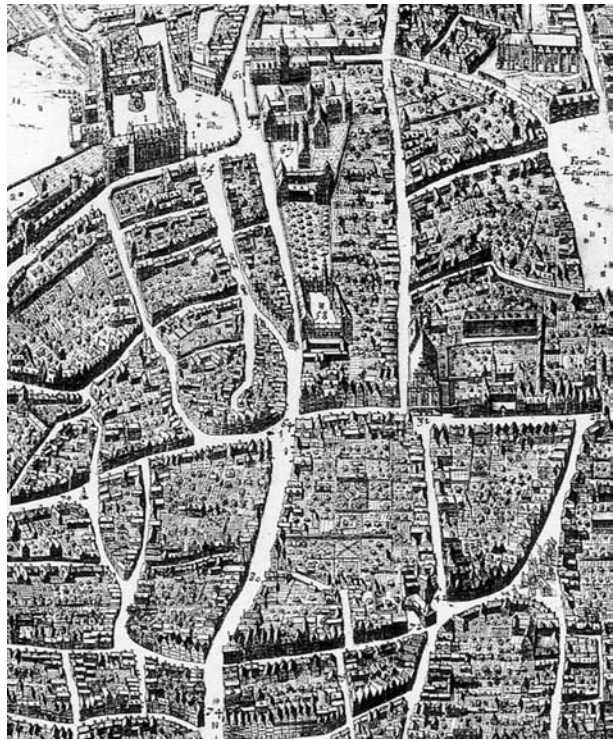
I think it safe to assume that the goldsmith **Jan Ofhuys** and his second wife **Alyt Cats called Crieckx** were also on familiar terms with Rogier. On 6 September 1453, in one of the dining-rooms in Rogier van der Weyden’s house near the Cantersteen (fig. 2), a deed was drawn up regulating Alyt’s rights and those of Jan’s children by his first wife. Though it was to be witnessed by Master Rogier and two others, the surviving copy has not been signed by the witnesses or the principal parties. The marriage contract of Jan Ofhuys and Alyt Cats was dated 9 May 1439; each of them had brought into the settlement 1,000 Rhenish florins, in property and in

money. Subsequently, in 1441, further settlements had been made. The purpose of the deed of 1453 was to prevent disputes, after the death of Jan, between his wife Alyt and his children by his first wife, who were to allow Alyt 1,800 Rhenish florins – nine times what Dirk Bouts was to be paid for his altarpiece of the *Sacraments*.

A successful goldsmith of Brussels, Jan Ofhuys was one of those who supplied the Burgundian court. Councillor of Brussels in 1436/7 and 1441/2, Jan was Burgomaster of the Nations in 1438/9. He died in 1453 and was buried at Saint Gudula. His principal residence was a house called ‘Saint George’s Shield’ on the Steenweg, close to Rogier’s properties near the Cantersteen. His second wife Alyt Cats was the widow of another goldsmith, **Vranck de Pape called van Pede**. He had been goldsmith to John IV and Philip of Saint Pol, Dukes of Brabant (1419/20-1429/30), and continued to supply pieces to Philip the Good. One of the Receivers of Brussels in 1433/4 and a Councillor in 1438/9, he died in office on 20 December 1438. His house on the Steenweg, known as ‘the Greenwood’, was opposite the Chapel of the Magdalen and next to the house of Jan Ofhuys. Alyt survived both her husbands and seems not to have had any children.

Jan Ofhuys and his first wife had two sons and three daughters. The eldest son was Jan Ofhuys, Burgomaster of the Nations in 1466/7 and 1474/5; member of a commission investigating corruption on 9 December 1467; Receiver in 1475/6; and Receiver of the Ducal Domains in Brussels between 1483 and 1491. The second son was Gabriel Ofhuys, Receiver of the Ducal Domains in Brussels between 1477 and his death in 1483. Jan Ofhuys’s second daughter Catharina married Jan van Vlaenderberch called van Hertsveld, a merchant of Bruges who also owned property in Antwerp. Their daughter Barbara van Vlaenderberch married Willem Moreel and was painted by Memling.

The deed of 1453 was to be witnessed by Rogier himself, Vrancke van der Stockt and Gielys Prieme. Because Vrancke van der Stockt was present that day in Rogier’s dining room, he has been identified as a familiar, assistant and follower of Rogier, specifically as the Master of the Prado *Redemption*. It seems dangerous to rest a conclusion on such slight evidence, especially as the witnesses would have been chosen, not by Rogier, but by Jan Ofhuys, Alyt Cats and their notary. Alyt was apparently the aunt of the Wouter Cats called ‘Criesre’ (Crieckx?) who on 23 December 1459 was to sell to Vrancke land at Sint-Martens-Lennik. Vrancke may have been a friend of the Cats family and may have witnessed the deed at Alyt’s request. The third witness, who has attracted no attention, was the brewer **Gielys Prieme called In de Craeye**. The tavern called In de Craeye (The Crow?) was near Rogier’s houses in the Guldenstraat. Gielys later owned a house further up the Coudenberg, near the Terarken Hospital, and masses were said in his memory at Saint Gudula. His daughter Lysbeth Prieme married Gillis van der Goten, a blacksmith –



(After A. SMOLAR-MEYNAERT *et al.*, *Le Palais de Bruxelles. Huit siècles d'art et d'histoire*, Brussels, 1991, p. 100)

- 2 Martin de Tailly, *Map of Brussels*, 1640, engraving (detail of the Cantersteen quarter).

probably the smith of that name who in 1466/7 made for Saint Gudula a candelabrum designed by Vrancke van der Stockt and representing the Tree of Jesse. Gillis van der Goten was admitted in about 1475 to the Sleuus *geslacht* and so became a patrician.

Another of Rogier’s friends was the architect **Gillis Joes called van den Bossche**, who died in 1460. A connection between them is established by the records of the Charterhouse at Herne (Hérinnes), near Enghien, where Rogier’s eldest son Cornelis was an inmate and of which both Rogier and Gillis were benefactors. They were jointly responsible for the decoration of the chapel of Saint Catherine there. Gillis gave a stone statue of the Saint; Rogier had this image polychromed and himself contributed the *tabula*, presumably the painted altarpiece of the chapel. The stone sculpture may have been placed on top of the altarpiece.

Gillis Joes was by 1411 married to Margriete Ansem, who came of a patrician family of Brussels, and in 1416 he was a juror of the Guild of Masons, Stone-Cutters and Sculptors. Between 1424 and 1453, he played an active part in the government of Brussels: as Councillor in 1424/5; Receiver in 1440/1; and again as Councillor in 1442/3, 1447/8 and 1452/3. Remembered principally for his work at Saint Gudula, Gillis was responsible also for parts of the church of Saint Walde-trudis at Herentals, the Palace in Brussels and the Collegiate Church at Anderlecht. His involvement with the

Charterhouse at Herne began in about 1420 and he charged no fee for his services there. He also supervised the building of the Charterhouse at Scheut.

Gillis died in 1460 and was buried at Herne. The list of his gifts to Herne is impressive: to the chapel of Saint Catherine, the stone image of the saint, the stone of the altar table, two glass windows and all the white stone used in its construction; to one of the chapter-houses, a painting of *The Crowning with Thorns and the Crucifixion*; a *Mass of Saint Gregory* placed in front of the chapel of Saint Nicholas; to the same chapel, uncoloured stone images of Saints Jerome and Nicholas; to the chapel of Saint Ursula, an uncoloured stone image of the saint with her companions; and images of the Virgin, Saint Jerome and Saint Michael. To Scheut, he gave 'the image of the angels'; while at Saint Gudula he was co-founder of an altar dedicated to Saint Jerome.

Van der Weyden must also have known **Jan van Ruysbroeck**, who in 1449 was made master of works of the tower of the Town Hall in Brussels. The tower was completed in 1455. Both Jan and Rogier were in 1462 members of the Confraternity of the Holy Cross at the Church of Saint James on the Coudenberg. Both Jan van Ruysbroeck and Gillis Joes would have been well versed in geometry and in theories of proportion.

Another of Rogier's colleagues in the service of Brussels was **Jan van Wezele**, who took up the position of physician to the town in 1447/8 and died in or shortly before 1476. Remembered as an ancestor of the great Vesalius, Jan van Wezele was himself a distinguished doctor and a respected mathematician and astronomer, who had studied at the University of Pavia and taught at the University of Louvain. Among his writings were a treatise on the reform of the calendar, dedicated to Pope Eugenius IV; a treatise on epidemic disease, written in 1454 and dedicated to Francesco Sforza, Duke of Milan; a poem entitled *Prognostication on the Double Conjunction of Saturn and Mars and Saturn and Jupiter*, that occurred in 1464 – this was dedicated to Philip the Good; and observations on a comet, written in 1472. The accurate observation of colours played some part in his medical and astronomical studies. In his treatise on epidemic disease, for example, he described discharges which could be fiery in colour, or like egg-yolk or dark reddish; while the comet shone from within with the white of polished steel but from without with citron yellow. In his astronomical research, he was much concerned with the accurate measurement of angles.

Adriaan Dullaert, one of three secretaries of Brussels, wrote a history of the foundation of the Charterhouse of Scheut, in which he claimed to have played a major, indeed decisive, part. Though he did not mention Rogier or his gifts to Scheut, the two men must have known each other and indeed Rogier painted an epitaph picture for the mercer-haberdasher Willem van Mazenzele, who died in 1448 and whose niece had married Dullaert.

Between May 1455 and May 1457, van der Weyden was one of the *momboren* who administered the infirmary and the foundation called 'Ter Kisten' of the Béguinage of Brussels. The *momboren* were appointed by the town of Brussels; they were at any one time four in number, two patricians chosen from the *geslachten*, two plebeians from the Nations. All served for two years but every year the civic authorities replaced one patrician and one plebeian *mombor*. Rogier and the patrician **Amalric Was** were selected by the authorities who held office between June 1454 and June 1455. Though it is difficult to distinguish between two contemporaries both named Amalric Was, Rogier's colleague was a son of Pieter Was and died in 1457. He played an important part in the foundation and endowment of the Charterhouse of Scheut.

During the 1450s and 1460s, two factions competed for power in Brussels: one, now known as the 'De Mol faction', was led by members of the patrician family of De Mol; the other, now called the Kestergat faction, came eventually, after Rogier's death, under the leadership of Jean d'Enghien, lord of Kestergat and the ducal *amman* of Brussels. The issues of principle dividing the two factions remain mysterious; but it is clear that the foundation of the Charterhouse of Scheut was supported by the De Mol party and opposed by the other. Most of Rogier's acquaintances, including Amalric Was, Adriaan Dullaert and Gillis Joes, were, like Rogier himself, very much in favour of the foundation of the Charterhouse. If Rogier was inclined to take sides in local politics, he was very probably a De Mol supporter.

Rogier's two properties near the Cantersteen appear both to have been acquired in 1443 from the patrician **Willem van Heerzele** and his rich second wife Catharina van Buysseghem. Several times an alderman, Willem died in 1460 or 1461. He was 'a friend of the Carthusian Order' and his body was afterwards translated to Scheut. Both Rogier's properties fronted onto the Guldenstraat. The first, which was on the corner of the Guldenstraat and the Steenweg, was divided into two, one half being Rogier's and the other half being owned by Gijsbrecht Rampaert and afterwards by his son Jacob. Rogier's second property had a 'great gateway' and therefore, perhaps, an interior courtyard. On the plan of Brussels published in 1640 by Martin de Tailly (fig. 2), some large gabled houses appear opposite the Cantersteen on the Guldenstraat. Two of them could be the houses occupied by Rogier; they were certainly on the sites of his two dwellings.

Rogier's neighbour **Gijsbrecht Rampaert** had inherited his residence from his father-in-law Gielys Everaerts, evidently the successful and rich stone-cutter of that name. I do not know Gijsbrecht's profession but two of his brothers were saddlers and they and two of Gijsbrecht's nephews held various prominent positions in the administration of Brussels. Gijsbrecht's brother Jan was Burgomasster of the Nations in 1426/7, 1435/6

and 1440/1. He supplied saddles to the dukes and in 1435 was paid for 'un cheval de bois, garni d'une petite selle, bride et culière, pour monsieur de Charroloys', Charles the Bold, then aged one or two. Gijsbrecht's son Jacob Rampaert had been elevated, by 1471, to the patriciate by joining the Sleuus *geslacht*.

On the other side of Rogier's two properties, the next house in the Guldenstraat was given in 1449 to **Jan van der Noot**, a goldsmith, whose daughter Catharina was to marry in 1465 Rogier's son Pieter. Jan van der Noot came of a younger branch of one of the great patrician families. (Perhaps Pieter and Catharina had to delay their marriage until Rogier had died, because the van der Noots were on the Kestergat side in the Kestergat-De Mol quarrel.) Further along the Guldenstraat were properties belonging to **Aert van Pede**, a Knight of Jerusalem – he had therefore visited the Holy Land – and a Councillor at the Council of Brabant. Between Rogier's houses and the Nassau palace was the Herberg van Mons, purchased in 1444 by **Jan de Groote** and his father. A licentiate in law, Jan became in 1441 a Councillor at the Council of Brabant and was from 1467 Keeper of the Seals. Jan's younger son Jan became a Carthusian at Scheut; his elder son, Carel de Groote, also known as Charles Magnus, became Chancellor of Brabant in 1483, died in 1485 and was buried at Scheut. The mother of Charles and the wife of Jan de Groote was Marie Cottereau, also buried at Scheut. Married in 1441, she was a daughter of Jean Cottereau, one of Philip the Good's physicians and a graduate of Paris. Marie's brother **Robert Cottereau**, who also lived near the Cantersteen, saved the life of Charles the Bold at the Battle of Montlhéry in 1465 and commissioned a tapestry in which the rescue was commemorated. Robert Cottereau became a Councillor of Brabant in 1471, died in about 1500 and was buried at Scheut. Robert's son Adolphe renounced his inheritance to become a Carthusian at Scheut.

