

INSTITUT ROYAL DU
PATRIMOINE ARTISTIQUE
KONINKLIJK INSTITUUT VOOR
HET KUNSTPATRIMONIUM

BULLETIN

IV - 1961

Rédaction :

10, Parc du Cinquantenaire, Bruxelles.
Tél. 33.96.10 — C.C.P. 2650.09.
Prix du numéro annuel : 250 francs belges,
port et emballage compris.
Illustrations : copyright A.C.L., Bruxelles,
sauf mention spéciale.
Tous droits réservés.

Redactie :

Jubelpark 10, Brussel.
Tel. 33.96.10 — P.C.R. 2650.09.
Prijs per jaarnummer : 250 Belgische frank,
verpakkings- en verzendingskosten inbegrepen.
Illustratie : copyright A.C.L., Brussel,
behoudens bijzondere vermelding.
Alle rechten voorbehouden.

Couverture :

Composition R. Versteegen.
Triptyque du Calvaire
attribué à Juste de Gand,
détail du panneau central.
Gand, cathédrale Saint-Bavon.

Omslag :

Samenstelling R. Versteegen.
Het Calvarie-drieluik
toegeschreven aan Justus van Gent,
détail van het middenpaneel.
Gent, Sint-Baafskathedraal.

SOMMAIRE — INHOUD

Editorial	4
Ten geleide	5
HET CALVARIE-DRIELUIK TOEGESCHREVEN AAN JUSTUS VAN GENT EN DE BIJHORENDE PREDELLA	7
N. VERHAEGEN — Inleiding	7
A. DE SCHRYVER en R. MARIJNISSEN — Materiële geschiedenis	11
R. SNEYERS — Materiële toestand vóór de behandeling	23
P. COREMANS en J. THISSEN — Samenstelling en structuur van verlaag en plamuur	28
A. PHILIPPOT — Behandeling	33
De predella	34
L. LOOSE — La macrophotographie stéréoscopique	44
R. DIDIER — Expansion artistique et relations économiques des Pays-Bas méridi- onaux au moyen âge	57
R. MARIJNISSEN — O.L. Vrouw Ten Troost van Vilvoorde. Onderzoek en behan- deling	77
R. LEFÈVE — Conserveringsbehandeling met polyethyleenglycol van een Romeins houten emmertje opgegraven te Wommel	97
P. COREMANS — La recherche scientifique et la restauration des tableaux.	109
F. VAN MOLLE — Namaak van de koperen grafplaat van Griele van Ruwescuere († 1410)	117
P. VANAISE — Een xvi ^e -eeuwse beschilderde paneelzoldering uit het voormalige Huis Ducci te Antwerpen	130
N. VERHAEGEN — Un important retable du Maître de la Légende de sainte Lucie conservé à Tallinn	142
D. THOMAS-GOORIECKX — Examen métallographique d'une coupe transversale d'épée damassée mérovingienne	155
H. ROOSENS — Quelques tombes mérovingiennes de Grandcourt	161
G. BEEX — Oude vondstmelding uit Boorseme	173
R. LEFÈVE — Traitement de conservation d'un portrait du Fayoum	175
A. CLAERHOUT en R. MARIJNISSEN — Een Japans beeld van Kwannon Bosatsu (xvi ^e -xvii ^e eeuw). Onderzoek en behandeling	181
P. COLMAN — Seize cuivres de l'« Imago primi saeculi Societatis Iesu... » au Musée Curtius à Liège	187
J.A. VAN DE GRAAF — Betekenis en toepassing van « lootwit » en « schelpwit » in de xvii ^e -eeuwse Nederlandse schilderkunst	198
I. ELSKENS — Note sur l'installation à l'Institut d'un laboratoire de datage par le radiocarbone	202
J. THISSEN — Note de laboratoire sur deux peintures baroques conservées à Tamise et à Termonde	207
P. DONIS et R. SNEYERS — Note sur le collage de fragments en pierre calcaire à l'aide d'une résine-polyester	215
Chronique	219
Kroniek	234

EDITORIAL

L'installation des services de l'Institut dans le nouveau bâtiment est prévue pour le printemps 1962; les travaux progressent donc normalement.