I want to end with **Philippe de Croÿ** (1434-82), afterwards Count of Chimay (fig. 3). He certainly knew Rogier, who painted his portrait, and may have been a neighbour, for Philippe owned a residence near the Ruysbroeck Wicket, opposite the chapel of Saint Christopher and therefore close to Rogier's houses on the Guldenstraat. Philippe was Philip the Good's godson and was brought up with Charles the Bold. He went to Lombardy in 1459 and 1461 and to the French court in 1461/2. When in 1459 Philippe was to meet the Duke of Milan, he was told that they would converse in Latin; but Philippe confessed that his spoken Latin was not good enough and an interpreter was requested. In 1474, Philippe wrote from Neuss to his friend Chastelain, who had asked him for a report on the siege. Philippe's description is judged to be an excellent piece of French prose: observant, incisively expressed and highly evocative of the sights and sounds of the Burgundian camp. Philippe's versified satire on Warwick the Kingmaker is less successful. According to Molinet, Philippe was 'heroically valiant in arms, elegant in

person, very eloquent, wise and discreet in all his actions and excellently versed in all aspects of good manners'. In the 'Douleuse complaincte' which Molinet wrote after Philippe's death, he claimed:

*Pareil n'estoit en l'empire romain
C'estoit ung hault chief d'oeuvre magnifique
Que Dieu avoit fabricqué de sa main
Et incarné en tendre corps humain.
Vif esprit, subtil et angelicque,
Il cognoissoit chacun art mecanicque,
Toute science et histoire lisible:
A coeur vaillant, il n'est reins impossible.*

*Terrible mort oultrageuse et ramaige,
Mere de doeil de tenebres nourice,
Tu a brassé ung horrible dommaige
D'avoir brisié la precieuse ymaige
Qui decoroit l'hostel et Maison d'Austrice.
Jamais nul jour, si propre ne si rice,
Ne sera mis n'assis en tabernacle:
On croit es saintz si tost qu'ilz font miracles.*



(After A. CHÂTELET, *Van der Weyden*, Paris, 1999, p. 121)

- 3 Rogier van der Weyden, *Portrait of Philippe de Croÿ*, panel, 51,5 × 33,6 cm. Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

When Molinet claimed that Philippe ‘knew every mechanical art’, he may have meant that Philippe had some competence in drawing and even in painting. Let us remember that Maximilian I himself thought that princes should be able to draw or paint landscapes; and that Philip of Burgundy, afterwards Bishop of Utrecht, one of the youngest of Philip the Good’s illegitimate children, had been trained in adolescence to paint and to work gold. Though Philip was born in about 1465, after van der Weyden’s death, his mother, Margaretha van der Post, who took charge of his education, was a lady of Brussels; it is possible that she was Peeter van Poest’s widow who in 1469 was living in the Guldenstraat very close to Rogier’s houses, then occupied by his widow and son Pieter van der Weyden. It is conceivable that Margaretha sent her young son Philip of Burgundy to be taught to paint by Pieter.

I hope that this has given some idea of the society in which Rogier lived and where the arts were held in high regard. A few of his close associates were patricians but most came from the upper ranks of the Nations and many exercised considerable political and administrative powers. Large numbers of artists held high office in Brussels. Vrancke van der Stockt, for example, was one of four Brussels delegates to the meeting of the Estates General at Ghent in 1476. Many of Rogier’s friends and neighbours were highly educated and widely travelled, though few can have had libraries to rival Jouffroy’s. The Charterhouse of Scheut, which I have mentioned many times, provides another link, for many of Rogier’s friends, colleagues and neighbours were benefactors. I hope that they would have had opportunities to admire there the great *Crucifixion* that Rogier had given to the Charterhouse (fig. 4).



(After A. CHÂTELET, *Van der Weyden*, Paris, 1999, p. 121)

- 4 Rogier van der Weyden, *Crucifixion*, panel, 325 × 192 cm. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo.

EXPANDING THE SCOPE OF TECHNICAL DOCUMENTATION AND INSTITUTIONAL RESEARCH

Molly FARIES



This paper pays tribute to the Centre for the Study of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège, and to its mission. For all of its fifty years, the Centre has promoted interdisciplinary research that incorporates systematic documentation of paintings by technical means. As Henri Pauwels recently wrote, “It was without doubt Paul Coremans who gave the activities of the Center their particular scientific character”¹; and no one today would doubt the force of Coremans’ vision. The method followed in the Centre’s publications, such as the well-known Corpus volumes, has been extraordinarily influential, as every recent museum catalogue of early Netherlandish painting demonstrates. An abbreviated list would include catalogues published by the National Gallery, Washington, D.C. (1986), London National Gallery (1998), Brussels Royal Museums of Fine Arts (1996, 1999, 2002, 2006), and Kansas City, as one of the latest additions (2005). The catalogues now in preparation (or just recently published) at Chicago, Utrecht, and Amsterdam will unquestionably find their place in this distinguished tradition. As a result of its own thoroughgoing, in-depth research, the Centre is today the repository of

¹ H. PAUWELS, *The Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège*, in B. RIDDERBOS, A. VAN BUREN and H. VAN VEEN (Eds.), *Early Netherlandish Paintings, Rediscovery, Reception, and Research*, Amsterdam, 2005, p. 332 and also p. 430, note 8.

unique visual documentation of unique paintings, and this links to similar documentation at institutions around the world. In the following text, I want to draw attention to the continuing value of this documentation and the expanding possibilities for study that it offers.

My observations derive from my own experiences in the field, not only as an art historian but also as a practitioner – someone engaged in the actual processes of documentation and aware of the import of recent changes in technology. Although my remarks stem primarily from issues associated with infrared imaging, they are intended to lead to consideration of broader issues. In general, my impression is that however pervasive the impact of technical studies has been, the full utility of the documentation has not matured to the same degree as the art-historical interpretation. As yet there has not been much discussion or recognition of this fact. In order, then, to open up conversation, I propose the following topics for review:

- Digital scanning campaigns (of existing and new material)
- Image processing
- Database research
- Educational web presentations: “webinars”
- Virtual exhibitions
- Inter-institutional collaborative internet projects
- Internet appointments with scholars

Some of these topics have almost certainly been envisioned by others. The Centre, in fact, already has several databases on line, so that all I need do in this

regard is compliment the authors of these projects and encourage them to pursue an even greater web presence. The suggestion to develop educational presentations relates to the fact that such activities are now fairly common at academic institutions: formats that use the internet for interactive teaching. While these topics may not be particularly original, or all-encompassing, they can nonetheless initiate a discussion benefiting the Brussels Centre.

Digital Documentation

There is one painting, in particular, that can illustrate the transition from analog to digital infrared imaging: Jan van Eyck's *Annunciation* in Washington, D.C. The painting's recent conservation history coincides with research leading to changes in the technique of infrared reflectography (IRR). David Bull began treatment of the painting in 1992, and many have been able to marvel at the results of his work, since the painting was lent to exhibitions in Washington, Chicago, and London shortly after the cleaning was completed in 1994. During this period, members of Washington's conservation department and a conservation scientist were involved in the study of a prototype platinum silicide (PtSi) solid-state camera. Elizabeth Walmsley, Catherine Metzger, John Delaney, and Colin Fletcher published their research in *Studies in Conservation* in 1994². Now required reading for those interested in the technology of infrared reflectography, their article played a leading role in helping usher in the era of digital infrared documentation that is still ongoing today.

The *Annunciation* was documented in detail by the PtSi camera, and the results of the new IRR study, along with related technical documents such as photomicrographs, have been published by Melanie Gifford³. David Bull's paper on the restoration and conservation history of the painting is forthcoming⁴. Earlier IRR documentation of the *Annunciation* had been done by the present author with an infrared vidicon, and many discoveries were reported in the 1986 Washington catalogue by John Hand and Martha Wolff. In the new infrared documentation, however, the fine lines of delicately cross-hatched underdrawing showed up much more clearly, particularly in faces. Such lines had previously been difficult to read since they were frequently obscured

by retouchings. Details taken before and after restoration, both in visible and infrared light, provided telling comparisons. Those I published myself of Gabriel's head showed how much more legible the fine hatchings in the face became once the retouches and overpaint had been removed, making them just one more critical factor in the re-affirmation of the attribution of the *Annunciation* to Jan van Eyck⁵. In fact, many aspects of the underdrawing registered more clearly in the new IR documentation, so that the character of contours executed as wide, watery brushstrokes, or as sharp, thin perspective lines in the capitals could be better appreciated, but there were only a few details – unless they had been completely obscured by overpaint – that could be regarded completely new revelations. Despite this, it is still possible to say that there is much more to see in the new digital composite.

An overall infrared reflectogram composite of the *Annunciation* does exist and is published here for a second time (fig. 1)⁶. Even if the present illustration is as large as it can be, it is impossible to discern all the detail that is actually embedded in the original document. In other words, digital documents often go beyond the capabilities of the printed page. For traditional publication, the only way to sense the degree of detail actually recorded is to blow up small sections and publish them separately (fig. 2). Obviously, for thoroughgoing study, it would be preferable to pan and zoom in the original digital file. Although this is not the time to go into all the differences of a focal plane array as opposed to a vidicon, devices like the platinum silicide camera have in theory a wide range of gray levels and can maintain contrast better in the infrared, so that faint and thin lines remain more distinct. Solid state detectors also lack the tonal and geometric distortions that are endemic to the vidicon, facilitating documentation of the entire painting. These capabilities, which in the case of the *Annunciation* are combined with better results made possible by the cleaning of the painting, demonstrate that the Washington staff has produced a spectacular, new infrared document.

The IRR composite of the *Annunciation* comprises some 326 separate reflectograms that were captured and assembled by Catherine Metzger and Colin Fletcher⁷. The painting was documented close-up, in

² E. WALMSLEY, C. METZGER, J.K. DELANEY and C. FLETCHER, *Improved Visualization of Underdrawings with Solid-State Detectors Operating in the Infrared*, in *Studies in Conservation*, 39, 1994, p. 217-231.

³ M. GIFFORD, *Van Eyck's Washington Annunciation: Technical Evidence for Iconographic Development*, in *Art Bulletin*, 81, 1999, p. 108-116; E.M. GIFFORD, *Assessing the Evolution of van Eyck's Iconography through Technical Study of the Washington Annunciation, I*, in S. FOISTER, S. JONES and D. COOL (Eds.), *Investigating Jan van Eyck*, Turnhout, 2000, p. 59-66.

⁴ D. BULL, *The Cleaning and Restoration of Jan van Eyck's Annunciation*, in *Studies in the History of Art: Conservation Research* (forthcoming).

⁵ The details were published in M. FARIES, *Reshaping the Field: the Contribution of Technical Studies*, in M.W. AINSWORTH (Ed.), *Early Netherlandish Painting at the Crossroads: A Critical Look at Current Methodologies* (The Metropolitan Museum of Art Symposia), New York, 2001, p. 78-79, pl. 8-9 and fig. 20-21.

⁶ First published in GIFFORD, *Van Eyck's Washington Annunciation* [n. 3].

⁷ The specifications of the documentation are given as follows by the National Gallery: the infrared images were captured with a Kodak platinum silicide (PtSi) thermal imager with a Shottkey-Barrier array, fitted with a Nikon 50mm f/1.2 camera lens, and configured to operate in the 1.5-2.0 micron region using glass filters. The camera was connected to a Macintosh Quadra 800 using a Perceptic Pixelbuffer nuBus card. Scanalytics (formerly Signal Analytics) IP-Lab Spectrum software to collect the images; frame averaging was used. The



1 Infrared reflectogram digital composite of Jan van Eyck's *Annunciation*, National Gallery of Art, Washington, D.C.



2 Detail of Mary's head in fig. 1.

(IRR and digital composite:
Catherine Metzger and Colin Fletcher)

segments that were around 3 cm wide, implying that the many pixels of the detector were concentrated on a fairly small area for each reflectogram. As a result, when one pans and zooms in the original digital document, one has the sensation of studying the underdrawing with a magnifying glass. Other recently-developed high-resolution IRR cameras also follow these same principles and can produce highly-detailed documents⁸. The impressive IRR composites that were exhibited at the Prado's recent exhibition, *El Trazo Oculito*, are examples⁹. A photograph of Duilio Bertani of the University of Milan, who is responsible for developing one of these new high-resolution IRR cameras, with Carmen Garrido of the Prado, shows that the composites are larger than life-sized when printed out at 100% (fig. 3). The paintings themselves are only a fraction the size of the digital documents. This means that one can scroll through and study the composite at a scale greater than actual size. It hardly needs to be argued that early Netherlandish painting, and especially Eyckian painting, requires this type of detailed documentation. In addition to the fact that the underdrawing of a work such as the *Annunciation* is visually fascinating on its own, one cannot completely comprehend Van Eyck's technique without studying the complexity of the underdrawing layout and the myriad of tiny changes the artist introduces into the painting process.

At this point in time, the infrared documentation of Jan van Eyck's major works is close to completion, if not complete. In some of the case studies publishing this material, it is not surprising that judicious authors have decided to include not only overall composites of studied works but also series of details, as Rachel Billinge and Lorne Campbell did in their article on the *Arnolfini Double Portrait*¹⁰. Knowing how informative this documentation is and knowing that it exists for all of van

composite was made in a landscape format and in two sections, using a 17-inch monitor and Adobe Photoshop software. The files were saved as TIFF files. Images were captured by Catherine Metzger, Painting Conservator, and Colin Fletcher, Consultant, on 14 November 1993.

⁸ The National Gallery, Washington, D.C., estimates the resolution of the Van Eyck composite as c. 440 pixels per inch (email from E. Walmsley, 31 Dec. 2007), while the camera developed in London operates at three resolutions, 2.3 pixels per mm, 4.6 pixels per mm, and 9.2 pixels per mm, and that developed in Milan typically records images at 6 to 8 pixels per mm. The new cameras are based on the material indium gallium arsenide (InGaAs). For the London camera, see D. SAUNDERS, R. BILLINGE, J. CUPITT, N. ATKINSON and H. LIANG, *A New Camera for High-Resolution Infrared Imaging of Works of Art*, in *Studies in Conservation*, 51, 2006, p. 277-290; and for the Milan camera, D. BERTANI, *La Reflectografia Infra-rossa*, in G. FINALDI, C. GARRIDO (Eds.), *El Trazo Oculito*, exh. cat. Museo Nacional del Prado, Madrid, Madrid, 2006, p. 54-63.

⁹ See the *El Trazo Oculito* catalogue cited in the preceding note.

¹⁰ R. BILLINGE and L. CAMPBELL, *The Infra-red Reflectograms of Jan van Eyck's Portrait of Giovanni (?) Arnolfini and His Wife Giovanna Cenami (?)*, in *National Gallery Technical Bulletin*, 16, 1995, p. 47-60.



(Photo: courtesy Duilio Bertani)

- 3 Carmen Garrido, Conservation Scientist, Museo del Prado, and Duilio Bertani, University of Milan, standing in front of print-outs of high-resolution infrared digital composites.

Eyck's works makes it tempting to propose a van Eyck Project that would pull this material together – at an appropriate research institute, or at sponsored, interconnected websites. If the original documentation could be accessed via such a project, it stands to reason that a digital environment should be found to present it in adequate detail.

Digital, high-resolution documentation of the paint surface in visible light has also undergone spectacular advances in recent years. For the recent *Unfolding the Netherlandish Diptych* exhibition at Washington, D.C., and Antwerp, Jan van Eyck's *Annunciation Diptych* was documented (along with other works) with the high resolution Phase One LightPhase CCD digital camera back on a Hasselblad camera body belonging to Harvard University's Straus Center for Conservation¹¹. As is well known, the London National Gallery has been making high resolution, digital images of their paintings

¹¹ J.O. HAND, C.A. METZGER and R. SPRONK, *Prayers and Portraits, Unfolding the Netherlandish Diptych*, New Haven, 2007, cat. no. 8. The camera is further discussed in H. LIE, *Digital Imaging for the Study of Paintings: Experiences at the Straus Center for Conservation*, in M. FARIES, R. SPRONK (Eds.), *Recent Developments in the Technical Examination of Early Netherlandish Panel Painting: Methodology, Limitations & Perspectives*, Turnhout and Cambridge, MA, 2003, p. 117-134.

for some years now. Alfons Dierick's remarkable color negatives of paintings by van Eyck and other Netherlandish masters have also been digitized by the University of Ghent. Material of this type has begun to appear in the public domain for other artists: various high-resolution technical documents, visible scans, digital composites in two different ranges of infrared radiation, and X-radiographs, have now been published in a sumptuous book on Leonardo's *Mona Lisa* in the Louvre¹². There is now a sixteen billion pixel digital document of Leonardo's *Last Supper* available on the web¹³. Why not then, van Eyck?

Possibilities for digital scanning and image processing abound. The use of filters is possible with solid state cameras having a broad dynamic range and high sensitivity, allowing multi-spectral imaging, i.e. imaging at different wavelengths. Researchers can negotiate to find the best registration of the underdrawing, compare details at different wavelengths, and clarify compositional change by working increasingly closer to visible light¹⁴. Some infrared cameras have extended ranges into ultraviolet or visible light, allowing imaging of identical areas in different ranges of the electro-magnetic spectrum. X-radiography, of course, has also undergone similar developments: it is now a digital technique, and X-ray films can be digitized.

Other digital options are already being practiced: images that used to be recorded photographically from infrared video (analog) cameras can now be captured digitally; and furthermore, photographic negatives from earlier IRR studies can be digitized. To illustrate this possibility, I will refer to the *Virgin and Child in a Domestic Interior* by Petrus Christus in the Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, MO. Although I carried out the IRR investigations around twenty years ago, the IRR negatives were digitized and assembled into composites for the publication in the 2005 catalogue¹⁵. In the entry on the painting, Burton Dunbar includes a number of technical documents as well as the results of dendrochronology provided by Peter Klein. The terminus post quem of the wood used for the panel is as early as 1441, and the dating estimates for the execution of the painting, assuming average sapwood growth and either ten or fifteen years for seasoning, are 1455 and 1460 respectively. The careful, geometric construction of space is evident everywhere in the painting's layout, from the two vanishing points detected in X-ray to the arch over the door in the middle ground, which was first

swung with dividers and then incised following the underdrawing before being painted. Christus worked up the Virgin's robe in great detail in the underdrawing. This was illustrated in the catalogue with an overall composite and a number of details (fig. 4)¹⁶. In the original digital composite, which lends itself to panning and zooming, one can move seamlessly from one area to another in order to observe how Christus achieved nuanced changes in the tonality of the folds. In one area, it is possible to discern that the underdrawing actually results from an interweaving of strokes using differently-sized brushes and different tones of ink (fig. 5). Once again, an understanding of the subtlety of the technique is dependent on knowledge of the detail embedded in the original infrared document, and digitization is obviously the first step that has to be taken to begin to utilize this research material to the fullest.

Other types of digital image processing, layering, and juxtaposition have been developed in the study of workshop replicas and copies. As indicated by the number of publications devoted to the topic, the practice of making copies – including the transfer of a composition to the layout stage of an original – has emerged as an important theme in recent research. It has been discussed in critical overviews of technical investigation of early Netherlandish painting¹⁷, in one entire issue of the Louvain-la-Neuve conference on underdrawings and painting technology¹⁸, and in the recent publications associated with the Lille exhibition on the Master of Embroidered Foliage¹⁹. Study involves not only the usual documentation by infrared and X-ray but also

¹² J.P. MOHEN, N. MANU and B. MOTTIN, *Mona Lisa: inside the Painting*, New York, 2006.

¹³ At <http://www.haltadefinizione.com>.

¹⁴ For more on images of paintings at different wavelengths, see M. FARIES, *IRR Update: Practical and Interpretative Issues*, in H. VEROUĞSTRAETE and C. JANSSENS DE BISTHOVEN (Eds.), *Underdrawing and Technology in Painting, Symposium XVI: The Quest for the Original*, Leuven, Uitgeverij Peeters, 2009, p. 215-227.

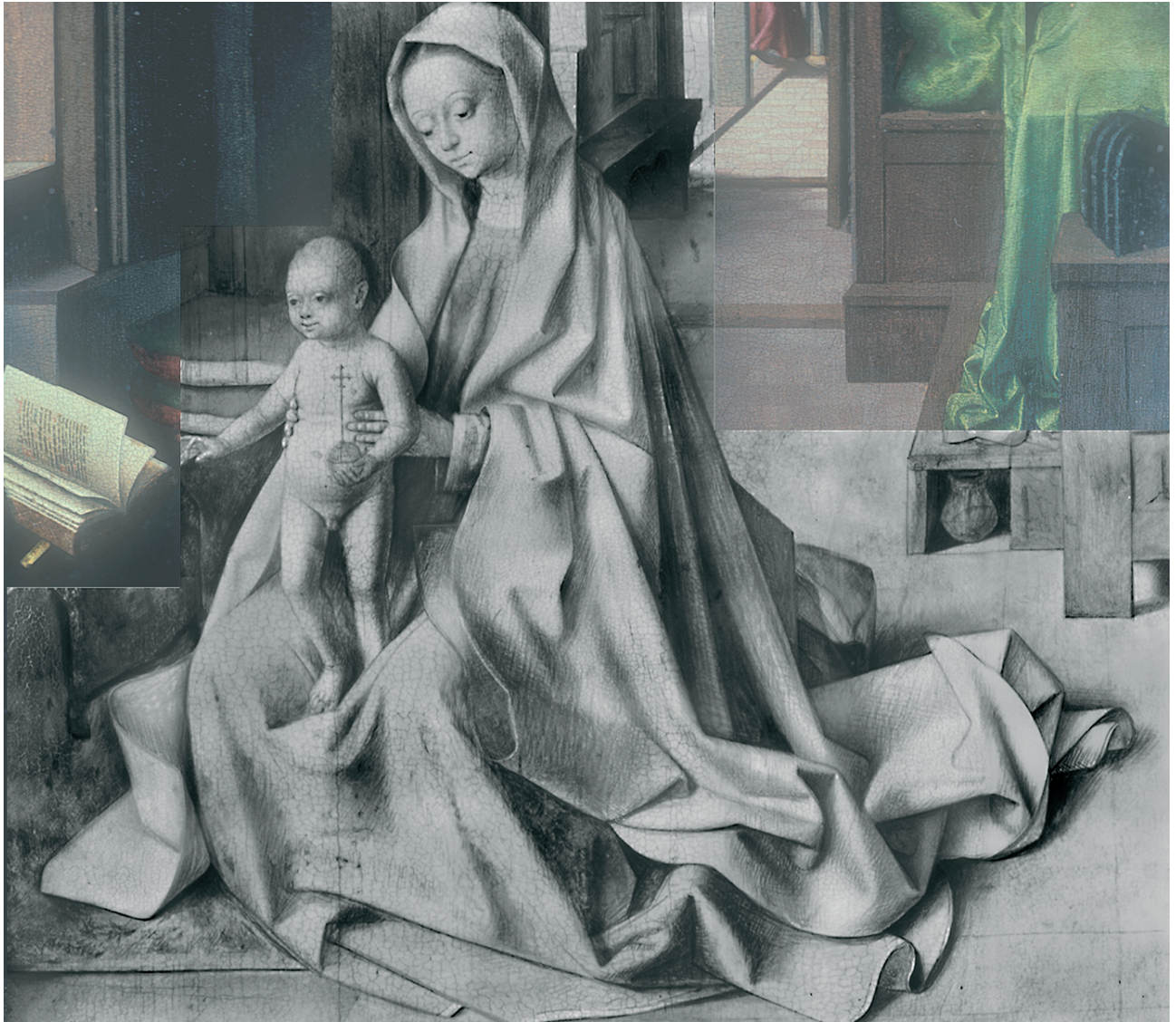
¹⁵ B. DUNBAR, with contributions by M. FARIES, R. WARD, A.W. LOWENTHAL and P. KLEIN, *German and Netherlandish Paintings 1450-1600 (The Collections of the Nelson-Atkins Museum of Art)*, Kansas City, 2005, cat. no. 9.

¹⁶ The painting was documented in 1983 and 1991 by Molly Faries using Indiana University's Grundig IRR equipment: a Grundig 70 H television camera set at 875 lines and outfitted with a Hamamatsu N 214 infrared vidicon, a TV Macromar 1:2.8/36 mm lens, and Kodak 87A filter, with a Grundig BG 12 monitor. The documentation was done with a Canon A-1 35 mm camera, a 50 mm Macrolens, and Kodak Plus X film. For more on the IRR documentation of the Kansas City paintings, see M. FARIES, *Infrared Reflectography and Other Methods of Technical Investigation in the Study of Early Northern European Paintings at the Nelson-Atkins Museum of Art*, in DUNBAR, *German and Netherlandish Paintings* [n. 15], p. 19-24 and esp. p. 24, note 2, mentioning that the negatives were scanned at 1000 dpi and assembled digitally using VIPS/ip-7.6.5 or NIPS 7.8.11 and reworked in Adobe Photoshop. The Christus composites were made by Koen Wensveen, a student at the University of Groningen.

¹⁷ M. FARIES, *Reshaping the Field: the Contribution of Technical Studies*, in M.W. AINSWORTH (ED.), *Early Netherlandish Painting at the Crossroads: A Critical Look at Current Methodologies (The Metropolitan Museum of Art Symposia)*, New York, 2001, p. 70-105, and EAD., *Technical Studies of Early Netherlandish Painting: A Critical Overview of Recent Developments*, in M. FARIES and R. SPRONK (EDS.), *Recent Developments in the Technical Examination of Early Netherlandish Painting: Methodology, Limitations and Perspectives*, Turnhout, 2003, p. 1-37.

¹⁸ The 2006 issue: H. VEROUĞSTRAETE and J. COUVERT (EDS.), *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XV: La peinture ancienne et ses procédés, copies, répliques, pastiches*.

¹⁹ F. GOMBERT and D. MARTENS, *Le Maître au Feuillage brodé, Primitifs flamands, Secrets d'ateliers*, Lille, 2005.



(IRR: Molly Faries; digital composite: Koen Wensveen and Molly Faries)

- 4 Infrared reflectogram digital composite of Petrus Christus's *Virgin and Child in a Domestic Interior*, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, MO.

tracings and computer overlays – which in turn must also be digitized and preserved. These study methods actually go back some years. In 1986, the tracing I made in preparation for the Rijksmuseum's *Art Before Iconoclasm* exhibition proved that the *Self-Portrait* by Jacob Cornelisz van Oostanen (Amsterdam, Rijksmuseum) and the portraits of Jacob in *Jacob Cornelisz van Oostanen Painting a Portrait of His Wife* (Toledo, Ohio, The Toledo Museum of Art) by the artist's son, Dirk Jacobsz, derive from the same cartoon. The tracing was first taken from the visible and hidden portraits in the Toledo painting – the latter revealed by infrared and X-ray – and then laid on the Amsterdam self-portrait, where it matched the head exactly in shape and size (see fig. 6-7)²⁰. One of the

²⁰ For further discussion of these two paintings, see exh. cat. *Kunst voor de Beeldenstorm*, J.P. FILEDT KOK, W. HALSEMA-KUBES and W. Th. KLOEK (Eds.), Amsterdam, 1986, cat. nos. 73-74.



- 5 Detail of a fold on the left side of Mary's robe in fig. 4.



(Photo: courtesy Molly Faries)

- 6 X-radiograph detail overlaid with lines of a tracing taken from the hidden portrait under the head of the wife in Dirk Jacobsz's *Portrait of Jacob Cornelisz van Oostanen Painting a Portrait of His Wife*, The Toledo Museum of Art, Toledo, OH.



(Photo: courtesy Molly Faries)

- 7 The same tracing in fig. 6 compared with Jacob Cornelisz van Oostanen's *Self-Portrait*, Amsterdam, Rijksmuseum.



(Computer overlay: Molly Faries)

- 8 Computer overlay comparing two versions of a Virgin and Child composition attributed to Adriaen Isenbrant.



(IRR and digital composite: Molly Faries)

- 9 Infrared reflectogram digital composite of a *Virgin and Child* attributed to Adriaen Isenbrant, Utrecht, Catharijneconvent.

first studies to make extensive use of computer layering was Ron Spronk's 1998 article on Jan Provoost's *Last Judgment* in the Detroit Institute of Arts, where one could toggle between visible, infrared, and X-ray images of the same detail²¹. Henry Lie discussed further possibilities for digital imaging in 2003²². Now it is common to find computer-generated tracings, color overlays, and superimpositions in issues of journals publishing technical studies, such as the London *National Gallery Technical Bulletin*. As seen in the computer-generated illustrations in a recent article by Rachel Billinge and Lorne Campbell on the original and replica of a composition by Marinus van Reymerswale, a convergence of color may indicate where a cartoon provided the basis for the form and/or show where misalignments occurred²³. The comparison between two versions of the *Virgin and Child* attributed to Adriaen Isenbrant, one in Utrecht and one in Coimbra, provides another example of this method. The overlay not only makes it clear that a cartoon links the two works but also that the Christ child's elbow and hand are diverging elements (fig. 8). The underdrawing of the Utrecht painting forms a critical part of the argument, for it displays the hesitant, interrupted lines of a traced composition (fig. 9)²⁴. Serial production remains a critical area in research of Netherlandish painting, especially since the growing evidence will allow broader estimates of systematized artistic production, particularly in centers such as Bruges and Antwerp²⁵. With continued close documentation involving digital image processing, we should eventually obtain a more complete and nuanced history of this important workshop practice.