Sur proposition du Conseil national de la Politique scientifique, le Gouvernement a consenti un premier élargissement du cadre qui doit notamment permettre la mise au point et l'application de nouvelles techniques de recherches physiques. A cet égard, l'accent est mis tout spécialement sur la spectrographie d'absorption et le datage par le radiocarbone; une note à ce sujet est d'ailleurs publiée dans le présent volume du Bulletin.

Des développements sont prévus au bénéfice d'autres sections de l'Institut, en particulier du nouveau laboratoire pour l'étude scientifique de l'altération des pierres. De plus en plus, les autorités prennent conscience de l'importance primordiale de la conservation et de la restauration des monuments historiques, qui constituent d'ailleurs le problème le plus ardu auquel les techniciens de laboratoire aient à faire face. L'objectif majeur reste évidemment la préservation des monuments historiques de Belgique, mais on ne perd pas de vue que d'autres pays, souvent situés dans des régions moins développées, font à cet égard régulièrement appel à l'Institut.

TEN GELEIDE

De bezetting van het nieuw gebouw is voorzien voor de lente 1962; dit betekent tevens dat de werken normaal vorderen.

Op voorstel van de Nationale Raad voor Wetenschapsbeleid, heeft de Regering ingestemd met een eerste kaderuitbreiding die het Instituut moet toelaten o.m. nieuwe fysische opzoekings-technieken op punt te stellen en toe te passen. Hierbij wordt vooral gedacht aan absorptie-spectrografie en datering met radiocarbon waarover trouwens een korte nota in dit boekdeel verschijnt.

Ook in andere richtingen is vooruitgang geboekt. Dit geldt voor verschillende diensten van het Instituut, inzonderheid voor het laboratorium in het leven geroepen voor de wetenschappelijke studie van verwerking in bouwstenen. Hierbij wordt beklemtoond dat de conservatie en restauratie van historische gebouwen aanzien wordt als het belangrijkste probleem, ook het moeilijkste dat de laboratoriumtechnici te verwerken hebben. Hoofdbedoeling is zeker hulp te bieden bij de bewaring van monumenten in eigen land; er wordt echter ook niet vergeten dat andere landen — dan meest in minder ontwikkelde gebieden — regelmatig de hulp inroepen van het Instituut.