Database Research

Research institutes, such as the Brussels Centre, provide the ideal setting for database development. As mentioned above, a list of early Netherlandish artists along with their paintings is already available on the Brussels Centre's website. Such database research can easily be expanded to include other essential categories: bibliographies, bibliographic updates, lists of available technical documentation, dictionary entries, terminologies, chronologies, and iconographic themes. Scholars who

develop their own databases should be encouraged to provide relevant institutions with copies of their work, so that relational databases could begin to be collected and possibly linked into larger complexes of information. The immense amounts of extant data in our field could unquestionably be "mined" more effectively. There are, for instance, areas in technical studies that, based on my own experience, require database research for proper analysis.

Dendrochronology results are especially conducive to database research. As is already well known, dendrochronology is a method that since the mid-1980s has proven to be increasingly important for the field of early Netherlandish painting²⁶. Over the years, Peter Klein and others have taken dendrochronological measurements from literally thousands of paintings, and for each work, they can derive a series of dating estimates that are relative, not absolute. These results have usually been reported for single paintings, most often in museum and exhibition catalogues. Once Peter Klein publishes all of his records, sorted according to distinct artistic groups as he is planning, we will enter a new interpretative phase: that is, a phase in which dendrochronological dates can be compared with art-historical dates for an entire oeuvre and/or the oeuvres of several artists. So far, this has only been attempted for three artistic groups: those of Rogier van der Weyden, Joos van Cleve, and Jan van Scorel²⁷. After the mass of relative dates has been entered into a relational database, the data can be sorted according to different fields and queries. The illustration of one screen from such a database shows a group of paintings by Jan van Scorel that has been sorted according to the youngest heartwood ring, in other words, the last ring that was still growing in the wood used for the panel when the tree was felled (fig. 10)²⁸. Several fields

²¹ R. SPRONK, *Tracing the Making of Jan Provoost's Last Judgment through Technical Examinations and Digital Imaging*, in *Bulletin of the Detroit Institute of Arts, A Special Issue: Early Netherlandish Painting*, 72, 1998, p. 66-79.

²² LIE 2003 [n. 11].

²³ R. BILLINGE and L. CAMPBELL, *The 'Two Tax-Gatherers' by Marinus van Reymerswale: Original and Replica*, in *National Gallery Technical Bulletin*, 24, 2003, p. 50-63.

²⁴ For further discussion of these paintings, see C.J.F. VAN SCHOOTEN and W.C.M. WÜSTEFELD (Eds.), *Goddelijk geschilderd, honderd meesterwerken van Museum Catharijneconvent*, Zwolle, 2003, cat. no. 20.

²⁵ See for this kind of estimate, M. FARIES, *Making and Marketing: Studies of the Painting Process*, in M. FARIES (Ed.), *Making and Marketing: Studies of the Painting Process in Fifteenth- and Sixteenth-Century Netherlandish Workshops*, Turnhout, 2006, p. 1-14.

²⁶ For a recent overview of this method and discussion of the results, see P. KLEIN, *Dendrochronological Analyses of Netherlandish Paintings*, in M. FARIES and R. SPRONK (Eds.), *Recent Developments in the Technical Examination of Early Netherlandish Panel Painting: Methodology, Limitations & Perspectives*, Turnhout and Cambridge, MA, 2003, p. 65-81, and the essay by M. FARIES in the same volume, *Technical Studies of Early Netherlandish Painting: A Critical Overview of Recent Developments*, p. 1-37.

²⁷ See for these groups, 1) J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, J. DIJKSTRA and R. VAN SCHOUTE, *Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups*, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 41, 1992, Appendix, p. 44-46; 2) M. LEEFLANG and P. KLEIN, *Dating Paintings: the Workshop of Joos van Cleve, a Dendrochronological and Art Historical Approach*, in H. VEROUGSTRÆTE and J. COUVERT (Eds.), *Colloque XV pour l'étude de la technologie et du dessin sous-jacent dans la peinture: la peinture ancienne et ses procédés, copies, répliques, pastiches*, Leuven, 2006, p. 121-30; and 3) M. FARIES and P. KLEIN, *Panels and Dendrochronology: Works by Jan van Scorel and Other Masters in the Centraal Museum's Collection*, now available at the Utrecht Centraal Museum's website, www.centraalmuseum.nl, with publication forthcoming in 2010.

²⁸ The database was constructed in Filemaker Pro and can be sorted according to any one of the date fields. Most of the fields are automatic calculations, based on dendrochronology formulas, and clearly illustrate the discrepancy between the art-historical and dendrochronological date. The dendrochronological

Artist	Title	Museum	Inv	PREXDATE	FIRMDATE	LYR	EPFD	Eleven	Dis1	Seventeen	Dis2	Twentyfive	Dis3
Scorel, Jan van	Lokhorst Triptych	UC	6078a	1525	1525	1502	1511	1513	-12	1519	-6	1527	2
Scorel, Jan van	Adoration of the Magi	UC	23542	1535?		1506	1515	1517	-18	1523	-12	1531	-4
Scorel, Jan van	Van der Gheer	UC	2375	1540?		1511	1520	1522	-18	1528	-12	1536	-4
Scorel, Jan van	Lamentation with Egmonds	UC	11208	1535		1516	1525	1527	-8	1533	-2	1541	6
Scorel, Jan van	Lamentation (Large)	UC	6450	1533		1516	1525	1527	-6	1533	0	1541	8
Scorel Heemskerck	Virgin and Child	UC	Loan	1540		1522	1531	1533	-7	1539	-1	1547	7
Scorel Group	Raising of Lazarus (copy)	UC	7646	1540		1526	1535	1537	-3	1543	3	1551	11
Scorel, Jan van	Jerusalem Pilgrims (12)	UC	2378	1525	1525	1457	1466	1468	-57	1474	-51	1482	-43
Scorel, Jan van	Virgin and Child	UC	28224	1530		1480	1489	1491	-39	1497	-33	1505	-25
Scorel, Jan van	Jerusalem Pilgrims (12)	UC	2379	1525	1525	1484	1493	1495	-30	1501	-24	1509	-16
Scorel, Jan van	Madonna with Wild Roses	UC	12432a	1530		1491	1500	1502	-28	1508	-22	1516	-14
Scorel, Jan van	Jerusalem Pilgrims (9)	UC	2377	1535	1535	1495	1504	1506	-29	1512	-23	1520	-15
Scorel, Jan van	Jerusalem Pilgrims (5)	UC	2376	1541	1541	1517	1526	1528	-13	1534	-7	1542	1
Scorel, Jan van (copy)	Portrait of Adrian VI	UC	2244	1620		1603	1612	1614	-6	1620	0	1628	8

(Photo: courtesy Molly Faries)

10 Database screen showing dendrochronological and art-historical dates for a number of paintings in the Jan van Scorel group in the Centraal Museum, Utrecht.

have been set up to establish the amount of discrepancy between the art-historical and dendrochronological dates, thereby establishing the degree of correlation between them and the extent to which the dendrochronological sequence correlates with the overall art-historical chronology. Anomalies will also appear, resulting in the percentage of too-early or too-late datings; these will require their own explanations. It is also possible to determine the most reasonable amount of time to allow for seasoning and transport, which, as Peter Klein has stated, can vary from workshop to workshop and may change over time. Clearly, this type of analysis of dendrochronological dates and art-historical chronologies should be carried out for each early Netherlandish painter as well as for groups of artists in given locales.

Other databases might determine trends in size and standardization of format. Although this type of research may seem rather archeological, it can bring out developments in craft traditions that would supplement the valuable reference book on frames by professors Hélène Verougstraete and Roger Van Schoute²⁹. Since many museum catalogues now include the number and measurements of the planks making up panels, more can also be learned about common plank widths and methods of joining. Although research into standard sizes and formats has been carried out more frequently for sixteenth- and seventeenth-century paintings, similar studies of early Netherlandish painting are not entirely lacking. I can now report at least one such study: the Master's essay by Sytske Weidema for the University of Groningen.³⁰ By including various categories of infor-

dates for Scorel's paintings in the Utrecht Centraal Museum have been selected for this illustration, since they have now been published on the museum's website with an accompanying article by M. Faries and P. Klein (see the preceding note).

²⁹ H. VEROUGSTRAETE-MARCO and R. VAN SCHOUTE, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15^e et 16^e siècles*, Heure-le-Romain, 1989.

³⁰ S. WEIDEMA, *Standaardisatie van paneelformaten van Zuid-Nederlandse schilderijen uit 1460-1540: een kwantitatieve benadering*, Master's Essay, Rijksuniversiteit Groningen, May 2006.

mation, such as variables of height and width, artistic groups, dating, and subject matter, and by using a combination of programs for cluster analysis and statistics, Weidema set up computer queries which yielded concentrations of data for certain formats. Obviously, the usefulness of this method may be enhanced when applied to certain groupings, such as Madonna and Child compositions in the following of Rogier van der Weyden and other types of serial production. In my opinion, database projects like this one should be both encouraged and eventually archived, and where better than at institutes like the Brussels Centre where the basic information can be collected and collated.

Educational Projects

The Brussels Centre is already an active educational institution supporting research, maintaining a series of publications, and organizing seminars and conferences. With the possibilities outlined above, however, it is worth considering if internet presentations might be the most appropriate means of distribution. For a van Eyck project that included infrared digital composites, researchers and/or students would need to have access to the original documents on their own computers. Such documents could not be presented without some sort of exposition. Likewise, digitization projects cannot take place in isolation; it is generally known in the library world that the making of digital records must be accompanied by descriptive information known as "metadata". In the business, medical, and military worlds, new forms of internet conferencing and training are developing. Other new ways of sharing information have appeared, such as pod-casting and video-casting. For the field of early Netherlandish painting, one can easily imagine topics that could be presented as virtual exhibitions or "webinars" and made available to scholars at a distance. Institutes such as the Brussels Centre may even have special advantages in undertaking such endeavors. Those that have repositories of technical documentation, such as the Brussels Centre or the RKD, also have staff or curators capable of describing the material under their care. By setting up internet appointments, it

may be possible for institutes to review and exhibit study material to qualified scholars in a discretionary context³¹. Institutes with their own extensive collections can avoid copyright obstacles; and in addition, many are likely to have their own servers and technical support. Interactive educational projects would definitely contribute to the field. Direct access to original technical documentation, in a shared expository setting, would undoubtedly lead to greater comprehension and fuller utility of this material.

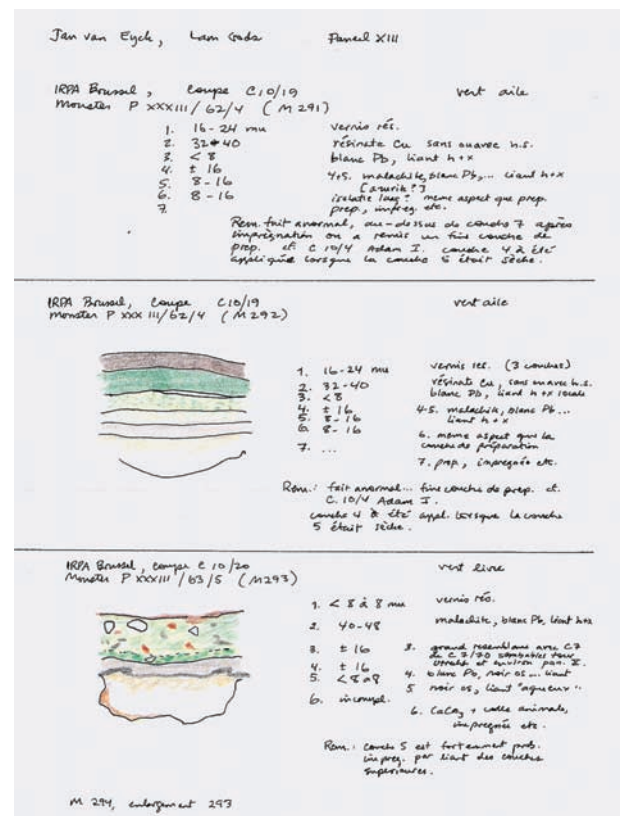
I have my own request for such an interactive educational project; once again, it relates to my previous experience in the field. Years ago, as part of my own attempt to learn more about painting technique, I studied copy slides of cross-sections taken from early Netherlandish paintings; the slides had been copied from the Brussels Centre's collection and were available at the Central Laboratory for Works of Art and Science (now Instituut Collectie Nederland) in Amsterdam. At the time there was no way of making photocopies of the images, so I made colored drawings of the cross-sections and painstakingly wrote out the description of the layers (fig. 11). One can only imagine how much more effectively the teaching of Flemish painting technique could be done today. The slides or original cross-sections at the Brussels Centre could be digitized, schematized, and linked to an accompanying database. Reference could be made to related (digitized) documents, such as X-rays, infrared composites, photomicrographs and other close-up slides or photographs, and/or new high resolution scans. The resulting material could be presented as a "webinar" with commentary at a website with possibilities for collaboration, conferencing, and scholarly exchange. This is a topic of general interest that I believe would benefit from such an approach.

The responsibility for such endeavors is not that of the Brussels Centre alone. Scholars who are developing new research projects need to incorporate funding requests for documentation and digitization of the results. Moreover, the idea that it is the scholar alone who interprets the material kept by archivists now seems archaic in view of the new possibilities of the internet environment. Projects appropriate for database development are ideal for the collaboration of scholars, librarians, and computer experts. Other modes of collaboration that already exist, such as joint research by art historians and conservators, can be expanded to include the staff of relevant institutes that will archive the research and continue to make it accessible. When technical investigation was still an emerging field, data was sometimes lost or neglected; now, however, technical study is well established, and all those involved must take responsibility to maintain and preserve the historical continuity of the documentation.

³¹ The RKD has developed protocol for the study of technical material that understandably considers the interests of the museum/owner of the studied object and/or the maker of the document(s) and requires permission of one or both before any publication.

Concluding Remarks

For the fifty years of the Brussels Centre's activities that we are celebrating with this publication, systematic documentation has been one of the main factors driving research and publication. Far from being a mere behind-the-scenes activity, it has been crucial. The documentation routine that found its beginning at this institute has created nothing less than an entire infrastructure for the study of early Netherlandish painting. Now it is clear that this infrastructure is itself undergoing change. Investigation by means of infrared reflectography has become far more complex, yielding a wider range of results; and there are many new possibilities offered by digitizing campaigns, image processing, database research, and various collaborative projects. The documentation remains as rich as it ever was, and can be made even richer. In coming years, attention to the infrastructure must be both ongoing and innovative in order to maintain and support reliable research in the field. In addition to our zeal for new equipment, new techniques, and new procedures, we also need to develop secure ways of digitizing and archiving data, reliable methods of "mining" it, and credible means of elucidating and presenting the material to a knowledgeable audience. The Brussels Centre has always been and must continue to be at the very center of this activity.



(Photo: courtesy Molly Faries)

11 Study drawings made by Molly Faries after cross-sections from Jan van Eyck's *Ghent Altarpiece*.

LA JEUNESSE DE JAN VAN EYCK

Albert CHÂTELET

Le *Polyptyque de l'Agneau Mystique* est le premier travail signé par Jan van Eyck. Dans la célèbre inscription de la face extérieure des volets, le peintre affirme, avec une modestie affichée qui pourrait bien être fautive, qu'il a achevé l'ensemble commencé par son frère. Comme nous ne savons pas grand-chose de cet Hubert van Eyck, toutes les tentatives menées pour déterminer sa part dans la création du polyptyque n'ont abouti qu'à des hypothèses difficiles à conforter, voire à la solution de mettre en doute l'existence même de l'aîné des deux frères¹.

Devant ce mystère, beaucoup d'historiens ont préféré s'en tenir à ce qui est certain, la participation active de Jan, et de voir en lui sinon le créateur de tout le polyptyque, du moins le responsable de l'essentiel de sa réalisation. Quelle que soit la position adoptée, il serait nécessaire de comprendre ce que Jan van Eyck a bien pu faire avant 1432².

La date de naissance de l'artiste nous est inconnue. Si de nombreux auteurs ont tenté de l'évaluer, ils se sont reposés sur des informations peu crédibles. Le plus souvent la réflexion s'appuie sur les prétendus portraits des deux artistes qui seraient deux des Juges intègres du volet de l'*Agneau Mystique*, comme Lucas de Heere l'a affirmé le premier³. Quand Carel van Mander assurait que Hubert était né vers 1366⁴, il avait probablement déduit cette date en évaluant à soixante ans l'âge du personnage tenu pour l'aîné des frères. Mais il est peu probable que les peintres aient osé donner leurs visages à des princes représentés dans leur rôle de justiciers⁵. Il est parfois fait appel à une autre date, encore moins crédible : celle de 1410 que Guicciardini donne

pour celle de la « découverte de la peinture à l'huile » et que Opmeer signale pour celle de l'apparition des deux frères à Gand⁶.

Ces données ont amené à proposer des dates différentes, celle des environs de 1390 étant l'une des plus fréquemment proposées. Or, cela voudrait dire que c'est un artiste de 42 ans qui aurait achevé le polyptyque gantois et que l'on ne connaîtrait rien – ou presque rien – de ses précédents ! Il est donc plus prudent de se fonder sur les seuls textes d'archives connus. Au dernier trimestre de 1422, Jan van Eyck entrait au service de Jean de Bavière. S'il était né en 1390, il aurait eu trente-deux ans, ce qui, au xv^e siècle, est beaucoup plus que la maturité. S'il est né vers 1400, voire vers 1395, il aurait alors un âge compris entre 22 et 27 ans, ce qui est plus vraisemblable mais supposerait encore au moins cinq à dix ans de formation antérieure et de débuts de carrière.

Aucun document ne nous apporte de certitude sur la nature des travaux menés par Jan van Eyck dans le comté de Hollande. Quelques miniatures des *Heures de Turin*, détruites en 1904, et des *Heures de Milan-Turin* peuvent être tenues pour le seul témoignage qui nous soit parvenu de cette activité⁷. L'illustration de la *Prière du souverain* qui présente un prince de la maison de Hainaut-Bavière peut le confirmer si l'on admet qu'il s'agit bien de Jean de Bavière. Pourtant, aujourd'hui encore, certains historiens se refusent à accepter de reconnaître ici la main du peintre de Philippe le Bon. On peut percevoir deux raisons principales à cela. La première est le refus d'admettre qu'un tel peintre ait pu être enlumineur. Certes, nous n'avons qu'un témoignage tardif qui affirme qu'il a fait ses débuts dans cette technique, celui de Pietro Summonte, en 1524. Il n'est pourtant pas négligeable parce qu'il vient de Naples où pouvait avoir été connue l'activité de Jan van Eyck au moins par la médiation d'Alphonse d'Aragon qui possédait de ses œuvres mais aussi par l'entourage du roi René dans lequel figurait Pierre du Billant, qui devait être le

¹ Outre la publication bien connue d'É. RENDERS, *Hubert van Eyck, personnage de légende*, Bruxelles-Paris, 1933, cf. l'ouvrage récent de V. HERZNER, *Jan van Eyck und der Genter Altar*, Worms, 1995.

² C. Sterling est l'un des rares auteurs qui aient abordé ce problème (*Jan van Eyck avant 1432*, dans *Revue de l'Art*, 33, 1976, p. 7-82), mais son approche ne tient pas assez compte de données historiques.

³ L. DE HEERE, *Den Hof en Boomgard der Poesien*, Anvers, 1565 dont l'idée a été popularisée par les gravures de l'ouvrage de D. LAMPSONIUS (*Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, Anvers, 1572).

⁴ *Het Schilderboek*, Haarlem, 1604, f^o 123. Il précise que Jean est né quelques années plus tard (*etlicke Jaeren daer naer*), ces quelques étant évaluées, selon les auteurs, de 3 à 25 ans !

⁵ A. CHÂTELET, *À propos des portraits des frères van Eyck*, dans *Liber Amicorum Hermann Liebaers*, Bruxelles, 1984, p. 414-418.

⁶ L. GUICCIARDINI, *Descrittione di tutti Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore*, Anvers, 1567, p. 97 ; P. OPMEER, *Opus Chronographicum Orbis Universi a Mundi Exordio usque ad Annum MDCXI*, Anvers, 1611, mais rédigé en 1569, p. 167.

⁷ Cf. ma publication *Jan van Eyck enlumineur*, Strasbourg, 1993. Le commentaire du fac-similé, dû à A.H. VAN BUREN, *The Genesis of the Eyckian Book of Prayers and Masses*, dans *Heures de Turin-Milan*, Lucerne, 1996 doit être utilisé, à mon sens, avec précaution, les analyses ne tenant pas compte de certaines évidences matérielles du manuscrit.

deuxième mari de la belle-sœur du peintre⁸. En outre, si l'on pense que le jeune artiste a dû accomplir sa formation entre 1410 et 1420 environ, il est tout naturel qu'il ait pratiqué l'illustration de livres qui était alors l'objet de nombreuses commandes de la part des princes comme de leur entourage.

La seconde raison est la difficulté d'admettre en 1423 ou 1424 une technique aussi élaborée et une sensibilité aussi remarquable. Il est vrai que la *Prière du Souverain*, par exemple, donne d'un paysage hollandais une vue d'un surprenant modernisme dont la tentative de restitution de ses couleurs⁹ fait sentir plus encore la qualité. C'était la position de Frédéric Lyna qui aurait voulu reporter ces œuvres vers 1440, à une date d'ailleurs où l'on ne trouve pas, pourtant, plus d'équivalents d'une telle vision dans la production des Pays-Bas ni dans celle du royaume de France¹⁰.

Un paysage de cette qualité peut pourtant se comprendre comme un développement de ce que les frères de Limbourg avaient réalisé avant 1416, par exemple dans le mois d'août du calendrier des *Très Riches Heures* du Duc de Berry. Jan van Eyck traite personnages et chevaux avec un sens plus plastique que ses prédécesseurs, il organise plus habilement ses arrière-plans, à un ciel d'un bleu parfait et quelque peu irréel, il préfère une couverture de nuages : bref, il développe un réalisme de vision là où les peintres de Jean de Berry préféraient un idéalisme raffiné. Le saut de l'un à l'autre n'est pas tel qu'il nécessite plusieurs dizaines d'années de la carrière d'un grand maître.

La nouveauté d'un intérieur comme la *Nativité de saint Jean-Baptiste*¹¹ n'est pas non plus impensable en 1423 ou 1424. Dans le livre d'heures du duc de Berry qu'il lui était demandé de compléter, Jan van Eyck trouvait une représentation de la *Nativité de la Vierge*¹² par un artiste non identifié que j'ai proposé de nommer le Maître de saint Michel. Elle offrait un intérieur déjà très développé, se prolongeant à l'arrière-plan par une porte ouverte sur un couloir et présentant surtout tous les personnages ramenés au premier plan. La création de Jan van Eyck peut bien se comprendre comme une critique de cette vision. À un intérieur suggéré, il oppose la vue d'une pièce dans laquelle l'œil est amené à se promener. Aux personnages dominant l'architecture, il oppose des figures intégrées à la proportion même du lieu figuré.

Mais il retient la prolongation de l'espace principal par une porte donnant sur un couloir et, pour rendre plus sensible son existence, il y installe un personnage secondaire, Zacharie.

Le bas de page représentant le *Baptême du Christ par saint Jean-Baptiste*, situé dans un paysage de fin de jour, où les lumières du soleil se reflètent dans l'eau d'un fleuve, fait naturellement penser à l'arrière-plan de la *Vierge du chancelier Rolin* : la parenté des deux œuvres est si étroite qu'elle se retrouve même dans l'exécution comme peuvent en témoigner deux détails de même grandeur.

Pour pouvoir ainsi concurrencer les artistes du duc de Berry, il fallait que Jan van Eyck ait connu les derniers développements de la miniature parisienne. Qu'il ait pu voir une description d'intérieur comme celle du Maître de la Cité des Dames représentant Christine de Pisan remettant son livre à Isabeau de Bavière, vers 1412¹³, ou celle du Maître de Boucicaut représentant Salmon et Charles VI¹⁴ qui en est presque contemporain.

La date à laquelle Jan van Eyck est engagé par Jean de Bavière n'est pas sans importance. Son premier paiement s'inscrit dans un compte portant sur la période du 27 septembre 1422 au 14 janvier 1423 et porte sur neuf semaines qui correspondent certainement aux dernières couvertes par le registre : c'est donc dans la deuxième semaine de novembre qu'il a été retenu au service du duc¹⁵. Dès lors, il est difficile de ne pas rapprocher cette date de celle de la mort de Charles VI, survenue le 21 octobre et de penser qu'elle a dû conditionner la première. Si le peintre était effectivement en France, il ne serait pas surprenant que la disparition du roi et les incertitudes pesant sur sa succession qui, en vertu du Traité de Troyes, revenait au jeune roi anglais Henri VI, l'aient conduit à chercher ailleurs quelque mécène.

⁸ Il a épousé Ydria Exters, dont la famille est attestée à Maaseyck comme la sienne, et avait deux enfants, Clément et Barthélemy de Eyck, de son premier mari qui devait être, très probablement, Hubert van Eyck, bien qu'aucun document n'ait encore permis de le confirmer. Cf. M. HENDRICKX, *Nog een schilder van Eyck Maaseiker herkomst (15^e eeuw)*, dans *Limburg*, 46, 1967, p. 46-49.

⁹ Cf. A. CHÂTELET, *Les miniatures de Jan van Eyck revisitées*, dans *Art de l'enluminure*, n° 15, décembre 2005, p. 36-66.

¹⁰ F. LYNÀ, *Élisabeth de Görlitz et les "Heures de Turin et de Milan"*, dans *Scriptorium*, 15, 1961, p. 121-125.

¹¹ *Heures de Milan-Turin*, f° 93v°.

¹² *Heures de Milan-Turin*, f° 103.

¹³ Londres, British Library, Ms Harley 4431, f° 3.

¹⁴ Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Ms Fr. 165, f° 4.

¹⁵ J. PAVIOT, *La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits*, dans *Revue des Archéologues et Historiens de l'Art de Louvain*, 33, 1990, p. 84, à la suite de J. DUVERGER, *Jan van Eyck as Court Painter*, dans *The Connoisseur*, 194/781, 1977, p. 173, suppose que l'engagement de Jan van Eyck date du 1^{er} août 1422, parce que le second paiement de l'artiste porterait sur la période de septembre à mai et que le premier devrait donc concerner une période antérieure à septembre malgré son inscription dans un registre portant sur la période du 27 septembre 1422 au 14 janvier 1423. En réalité, le deuxième compte porte sur la période du 11 mars au 1^{er} novembre 1423 (Rekeningen van de Grafelijkheide Rekenkamer inv. 123, non folioté) : le paiement de Jan van Eyck est mentionné comme *van des eerste dages toe van Junio*, suivi d'une abréviation lue généralement pour un s signifiant *septembri* mais qu'il faut certainement lire comme un f pour *februari*, ce qui est beaucoup plus cohérent. Aussi le premier versement (Inv. 121) correspond bien aux semaines de 1422.

Quatre dessins à la plume, d'une étourdissante maîtrise, insérés dans les bas de page des litanies d'un livre d'heures parisien semblent bien être de sa main et confirmer son passage par Paris¹⁶. Ce précieux manuscrit, conservé à la Bodleian Library d'Oxford (Douce 144), a dû être achevé, pour l'essentiel, au début de l'année 1408¹⁷. Son destinataire est inconnu, mais devait être de haut niveau social, peut-être un personnage important de la cour royale, compte tenu de la richesse exceptionnelle de sa décoration.