HET CALVARIE-DRIELUIK TOEGESCHREVEN AAN JUSTUS VAN GENT EN DE BIJHORENDE PREDELLA*

INLEIDING

NICOLE VERHAEGEN

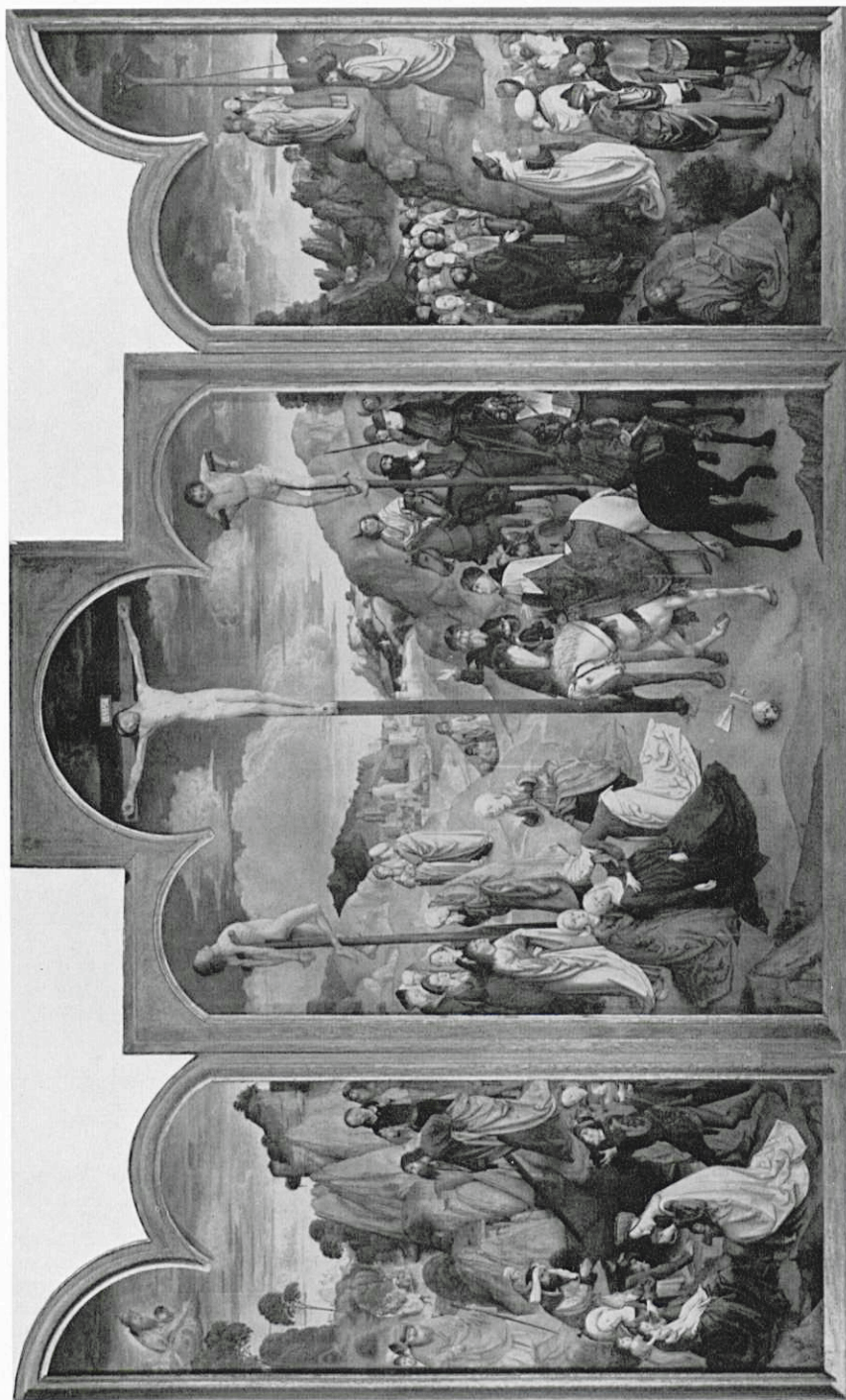
Het *Calvarie-drieluik* van de Sint-Baafskathedraal te Gent draagt handtekening noch datum en wordt in geen enkel gekend document van de tijd vermeld. In de xviii^e eeuw gaat het door als een werk van Memlinc en in de xix^e eeuw (tot 1916) wordt het toegeschreven aan Gerard van der Meire, die voor een « leerling van Hubrecht Van Eyck » gehouden wordt¹. Nochtans had Hulin de Loo in 1907² de naam Daneel de Rijke naar voor gebracht: deze was immers deken van het Gentse schildersgild in 1460-1461 en 1462-1464, precies in de periode waarin het retabel vermoedelijk is ontstaan. De auteur vond punten van overeenkomst met het *Laatste Avondmaal* te Urbino en suggereerde in het Gentse drieluik het werk te zien van de vermoedelijke leermeester van Justus van Gent³. Deze

* Voorzichtigheidshalve is deze tekst eerder beschrijvend opgesteld. Dit geeft dan ook meer vrijheid van interpretatie aan de auteurs van de *Corpus* van de Vlaamse Primitieven van de Sint-Baafskathedraal en Urbino, ook voor de herwerkte uitgave van de studie over Justus van Gent door J. Lavalleye.

¹ Zie o.a. E. DE BUSSCHER, *Recherches sur les peintres gantois des XIV^e et XV^e siècles*, Gent, 1859, bl. 166-167.

² Mededeling op het Congres voor Oudheidkunde te Gent in 1907 (vermeld door F. Winkler, zie noot 2, bl. 9).

³ Voor wat betreft Justus van Gent-Joos van Wassenhove verwijzen we naar de voortreffelijke status questionis in Martin DAVIES, *Early Netherlandish School*, (*National Gallery Catalogues*), London, 2^e uitgave, 1955, bl. 52-54. Van de basis-studie over deze kwestie door J. LAVALLEYE, *Juste de Gand, peintre de Frédéric de Montefeltre*, Leuven, 1936, is er op dit ogenblik een tweede, bijgewerkte uitgave in voorbereiding. Deze auteur werkt tevens aan het boekdeel gewijd aan het hertogelijk paleis te Urbino, in de reeks *Corpus van de vijftiende-eeuwse Schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden*, uitgegeven door het Nationaal Centrum voor Navorsingen over de Vlaamse Primitieven. Zie ook A. DE CEULENEER, *Juste de Gand*, in *Les Arts anciens de Flandre*, dl. v, 1910-1911, bl. 57-109; Max J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, dl. III: *Dierick Bouts und Joos van Gent*, Berlijn, 1935; F. WINKLER, *Justus van Gent*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (uitg. THIEME-BECKER), dl. XIX, Leipzig, 1926, bl. 353-355.



216,1 × 80,9 cm

216,1 × 169,8 cm

216,3 × 80,6 cm

I. Justus van Gent, het *Calvarie-drieluik* na de behandeling van 1952-1953. Gent, Sint-Baafskathedraal.

stelling werd onlangs hernomen door A. De Schryver¹. F. Winkler liet in 1916² opmerken dat de *Calvarie*, naar conceptie en uitvoering, het werk moest zijn van de meester die het *Laatste Avondmaal* te Urbino schilderde en die in de Italiaanse documenten van de tijd « Giusto da Guanto » wordt genoemd. Deze « Justus van Gent » was (trouwens zonder absolute bewijzen, maar toch aannemelijk) vereenzelvigd met Joos van Wassenhove, een Gents schilder, die meester werd te Antwerpen in 1460 en vervolgens te Gent in 1464³. Hij verliet Gent in 1468, of kort daarna, om zich naar Italië te begeven. Hier komt hij van 1473 tot 1480 voor als « Giusto da Guanto » in de rekeningen van Urbino, waar hertog Federigo da Montefeltro hem voor een belangrijke opdracht ontboden had. Na 1480 liet hij er geen sporen meer na. Hierbij dient opgemerkt dat geen enkel door Joos van Wassenhove gesigneerd of gedateerd werk bewaard schijnt. De toeschrijvingen op zijn naam steunen op stijlkritisch, archivalisch en technisch onderzoek.

Wijl zij in het Gentse drieluik geen spoor van Italiaanse invloed vonden, maar daarentegen verwantschap met het werk van van Eyck en Bouts, kwamen de voornaamste vorsers, Winkler⁴, Friedländer⁵ en Lavalleye⁶, tot het besluit dat het nog vóór van Wassenhove's afreis naar Italië, dus vóór 1468, moet gedateerd worden. Indien de schenkers werkelijk Laureins de Maech (1400-1469) en diens vrouw Loyse van den Hove († 1483)⁷ zijn — zoals de patroonheiligen, in grauwschildering aan de rugzijde van de luiken, laten vermoeden — indien daarenboven het werk wel degelijk werd besteld voor de kapel die de Maech in 1462 in de huidige Sint-Baafskathedraal stichtte, dan moet de uitvoering van het schilderij geplaatst worden tussen 1464 (Joos wordt meester te Gent) en 1469 (sterfjaar van de schenker). Het is echter mogelijk dat de triptiek na de dood van Laureins werd voltooid voor zijn echtgenote, die hem elf jaar overleefde. De grauwschilderingen op de achterzijde zouden wellicht als zwakkere toevoegingen van latere datum kunnen worden beschouwd. Het vertrek van Justus naar Italië in 1468 of iets later, stelt dan de « terminus ante quem » voor de voltooiing van de binnenzijde der triptiek.