Les dessins des bas de page ne sont pas contemporains de la réalisation de l'illustration du volume où intervient notamment le Maître de Boucicaut avec quelques-unes de ses premières œuvres repérables. Ils commencent par une représentation de la procession de saint Grégoire pour faire cesser la peste. Puis, sur deux feuillets se faisant face, se développe une deuxième procession ou plutôt la suite de la première (fig. 1). Enfin sur un dernier folio s'étend un cortège, cette fois de

flagellants, portant robes et cagoules, entre la porte d'une chapelle et un autel dressé en plein air. Le dessinateur du livre d'heures d'Oxford a certainement connu les miniatures des Limbourg figurant sur les deux premiers folios des litanies des *Très Riches heures du duc de Berry*¹⁸. Il leur emprunte son idée générale et copie même quelques détails d'architecture comme des balustrades ajourées par des séries de quadrilobes et réalise ainsi une variation brillante, très personnelle et très originale du modèle. Les silhouettes d'ecclésiastiques du manuscrit Douce 144 sont très proches de celles de la remarquable procession funéraire du bas de page des *Heures de Milan-Turin*¹⁹. Si l'artiste se complaît encore, par moment, à dessiner des chutes de plis un peu artificielles, formant des arabesques élégantes, c'est bien la marque d'une formation dans des ateliers gothiques. Par contre, l'expression de la marche est aussi suggestive que dans la miniature turinoise. Quant aux personnages populaires ce sont les frères des ouvriers travaillant à la construction de la tour de Sainte-Barbe dans le célèbre tableau d'Anvers, daté de 1437.

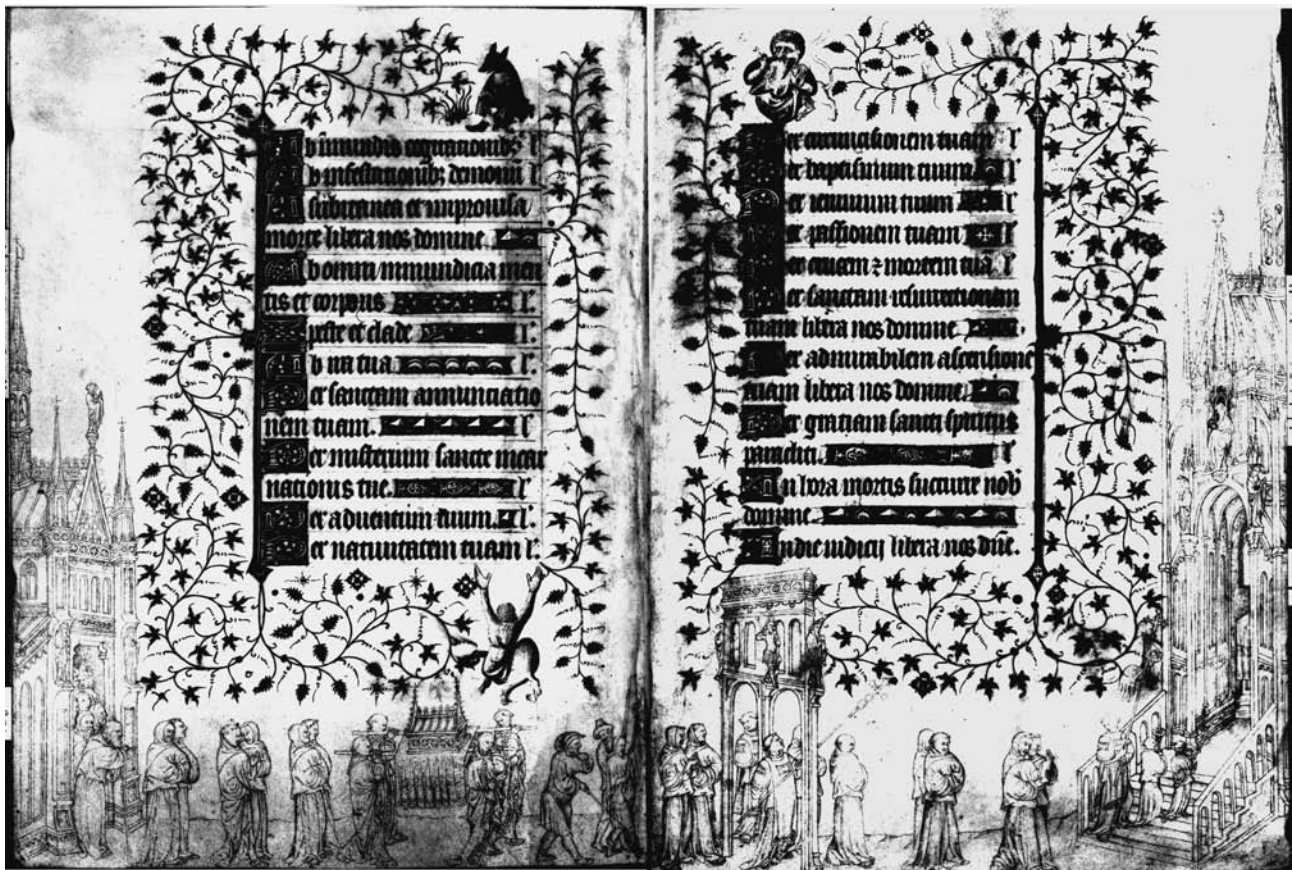
Les trois scènes étaient vraisemblablement censées appeler l'intervention divine pour faire cesser une épidémie de peste. Celle qui, en septembre et octobre 1418 ravagea Paris pourrait en avoir été la cause, d'autant

¹⁶ Cf. mon article *Jan van Eyck entre l'Italie et la France*, dans *Journal des Savants*, 2000, p. 75-98.

¹⁷ O. PÄCHT et J.G. ALEXANDER, *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library, Oxford, I, German, Dutch, Flemish, French and Spanish Schools*, Oxford, 1966, n° 637 p. 50; M. MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master*, Londres, 1968, p. 106-107.

¹⁸ F° 71v°-72 r°.

¹⁹ *Heures de Milan-Turin*, f° 116.



1 Jan van Eyck, *Procession*. Bas de page du *Livre d'Heures Douce*, Ms. 144, folio 108v°-109r°, Oxford, Bodleian Library.

qu'elle correspond, à quelques mois près, à la date de la critique que Gerson a fait des flagellants à Constance²⁰.

Le remarquable diptyque, conservé au Metropolitan Museum de New York, dont une attribution aux Van Eyck a fait l'objet également de nombreuses controverses, apporte un autre indice. Dans le *Jugement dernier*, sur le volet droit, à côté des apôtres et des saints, le groupe des élus laïques est guidé par un empereur – qui nous tourne le dos – et un roi barbu, au visage anonyme, représentant la fonction et non une personnalité précise. Par contre, immédiatement derrière eux et seul mis en évidence, figure un jeune prince richement vêtu d'un habit vert et de chausses rouges.

La couleur verte des vêtements associée aux chausses rouges est celle qui, dans l'adoration des mages des *Heures d'Étienne Chevalier*, identifie Charles VII, représenté comme le premier des rois mages, comme le confirment les hommes d'armes qui l'entourent, portant ses couleurs, rouge, vert et blanc. Or Charles est le seul des trois dauphins successifs du règne de Charles VI à avoir occupé des fonctions qui pouvaient justifier sa représentation en position prédominante immédiatement derrière une effigie royale anonyme : dès le 14 juin 1417, il prend le titre de lieutenant général du royaume et, l'année suivante, celui de régent. Entre 1417 et 1422, s'il n'était pas roi, il assumait – ou, plutôt, affirmait

assumer – la réalité du pouvoir royal. Son train de vie, attesté par quelques rares comptes conservés, se veut de niveau royal dans la mesure de ses moyens financiers pourtant très limités.

Dagmar Eichberger a constaté également que le bouclier porté par saint Michel dans le *Jugement dernier*²¹ correspondait exactement aux descriptions de la relique miraculeuse conservée au Mont-Saint-Michel qui passait pour avoir été déposée par le saint lui-même au monastère : un tel détail confirme la vraisemblance de la destination du diptyque à la cour royale française.

Il est peu probable que cette œuvre ait fait l'objet d'une commande personnelle du dauphin, compte tenu des difficultés financières qu'il rencontre à cette époque. Il doit s'agir plutôt d'un don fait à sa personne soit par l'un de ses parents princiers, soit par quelque riche personnalité de son entourage.

Le volet de gauche qui, en admettant qu'il a été peint en même temps que son pendant, ce qui est plausible, devrait donc être daté entre 1417 et 1422, offre une représentation remarquable de la Crucifixion. Tout en s'inscrivant dans la tradition des croix entourées par la foule qui est développée dans la peinture septentrionale, notamment germanique, le tableau n'en est pas moins très nouveau. C'est dans la fresque d'Altichiero à

²⁰ L'épidémie de septembre 1418 est mentionnée dans le *Journal d'un bourgeois de Paris* (éd. C. BEAUNE, Paris, 1990, p. 133) et le *Tractatus contra sectum flagellantium* est de 1417 (J. DE GERSON, *Œuvres complètes*, X, Paris 1973, p. 46-51).

²¹ *Bildkonzeption und Weltdeutung im New Yorker Diptychon des Jan van Eyck*, Wiesbaden, 1987, p. 108-111.



2 D'après Jan van Eyck, *Portement de croix*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, panneau, 98 × 130 cm.

Y005867

l'Oratoire de saint Georges à Padoue que Jan van Eyck semble avoir trouvé son inspiration. Dans les deux œuvres, les croix émergent de la foule des cavaliers, les croupes des chevaux ponctuent le cercle de la foule des moqueurs et les personnages entourant la Vierge occupent la même place dans l'angle inférieur gauche. Le point commun le plus surprenant est la liaison établie entre ce dernier groupe et le cercle des cavaliers par un soldat à pied, vu de dos. Chez Jan van Eyck, il se situe à mi-chemin des différents personnages que le peintre a été amené à éloigner les uns des autres pour utiliser plus efficacement le format, d'ailleurs relativement inusité, du tableau.

La *Crucifixion* tranche tellement sur son pendant, le *Jugement dernier*, que l'on peut difficilement attribuer les deux panneaux au même créateur. Ce dernier pose donc un problème : quel artiste pourrait avoir travaillé ainsi en collaboration directe avec le jeune Jan van Eyck ? Si le nom de Hubert vient alors à l'esprit, nous n'avons aucun indice connu qui pourrait rendre vraisemblable sa présence à Paris. Le Christ juge minuscule de New York n'est pas sans évoquer la figure puissante du Dieu bénissant de Gand, mais les différences de format comme de programmes ne permettent guère de tirer de conclusion. S'il ne s'agit pas du frère aîné de l'auteur de la *Crucifixion*, il faudrait penser à un maître parisien auprès duquel le jeune artiste serait venu travailler.

Le *Portement de Croix* du musée de Budapest (fig. 2), que l'on tient couramment pour la copie d'un tableau disparu du jeune peintre, atteste également la connaissance d'une œuvre italienne, cette fois de la fresque du même sujet peinte par Andrea da Firenze dans la chapelle des Espagnols de Santa Maria Novella à Florence. Le motif du cortège ouvert par des cavaliers, cheminant parallèlement au plan du tableau et tournant ensuite à angle droit pour s'enfoncer dans un chemin creux montant vers le calvaire, est trop caractéristique et trop peu fréquent pour que l'on puisse hésiter à reconnaître un lien de dépendance d'une œuvre à l'autre, comme déjà Saxl l'avait montré en 1926²². Les moyens picturaux mis en œuvre dans les deux interprétations ne se ressemblent guère : ils répondent à la vision de deux générations comme de deux pays différents, l'identité de la formule n'en est pas moins manifeste.

Les dessins d'Oxford devraient être des œuvres légèrement antérieures au diptyque de New York. Jan van Eyck, peut-être en compagnie de Hubert, pourrait donc avoir travaillé en France au moins vers 1418-1422 et, durant ce séjour, avoir eu l'opportunité de profiter d'une ambassade ou de quelque expédition commerciale

pour se rendre en Italie²³. S'il est parvenu plus tôt dans la capitale, avant 1416, il aurait encore eu l'opportunité de pénétrer dans l'atelier des Limbourg. Cela reste d'ailleurs vraisemblable, car on peut bien douter qu'un jeune peintre ait encore pensé à se rendre en France pour y chercher fortune, après le désastre d'Azincourt de 1415. Un tel séjour parisien peut s'être déroulé comme celui d'une formation complémentaire d'un compagnon, œuvrant de son métier chez quelque maître de la capitale française, le Maître de Boucicaut par exemple ou les Limbourg eux-mêmes. Il pourrait aussi avoir été permis par l'engagement au service de quelque personnalité. Dans ce cas, c'est Jean sans Peur qui serait le plus vraisemblable. Pourtant il est peu probable que le Livre d'heures d'Oxford ait été la propriété de ce prince, car son décor ne comporte aucun motif qui pourrait faire allusion à sa personne.

On peut s'étonner de l'extraordinaire maturité dont témoignent toutes ces œuvres. Pourtant si l'on pense à ce qu'a pu être la production du peintre entre 1424 et 1432, on retrouve la même maîtrise.

²³ On peut penser notamment aux ambassades envoyées auprès de Martin V par le Dauphin Charles, celle de 1419 (26/2/1419-9/9/1420) dirigée par Alain de la Rue et celle de 1421 par Jacques Gélou (29/9/1421- 4/1422) ; cf. G. DU FRESNE DE BEAUCOURT, *Histoire de Charles VII*, I, Paris, 1881, p. 327-330.



3 D'après Jan van Eyck, *Portrait d'Isabelle de Portugal*, dessin, localisation inconnue (ancienne collection Louis Dimier).

²² *Studien über Hans Holbein d.J., I: Die Karlsruher Kreuztragung*, dans *Belvedere*, 10, 1926, p. 142.

Du 19 octobre 1428 à Noël 1429, le peintre accompagne l'ambassade chargée de conclure le mariage du prince avec Isabelle de Portugal. Du portrait de la princesse qu'il est chargé de peindre, seule subsiste une copie dessinée (fig. 3), réapparue dans les années trente du siècle dernier et aujourd'hui à nouveau disparue²⁴. La jeune princesse était représentée en buste en s'inscrivant dans une fenêtre de pierre feinte sur le rebord de laquelle elle appuyait sa main gauche : sa situation dans l'espace feint au-delà de la surface picturale était donc ainsi déjà suggérée. Le fond avait été modelé par des effets de lumière et d'ombre pour faire percevoir plus nettement encore la profondeur de l'espace. Ce sont les formules qui se retrouvent en 1439 dans le *Portrait de Marguerite van Eyck*.