Iconografisch is het drieluik een unicum onder de bewaarde werken van de Vlaamse meesters uit de xv^e eeuw⁸. Het is gewijd aan het H. Kruis

¹ Catalogus van de tentoonstelling *Justus van Gent, Berruguete en het Hof van Urbino*, Museum voor Schone Kunsten, Gent, Brussel, 1957, bl. 21-30 (*De Gentse Schilderkunst na de Van Eycks*).

² F. WINKLER, *Ein voritalienisches Werk des Justus van Gent*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.R., dl. xxvii, 1915-16, bl. 321-327; IDEM, *Justus van Gent*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (uitg. THIEME-BECKER), dl. xix, Leipzig, 1926, bl. 353-355.

³ DE CEULENEER, *op. cit.*

⁴ Zie noot 2 hierboven.

⁵ *Op. cit.*, p. 82-84.

⁶ *Op. cit.*, bl. 85-92.

⁷ V. FRIS, *Un financier et mécène gantois du XV^e siècle, Laurent de Maech*, Antwerpen, 1924.

⁸ De iconografie van het drieluik werd bestudeerd door J. DE BAETS, *De betekenis van het drieluik « De Kruisdood » van Josse van Wassenhove in de Sint-Baafskathedraal te Gent*, in *Schets*, dl. x, 1957, bl. 33-37.

en men zou dan ook kunnen veronderstellen dat het oorspronkelijk voor een H.-Kruisaltaar bestemd was.

Op het middenpaneel is de Kruisdood afgebeeld (afb. 1). De aandacht wordt getrokken door de uitzonderlijke hoogte van het kruis, tevens onderlijnd door de kruisen van de beide moordenaars, die iets lager maar toch nog uitzonderlijk hoog geplaatst zijn. Het Christuskruis, frontaal voorgesteld, domineert, terwijl de beide andere kruisen in schuine perspectief en asymmetrisch ten opzichte van de algemene compositie zijn opgesteld. Door de ongewone drielobbighe vorm van het paneel wordt nog meer nadruk gelegd op het drievoudig kruismotief. Ook hier zijn, als naar gewoonte, de omstanders gescheiden: de rechtvaardigen bevonden zich aan Christus' rechterhand, de bozen, Zijn vijanden en de onverschilligen aan Zijn linker. Ondanks zekere vormelijke reminiscenties, onder andere aan de Meester van Flémalle (de moordenaars), van Eyck (de paarden) en Bouts (de gebaarde ruiter aan de voet van het kruis), schijnt de compositie oorspronkelijk, zo in haar geheel als in de onderdelen.

De voorstellingen op de luiken vallen eveneens op wat onderwerp en uitbeelding van details aangaat. Het betreft hier twee voorafbeeldingen van het Christuskruis, volgens de regels van de typologie: links *Mozes maakt het Water te Mara drinkbaar*, en rechts *De Koperen Slang*. De dorstige Israëlieten hadden namelijk in de woestijn de wateren van Mara aangetroffen, maar zij bleken bitter en niet te drinken, tot zij door Mozes, op aanwijzing van de Heer, zoet en drinkbaar werden gemaakt door indompeling van een stuk hout (*Exodus*, xv, 22-25). Op de rechter deur is een andere episode uit de Uittocht afgebeeld. De geschiedenis van de Koperen Slang staat in verband met een straf die de Israëlieten opliepen toen zij gemopperd hadden tegen de Heer: zij werden door slangen overvallen. Toen Hij hun berouw zag, beval God aan Mozes een paal met koperen slang op te richten. Zij die er naar opkeken werden gered (*Numeri*, xxi, 5-9). De serpentes zijn in dit geval afgebeeld als hagedisachtige diertjes. De Bijbel gebruikt de uitdrukking « vurige serpentes ». Heeft de schilder zich hierdoor laten leiden en salamanders gekozen, waarvan men geloofde dat ze in het vuur konden leven?