L'*Annonciation* de la National Gallery de Washington doit appartenir à la même période. Son format a pu faire supposer qu'elle était primitivement le volet gauche d'un triptyque, mais l'équilibre de la composition est parfait et ne suggère aucun basculement vers la droite, vers un éventuel panneau central. Mentionnée au XVIII^e siècle à la Chartreuse de Champmol, elle pourrait provenir de l'oratoire qui, au flanc nord de l'église du couvent, était destiné aux duchesses et était dénommé chapelle de l'Annonciation de la Vierge Marie : son format étroit pouvait bien convenir à un espace aussi exigu, sa qualité à l'importance de sa destination.

Un détail secondaire rapproche le tableau du portrait de l'infante Isabelle : les arabesques décoratives horizontales séparant les carreaux du sol présentent le même dessin que celui qui décorait le cadre du tableau disparu. L'indice est faible, mais comme de telles bandes ne se retrouvent plus dans les œuvres postérieures du

peintre, il peut renforcer la proposition de datation de l'*Annonciation* de Washington entre environ 1428 et 1432.

Ces différentes remarques permettent de souligner que la maturation du peintre a dû être très rapide, ce qui ne saurait étonner, même s'il ne faut probablement pas la faire remonter jusqu'en 1410 comme un récent article a tenté de l'affirmer²⁵. Son art s'inscrit comme un développement logique de celui des ateliers parisiens du début du siècle, amplifié par son génie personnel. Il n'est en rien étonnant qu'un jeune artiste, venu de la principauté ecclésiastique de Liège, soit allé dans la capitale française pour se perfectionner, voire dans l'espoir d'y trouver un mécène. Le prince-évêque était, ne l'oublions pas, cousin issu de germain de la reine de France et fréquentait la cour parisienne. La Flandre proche dépendait encore théoriquement du roi de France qui était au surplus le cousin germain de son comte. Et la cour parisienne jusqu'au désastre d'Azincourt de 1415, au moins, était la plus brillante d'Europe et celle qui utilisait le plus grand nombre d'artistes. Enfin, à Paris, le jeune peintre a probablement pu trouver plus facilement une occasion de faire un voyage en Italie dont ses œuvres indiquent qu'il a dû être précoce et devancer largement les expéditions mystérieuses que Philippe le Bon devait le charger de faire.

²⁴ La meilleure reproduction dans L. DIMIER, *Un portrait perdu de Jean van Eyck*, dans *La Renaissance de l'Art français et des Industries de Luxe*, 5, 1922, p. 541-542.

²⁵ V. HERZNER, *Das Norfolk-Triptychon in Rotterdam das früheste Werk Jan van Eycks?*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68, 2005, p. 1-22.

INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

KONINKLIJK INSTITUUT VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM

BULLETIN

32 – 2006-2008

Bruxelles - Brussel

2009

Parc du Cinquantenaire 1, B-1000 Bruxelles
Tél. +32 (0)2 739 67 11 ; Fax +32 (0)2 732 01 05
CCP 679-2004759-60 – IBAN BE73 6792 0047 5960 – BIC PCHQBEBB
URL <http://www.kikirpa.be>
Illustrations : © KIK-IRPA, Bruxelles, sauf mention spéciale.
Tous droits réservés.

Jubelpark 1, B-1000 Brussel
Tel. +32 (0)2 739 67 11; Fax +32 (0)2 732 01 05
CCP 679-2004759-60 – IBAN BE73 6792 0047 5960 – BIC PCHQBEBB
URL <http://www.kikirpa.be>
Illustraties : © KIK-IRPA, Brussel, tenzij anders vermeld.
Alle rechten voorbehouden.

Éditeur responsable / Verantwoordelijke uitgever

Myriam Serck-Dewaide.

Rédaction / Redactie

Catherine Bourguignon, Jacques Debergh, Simon Laevers.

Traductions / Vertalingen

Du néerlandais / uit het Nederlands: Auteurs, Jacques Debergh.

Du français / uit het Frans: Simon Laevers, Famke Peters, Jeannine Richel.

Photographies / Foto's

Ateliers photographiques / Fotoateliers.

Numérisation / Digitalisering

Jenny Coucke, Olivier De Pauw, Jean-Luc Elias, Hervé Pigeolet.

Les auteurs sont responsables du fond et de la forme de leurs contributions, en particulier de l'exactitude de leurs citations et références.

De auteurs zijn verantwoordelijk voor hun bijdragen, zowel op inhoudelijk als op vormelijk vlak, en in het bijzonder voor de correctheid van de citaten en referenties.

Nous nous sommes efforcés d'appliquer les prescriptions légales en matière de copyright. Quiconque se considérerait autorisé à faire valoir des droits est prié de s'adresser à la direction de l'IRPA.

We hebben al het mogelijke gedaan om de wettelijke voorschriften op het gebied van het copyright na te leven.

Wie zich gemachtigd meent om rechten te doen gelden, wordt verzocht contact op te nemen met het bestuur van het KIK.

Couverture

Partie supérieure de la grande aiguière du Musée du Verre à Liège (Grand Curtius, inv. n° B/1613). Photo Jean-Luc Elias.

Kaft

Bovenste gedeelte van de grote waterkan uit het Musée du Verre te Luik (Grand Curtius, inv.nr. B/1613). Foto Jean-Luc Elias.

Imprimé sur papier / Gedrukt op papier acid free norm ISO 9706.

M. SERCK-DEWAIDE, Éditorial / <i>Ten geleide</i>	7
M. SERCK-DEWAIDE, In memoriam Agnes Gräfin von Ballestrem (1935-2007)	11

Cinquantième anniversaire de la création officielle du Centre d'Étude de la peinture du xv ^e siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, Bruxelles, Palais des Académies et Institut royal du Patrimoine artistique, 21 novembre 2005 / <i>Vijftigste verjaardag van de officiële oprichting van het Studiecentrum voor de vijftiende-eeuwse Schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik, Brussel, Paleis der Academiën en Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 21 november 2005</i> ...	17
H. MUND, C. STROO, Présentation / <i>Inleiding</i>	19
Allocutions de bienvenue / <i>Welkomstwoorden</i>	
P. COLMAN	21
L. CAMPBELL	24
J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER	26
A. CHÂTELET	27
Exposés scientifiques / <i>Wetenschappelijke uiteenzettingen</i>	
L. CAMPBELL, Rogier van der Weyden's Friends, Colleagues and Neighbours	31
M. FARIES, Expanding the Scope of Technical Documentation and Institutional Research	37
A. CHÂTELET, La jeunesse de Jan van Eyck	47

Études / *Studies*

Nouvelles données sur la sculpture d'El Zapotal (Véracruz, Mexique), la terre cuite des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles / <i>Nieuwe gegevens over de sculptuur van El Zapotal (Veracruz, Mexico), de terracotta van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis van Brussel</i>	55
S. PURINI, La sculpture monumentale de la côte du Golfe / <i>De monumentale beeldhouwkunst van de Golfkust</i>	55
A. BOITEL, D. DRIESMANS, Étude matérielle et technologique des matériaux originaux / <i>Materiële en technologische studie van de originele materialen</i>	62
A. BOITEL, D. DRIESMANS, Étude matérielle et technologique / <i>Materiële en technologische studie</i>	69
A. BOITEL, D. DRIESMANS, A.-L. IMBERT, Le traitement de l'œuvre / <i>De behandeling van het kunstwerk</i> ...	75
S. SAVERWYNS, J. SANYOVA, D. DEMAÏFFE, <i>Identificatie van de pigmenten, bepaling van de stratigrafie van de polychromieën en petrografische analyse van de gebakken aarde</i> / <i>Identification des pigments, détermination de la stratigraphie des polychromies et analyse pétrographique de la terre cuite</i>	90

<i>De vermeende relieken van de Heilige Alena te Vorst: Geschiedenis, botonderzoek en ¹⁴C dateringen / Les reliques dites de sainte Alène à Forest: histoire, ostéologie et datation par le radiocarbone</i>	95
B. FRANSEN, <i>Historisch onderzoek / Recherches historiques</i>	95
M. VANDENBRUAENE, <i>Fysisch-antropologische analyse / Analyse d'anthropologie physique</i>	102
M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN, <i>Isotopenonderzoek uitgevoerd op de menselijke beenderresten / Examen isotopique des restes osseux</i>	108
La statuette mosane du <i>Saint Éloi</i> de Hour / <i>Het Maaslandse beeldje van Sint-Elooi van Hour</i>	113
M. SERCK-DEWAIDE, A.-S. AUGUSTYNIK, <i>Étude, analyse et traitement / Studie, analyse en behandeling</i> ...	113
E. MERCIER, <i>Le Saint Éloi et le Saint Laurent de Hour dans le contexte de la sculpture mosane du XIII^e siècle / De Sint-Elooi en de Sint-Laurentius van Hour in de context van de Maaslandse beeldhouwkunst van de dertiende eeuw</i>	131
J. SANYOVA, C. GLAUDE, <i>Les polychromies du Saint Éloi de Hour étudiées au laboratoire / De polychromieën van de Sint-Elooi van Hour bestudeerd in het laboratorium</i>	143
L'Ecce Homo de la collection de Humbeek, une œuvre de l'atelier d'Albrecht Bouts / <i>De Ecce Homo uit de verzameling van Humbeek, een kunstwerk uit het atelier van Albrecht Bouts</i>	163
V. HENDERIKS, <i>Étude iconographique et stylistique / Iconografische en stilistische studie</i>	163
Fr. ROSIER, <i>Observations techniques / Technische observaties</i>	173
A Sixteenth-Century Copy of the Lost Eyckian Way to Calvary	177
S. URBACH, <i>Marginal remarks</i>	177
M. POSTEC, J. SANYOVA, <i>Painting Technique and Conservation Treatment</i>	188
Ch. FONTAINE-HODIAMONT, <i>La remarquable aiguière du Musée du Verre à Liège: nouveau regard sur un «façon de Venise» catalan, seconde moitié du XVI^e - début du XVII^e siècle / De opmerkelijke waterkan uit het Glasmuseum in Luik: een nieuwe kijk op een Catalaanse "façon de Venise", tweede helft zestiende - begin zeventiende eeuw</i>	201
Un don papal: le bonnet et l'épée de l'archiduc Ernest d'Autriche / <i>Een pauselijke schenking: de hoed en het zwaard van aartshertog Ernest van Oostenrijk</i>	225
M.-Chr. CLAES, <i>La découverte / De ontdekking</i> (avec des contributions de / <i>met bijdragen van</i> J.-J. VAN ORMELINGEN, E. ROOBAERT et / <i>en</i> L. DE REN).....	225
P. DE GROOF, <i>De driedimensionale conservatie van het hoofddeksel / La conservation tridimensionnelle du bonnet</i>	248
D. DE JONGHE, <i>Weefsels van de hoed en het zwaard: Technologische analyse / Les étoffes du bonnet et de l'épée: analyse technologique</i>	256
N. VERGOUWEN, <i>Behandeling van het zwaard en het kruisbeeldje / Traitement de l'épée et du crucifix</i>	259
D. BIRONT, <i>De behandeling van de urne / Le traitement de l'urne</i>	265
E. JOB, A.-S. AUGUSTYNIK, M. VAN BOS, L. VAN DIJCK, Chr. BERTRAND, <i>Une oeuvre de Victor Horta: les salons de l'hôtel C. Winssinger. Étude des finitions décoratives / Een werk van Victor Horta: de salons van het huis C. Winssinger. Studie van de decoratieve afwerkingen</i>	267
W. WAILLIEZ, <i>L'hôtel Frison (1894-95) de Victor Horta: recherche et appréciation des décors peints dans le cadre de l'étude préalable à la restauration / Het huis Frison (1894-95) van Victor Horta: Onderzoek en evaluatie van de geschilderde decors in het kader van het vooronderzoek voor de restauratie</i>	287
 Sources et documents / <i>Bronnen en documenten</i>	
M.-Chr. CLAES, <i>L'historien de l'art et l'image. Réflexions et menus propos / De kunsthistoricus en het beeld. Overwegingen en kleine bedenkingen</i>	313

Sélection des activités récentes / *Selectie uit recente werkzaamheden*

F. VAN CLEVEN, <i>Fragment van kazuifel in zijden tacqueté, gebrocheerd en gefigureerd, 13de-15de eeuw, Brussel, Kerkfabriek Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal / Fragment de chasuble en soie taqueté, broché et figuré, XIII^e-XV^e siècle, Bruxelles, Fabrique d'église de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule</i>	339
D. VERLOO, James Thiriar (1889-1965), <i>La passerelle et Derrière le front</i> , huile sur toile, 227,5 × 234 et 228 × 235 cm, Bruxelles, École royale militaire / <i>James Thiriar (1889-1965), De oversteekplaats en Achter het front, olieverf op doek 227,5 × 234 en 228 × 235 cm, Brussel, Koninklijke Militaire School.....</i>	342
F. VAN CLEVEN, <i>Hoedje van Koningin Astrid, ca. 1934, tafzijde en zijdefluweel, Brussel, Koninklijk Paleis / Bonnet de la reine Astrid, ca. 1934, soie taffetas et velours de soie, Bruxelles, Palais royal</i>	349
 Bibliographie du personnel et des collaborateurs de l'Institut 2006-2008 et complément des années antérieures / <i>Bibliografie van het personeel en van de medewerkers van het Instituut 2006-2008 met aanvullingen uit de vorige jaren</i>	 351



Ce *Bulletin* est dédié à notre collègue Jacques Debergh. Avec la gentillesse, le dévouement, la modestie, la patience et la méticulosité qu'on lui connaît, Jacques a assuré pendant de longues années la publication de notre revue, prenant la relève de Jacqueline Folie après son départ à la pension en 1993. Il a cumulé cette tâche avec la gestion de la bibliothèque, en homme pour qui le service au public n'était pas un vain mot. L'heure de la retraite est proche et ce *Bulletin* est le dernier auquel il a apporté tous ses soins. Bien heureusement, Jacques n'abandonnera pas ses travaux de recherches après octobre 2010. Libéré des tracasseries du labeur quotidien, il pourra désormais se consacrer entièrement à ses travaux sur la Carthage antique et l'archéologie punique, sa grande spécialité.

Au nom des lecteurs du *Bulletin*, des utilisateurs de la bibliothèque de l'IRPA et de tous ceux qui ont eu un jour la chance de profiter des compétences multiples d'un collègue chaleureux et attentionné, nous souhaitons d'ores et déjà à Jacques une retraite à la fois paisible et féconde.