De beschildering van de keerzijde der luiken is zeer gehavend (afb. 3). Men kan nog twee personages in grauwschildering onderscheiden, ieder opgesteld in een nis: enerzijds de heilige diaken Laurentius met zijn rooster, anderzijds de gekroonde H. Lodewijk, die in de handen een boek en een leliescepter houdt, en een wijde mantel, met lelies bezaaid, over de schouders draagt. De identificatie van deze heiligen staat wel buiten kijf, vermits hun namen op hun respectievelijke voetstukken voorkomen. Zoals hoger aangeduid betreft het hier naar alle waarschijnlijkheid de patroonheiligen van de schenkers. Gezien hun bewaringstoestand kan men zich moeilijk uitspreken over de kwaliteit van deze grauwschilderingen. Men kan zich echter de vraag stellen of ze in de uitvoering niet iets zwakker en jonger schijnen dan de voorstellingen aan de binnenzijde van het retabel.



2. Het drieluik vóór de behandeling.

MATERIËLE GESCHIEDENIS ¹

ANTOON DE SCHRYVER en ROGER MARIJNISSEN

DATERING

Bij ontstentenis van bestellingsakte of preciese aanwijzing in andere documenten kan het ontstaan van het drieluik niet nauwkeurig worden gedateerd. Steunend op de grauwschilderingen aan de rugzijde van de luiken, die de H. Laurentius en de H. Lodewijk voorstellen, wordt algemeen aangenomen dat het hier gaat om een drieluik dat werd besteld door Laureins de Maech en diens echtgenote Loyse van den Hove ². Deze raads-

¹ De materiële geschiedenis werd reeds gedeeltelijk opgemaakt door Frederik de Smet, einde 1935 - begin 1936. Zie zijn verslag aan de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen, Gent, d.d. 21 januari 1936, ARCHIEF K.C.M.L. GENT en bundel nota's F. DE SMET, GENT, UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK. Deze documenten hebben onze opzoekingen vergemakkelijkt.

² Over de familie de Maech, zie F. VAN DEN BEMDEN, *Recherches généalogiques concernant la famille de Maeght, de Maecht, de Maegh, anciennement de Maech, de Gand* (1300-1896), Gent, z.d. (publikatie die niet in de handel gebracht werd). Over Laureins de Maech, zie V. FRIS, *Un financier et mécène gantois du XV^e siècle, Laurent de Maech*, Antwerpen, 1924 (Overdruk uit: *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, 1923, bl. 307-342; 1924, bl. 221-271. Wij verwijzen steeds naar de overdruk met zijn eigen paginering).

heer van Filips de Goede en ontvanger-generaal voor Vlaanderen, Artesië en Mechelen, woonde in de onmiddellijke nabijheid van de Sint-Janskerk, waar hij op 31 oktober 1460 een dagelijkse mis en jaargetijde stichtte¹. In hetzelfde jaar dat hij zijn ambt neerlegde ten gunste van zijn schoonzoon, nl. in 1462² werd zijn eigen kapel « ghefundeert »³. Hij stierf op 6 maart 1469 (n. st.) en werd in zijn kapel begraven⁴.

De afwezigheid van schenkersportretten en het feit dat de grauwschilderingen iets jonger schijnen, laten misschien toe te veronderstellen dat het retabel in 1469 nog niet voltooid was. De datum van de bestelling mag evenwel logischerwijze tussen 1462 en 1469 gesitueerd worden.

VERPLAATSINGEN

Uit de tekst over de stichting van de kapel van Laureins de Maech verneemt men dat deze kapel aan de zuidzijde van Sint-Janskerk lag naast de « keyve » en wel westwaarts van deze laatste⁵. Wij houden het met V. Fris die aannam dat de term « keyve » op het transept slaat⁶. De kapel van Laureins de Maech was dus gelegen in de hoek gevormd door transept en zuidelijke zijbeuk. Men moet hierbij evenwel bedenken dat het hier gaat over beuk en transept van de toenmalige oude Sint-Janskerk, waarvan transept, beuk en kapellen later gesloopt zouden worden en vervangen door het nieuw gebouw dat heden nog bestaat. Van dit laatste werden de

¹ VAN DEN BEMDEN, *op. cit.*, bl. 59-63 (stichtingsakte hier verkeerdelijk als testament betiteld); FRIS, *op. cit.*, bl. 69-78; *Obituarium Sancti Johannis. Nécrologe de l'église St Jean (St Bavon) à Gand*, uitg. N. DE PAUW, Brussel, 1889, bl. 169 en 292-294.