L'équipe de rédaction du *Bulletin*

Dit *Bulletin* wordt opgedragen aan onze collega Jacques Debergh. Met de dienstbaarheid, toewijding, bescheidenheid, geduld en nauwgezetheid waarvoor we hem kennen, heeft Jacques zich vele jaren lang ontfemd over de publicatie van ons tijdschrift. Daarbij nam hij de fakkel over van de in 1993 gepensioneerde Jacqueline Folie. Hij combineerde deze taak met het beheer van de bibliotheek, als een man voor wie publieke dienstverlening geen holle frase is. Zijn pensioen nadert en dit *Bulletin* is het laatste waaraan hij al zijn zorg heeft kunnen besteden. Jacques' onderzoekswerken zullen na oktober 2010 gelukkig nog worden voortgezet. Bevrijd van de beslommingen van de dagtaak zal hij zich voortaan onverdeeld kunnen wijden aan de studie van het antieke Carthago en de Punische archeologie, zijn grote specialiteit.

Uit naam van de lezers van het *Bulletin*, de gebruikers van de bibliotheek van het KIK en van iedereen die ooit het geluk heeft gehad om te mogen genieten van de veelvuldige competenties van een warme en attentvolle collega, wensen we Jacques reeds een rustig, vruchtbaar pensioen.

De redactieploeg van het *Bulletin*.

ÉDITORIAL

Myriam SERCK-DEWAIDE
Directeur général de l'IRPA

L'Institut royal du Patrimoine artistique a fêté avec faste, en septembre 2008, ses 60 ans d'existence. Précédée par la publication du *Scientia Artis 4, Autour de la Madeleine Renders*, et par la conférence de presse soulignant les apports de cette importante monographie qui jette une lumière crue sur le monde des collectionneurs et des restaurateurs à la fin du XIX^e siècle et pendant la première moitié du XX^e, s'est tenue une journée de conférences scientifiques de niveau international, honorée par la présence de Son Altesse royale la Princesse Astrid. Madame Sabine Laruelle, ministre ayant la Politique scientifique dans ses attributions, et monsieur Philippe Mettens, président de la Politique scientifique fédérale, assistèrent également à cette rencontre qui se déroula dans le grand auditorium des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Deux journées Portes Ouvertes connurent enfin une notable affluence.

Le succès de ces manifestations, les unes réservées à un public professionnel, les autres destinées à faire connaître l'Institut aux amateurs ou aux simples curieux, témoigne de l'intérêt que suscitent nos travaux qui voient converger les recherches d'histoire de l'art, les analyses de laboratoire et les travaux de conservation dans le but de préserver notre patrimoine, et ce malgré les difficultés du moment.

Le présent volume couvre les années 2006-2008. Il eût dû paraître l'année dernière, pour 2006-2007, mais l'ensemble des activités liées à la préparation, à la mise en œuvre, à la publication et à la promotion, par des conférences de presse et par la participation à diverses expositions, du *Scientia Artis 4*, déjà mentionné, ainsi que des deux tomes consacrés à la peinture pré-eyckienne, *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries*, publiés en mars 2009 en association avec le Centre d'Étude de la Peinture du XV^e siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, ont largement mobilisé les énergies de la cellule Publications qui mériterait de se voir renforcée de manière stable. D'autre part, l'augmentation des demandes d'interventions ne laisse guère à un personnel qualifié, mais toujours moins nombreux, le temps d'élaborer des articles de haut niveau, qui font généralement appel à la collaboration de plusieurs spécialistes. Des retards aussi regrettables qu'inévitables en découlent. Enfin, notre volonté, depuis plus de dix ans, d'offrir aux lecteurs de notre pays un *Bulletin* bilingue contribue également à en ralentir la mise en œuvre.

Toutefois, à quelque chose malheur est bon. Plusieurs contributions ont ainsi pu bénéficier de mises au point complémentaires, grâce au recours à des appareils plus perfectionnés ou suite à la publication de recherches nouvelles. C'est, au total, un fort et riche volume que nous vous proposons, doté d'une illustration

TEN GELEIDE

Myriam SERCK-DEWAIDE
Algemeen Directeur van het KIK

Het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium vierde in september 2008 met luister zijn zestigste verjaardag. Voorafgegaan door de publicatie van *Scientia Artis 4: Autour de la Madeleine Renders* – een belangrijke monografie die een nietsontziend licht werpt op de wereld van de verzamelaars en restauratoren aan het einde van de negentiende en in de eerste helft van de twintigste eeuw – en door de begeleidende persvoorstelling, vond er een internationale wetenschappelijke conferentie plaats die werd geëerd door de aanwezigheid van Hare Koninklijke Hoogheid Prinses Astrid. Minister Sabine Laruelle, bevoegd voor het Federaal Wetenschapsbeleid, en meneer Philippe Mettens, voorzitter van het Federaal Wetenschapsbeleid, namen eveneens deel aan deze bijeenkomst in het groot auditorium van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis. Ten slotte zouden ook twee opendeurdagen een aanzienlijke toeloop kennen.

Het succes van deze manifestaties die ofwel liefhebbers en nieuwsgierigen de kans boden om het Instituut te leren kennen, ofwel een vakpubliek viseerden, getuigt van de interesse voor onze activiteiten die ook in deze moeilijke tijden in het teken staan van een goede bewaring van ons cultureel erfgoed en waarbij kunsthistorisch onderzoek, laboratoriumanalyses en conservatiebehandelingen hand in hand gaan.

Het huidige volume dekt de jaren 2006-2008. Eigenlijk had het vorig jaar moeten verschijnen voor de jaren 2006-2007, maar het geheel van de activiteiten gebonden aan de voorbereiding, verwezenlijking, publicatie en promotie – door middel van persvoorstellingen en de deelname aan diverse tentoonstellingen – van de hogergevoemde *Scientia Artis 4* en van het in maart 2009 verschenen *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries*, een tweedelige publicatie over de pre-Eyckiaanse schilderkunst in samenwerking met het Studiecencentrum voor de vijftiende-eeuwse Schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik, hebben echter een groot deel van de energie opgeëist van de cel Publications die een permanente uitbreiding zou verdienen. Anderzijds laat het stijgende aantal interventieaanvragen amper nog de tijd aan een gekwalificeerd maar steeds verder in aantal herleid personeel, om artikels van een hoog niveau samen te stellen die over het algemeen de medewerking van verschillende specialisten vragen. Ten slotte heeft ook de bewuste keuze om onze lezers naar een reeds meer dan tien jaar oude traditie een tweetalig bulletin aan te bieden, een rol gespeeld in de even betreuwenswaardige als onvermijdelijke vertraging.

Maar geen kwaad zonder baat. Verschillende artikels konden immers worden verfijnd dankzij de beschikbaarheid van verder ontwikkelde apparatuur en nieuw gepubliceerde onderzoeksresultaten. Alles bij

d'excellente qualité. Que tous ceux qui ont participé à sa réalisation en soient chaleureusement remerciés.

Après un hommage que je rends avec affection à Agnes Gräfin von Ballestrem, mon professeur et maître en conservation et restauration de sculptures, récemment disparue, on trouvera un compte rendu étendu des festivités organisées en l'honneur du jubilé du Centre d'Étude de la Peinture du xv^e siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège. Cette association, particulièrement appréciée des chercheurs, abritée en nos murs depuis sa naissance et dont les activités sont intimement liées aux missions de l'IRPA, vivait sous un statut autonome assez fragile et se trouvait confrontée depuis plusieurs années à des difficultés financières récurrentes. Il a dès lors été décidé d'intégrer le Centre à l'IRPA, avec effet rétroactif au 1^{er} janvier 2009, son personnel et ses missions relevant à présent de notre département Documentation. Nous souhaitons au Centre de poursuivre sa fructueuse carrière scientifique en parfaite complémentarité avec l'ensemble des forces vives de l'Institut.

Les études qui suivent témoignent, partiellement certes, de la vitalité et de la diversité des travaux entrepris à ou par l'Institut. Elles concernent des sculptures (l'une, précolombienne, en terre cuite, l'autre, de nos régions, en bois polychromé et datée du début du xiii^e siècle), des peintures (un *Ecce Homo* attribué à l'atelier d'Albrecht Bouts, une *Montée au calvaire*, copie du xvi^e siècle d'un Jan van Eyck perdu, deux scènes de la Guerre 14-18 dues à James Thiriar), un verre (une remarquable aiguière de la seconde moitié du xvi^e siècle, dont l'origine catalane est établie), des décors d'intérieur (ceux des hôtels Winssinger et Frison, réalisés par Victor Horta), des textiles (un fragment de chasuble, provenant des fouilles de la cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles, et un bonnet de la reine Astrid). L'atelier des textiles, celui des métaux et le département Documentation ont collaboré à l'étude historique, à l'analyse technique et au traitement d'objets ayant appartenu à l'archiduc Ernest d'Autriche. L'étude des reliques attribuées à sainte Alène a uni les efforts du Laboratoire de datation au radiocarbone, d'une anthropologue du Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed et du département Documentation. On verra encore une intéressante réflexion sur l'historien de l'art et l'image issue de ce dernier département.

Ces articles ne reflètent qu'une infime partie des travaux réalisés à l'Institut, si l'on songe que plus de 700 dossiers (de toute ampleur) sont finalisés chaque année. Les plus importants feront l'objet d'articles dans les prochaines livraisons du *Bulletin*, qui devrait retrouver un rythme annuel, ou de monographies dans la série *Scientia Artis*: plusieurs sont en chantier, dont le cinquième opus, à paraître l'an prochain, qui contiendra les actes des 23^{es} journées de l'Association française pour l'Archéologie du Verre consacrées au verre soufflé-moulé. Il faut dire que l'adoption du système de « ranking » à l'américaine ne simplifiera certainement pas la tâche de la cellule Publications. Le *Bulletin*, par le fait même de la pluridisciplinarité et du bilinguisme qui le

mekaar kunnen we u een sterk en rijk *Bulletin* met illustraties van een uitstekende kwaliteit voorstellen. Mijn hartelijke dank gaat uit naar eenieder die er een bijdrage toe heeft geleverd.

Na mijn toegenegen eerbetoon aan Agnes Gräfin von Ballestrem, mijn lerares en meester in de conservatie en restauratie van beeldhouwwerken die recentelijk is overleden, vindt men een uitgebreide samenvatting van de feestelijkheden ter gelegenheid van het jubileum van het Studiecentrum voor de vijftiende-eeuwse Schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik. Deze door de wetenschappelijke gemeenschap zeer gewaardeerde vereniging die sinds haar ontstaan is ondergebracht in onze gebouwen en waarvan de werkzaamheden nauw aansluiten bij de opdrachten van het KIK, had een vrij kwetsbaar autonoom statuut en zag zich sinds verschillende jaren herhaaldelijk geconfronteerd met financiële moeilijkheden. Derhalve werd besloten om het Studiecentrum op 1 januari 2009 met terugwerkende kracht op te nemen in het KIK. Zijn personeel en opdrachten voegen zich bij die van ons departement Documentatie. We wensen het Studiecentrum een goede voortzetting van zijn vruchtbare wetenschappelijke loopbaan toe, in perfecte complementariteit met de dynamische krachten in het Instituut.

De geselecteerde studies vormen een – uiteraard slechts fragmentaire – getuigenis van de vitaliteit en diversiteit van de activiteiten die in of door het Instituut worden ondernomen. Ze handelen over beeldhouwwerken (het ene precolombiaans en in gebakken aarde, het andere uit onze streken, in gepolychromeerd hout en daterend uit het begin van de dertiende eeuw), schilderijen (een *Ecce Homo* toegeschreven aan het atelier van Albrecht Bouts, een *Beklimming van de Calvarieberg*, een zestiende-eeuwse kopie van een verloren werk van Jan van Eyck, twee taferelen van James Thiriar uit de Oorlog van '14-'18), een glaswerk (een opmerkelijke waterkan uit de tweede helft van de zestiende eeuw waarvan de Catalaanse herkomst wordt aangetoond), interieurdecors (van de huizen Winssinger en Frison, uitgevoerd door Victor Horta), textiel (een fragment van een kazuifel afkomstig van de opgravingen in de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal te Brussel, en een hoedje van koningin Astrid). Het textielatelier, het atelier metaal en het departement Documentatie werkten mee aan de historische studie, de technische analyse en de behandeling van de objecten die hebben toebehoord aan aartshtog Ernest van Oostenrijk. De studie van de aan de heilige Alena toegeschreven relieken, is de vrucht van de gebundelde krachten van het Laboratorium voor radiokoolstofdatering, van een antropologe van het Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed en van het departement Documentatie. Tot slot leverde het laatstgenoemde departement een interessante beschouwing over de kunsthistoricus en het beeld.

Als men in acht neemt dat er in het Instituut jaarlijks meer dan zeventienhonderd dossiers van diverse omvang worden afgewerkt, wordt duidelijk dat deze artikels slechts een minuscuul aandeel van de werkzaamheden vertegenwoordigen. De belangrijkste lopende

caractérisent, s'intègre mal au cadre rigide qui dissocie les revues selon qu'elles sont consacrées aux sciences exactes, aux techniques ou à l'histoire de l'art. Sur quel critère fonder le choix d'un chercheur extérieur à l'institution pour juger, lors de la « peer review », de la qualité de textes composites qui juxtaposent des disciplines aussi différentes que spécifiques ?

projecten zullen aan bod komen in de vorm van artikels in de volgende afleveringen van het *Bulletin* dat zijn jaarlijkse ritme zou moeten hervinden, of in de vorm van monografieën in de reeks *Scientia Artis*. Het vijfde volume, met de akten van de drieëntwintigste dagen van de Association française pour l'Archéologie du Verre gewijd aan vormgeblazen glas, zal volgend jaar verschijnen, en er staan nog verschillende volumes in de steigers. Voorts dient gezegd dat de invoering van het Amerikaanse rankingsysteem de taak van de cel Publicaties er zeker niet gemakkelijker op zal maken. Het *Bulletin* is vanwege zijn kenmerkende pluridisciplinariteit en zijn tweetaligheid moeilijk te integreren in het rigide kader dat de tijdschriften indeelt op basis van hun exact wetenschappelijke, technische of kunsthistorische inhoud. Op welk criterium moet men steunen bij de keuze van een niet aan het Instituut verbonden onderzoeker, om in het kader van de "peer review" de kwaliteit te beoordelen van de composietteksten die aaneensluitend disciplines behandelen die even specifiek, als onderling verschillend zijn?

(uit het Frans vertaald)