² FRIS, *op. cit.*, bl. 11, met referenties.

³ « Item den nieuwen thurre up d'westhende van sente Jans kercke te Ghendt was den eersten steen gheleyt ende ghefundeert up den Ascencioens avondt, den xxv^{en} dach van meye anno xiiii^e lxii ... Ende ontrent de zelve tyt was oock ghefundeert de capelle van Lauwereyns de Maech, ontfanghere van Vlaenderen neffens de keyve tsente Jans, an de zuutzide vander kercken westwaert vander zelve kavve... ». GENT, RIJKSARCHIEF, Fonds Gent, nr. 158, fol. 198. Uitgeg. door V. FRIS, *Dagboek van Gent van 1447 tot 1470 ...*, (Maatschappij der Vlaamsche Bibliophilen, 4^e reeks, nr. 12), Gent, 1904, dl. II, bl. 194.

⁴ FRIS, *op. cit.*, 1924, bl. 12. De bewering van Fris als zou Laureins' grafmonument in 1566 vóór de beeldenstorm in veiligheid gebracht zijn en aldus gered, is ongegrond. De tekst van M. VAN VAERNEWYCK, *Van die beroerliche tijden...*, dl. I, bl. 141, op dewelke hij steunt, vermeldt vijf « epitaphieën » waaronder die van L. de Maech en zegt ervan, doch zonder nadere aanduiding, dat ze of vóór de beeldenstorm gered of in de beeldenstorm gebroken werden. Laureins' echtgenote stierf op 31 december 1483 en werd begraven in de kerk van het klooster van Sint-Agnes, waar vier van haar dochters non waren.

⁵ In zijn *Dagboek...* (cf. noot 3 hierboven) schreef Fris « kenye » en « kanye » i.p.v. « keyve » en « kavve ». Hij verbeterde zelf reeds in *Un financier...*, bl. 10, noot 3. F. DE POTTER, *Gent van den oudsten tijd tot heden*, dl. v, bl. 60, noot 3, hield staande dat wel « kenye » en « kanye » in het hs. staat. Dit moet verworpen worden. De «v» van de kopist verschilt dikwijls niet van de «u» of de «n». Vgl. b.v. fol. 198 en op veel andere plaatsen de «v» in « avondt » en « t's avons ».

⁶ Het woord zelf wordt heden nog in de volkstaal gebruikt in de zin van « kooi » of ook van een etenskas met een traliedeur (VERWIJS EN VERDAM, *Middelnerlands Woordenboek*, s.v. « kevie » en « cavie »). Dat deze benaming in de xv^e eeuw toepasselijk was op een of ander element (venster, deur, portaal,...) van de zuidelijke transeptarm is zeer aannemelijk. Even aannemelijk dat die naam weldra als een synecdoche werd gebruikt om het transept zelf aan te duiden. Latere vermeldingen van het graf van Laureins de Maech in grafschriftenverzamelingen bevestigen trouwens deze interpretatie. Uitgaande van « kenye » en van een moeilijk te aanvaarden interpretatie van het woord kwam DE POTTER, *op. cit.*, bl. 60-61 toch tot hetzelfde besluit wat de ligging van de kapel betreft.



3. Keerzijde van de luiken : de H. Laurentius en de H. Lodewijk (grauwschilderingen), na de behandeling (vóór de behandeling : zie afb. 9).

bestaande « bueke an beede zijden vander kercken zuut ende noort, metten acht zijcappellen daer anclenvende » pas na 1552 overwelfd¹ en het is goed bekend dat de kerk pas in 1559 klaar kwam². Het lijkt dus geen twijfel dat de triptiek van de Maech in de loop van de eerste helft van de xvi^e eeuw uit haar oorspronkelijke kapel reeds moest verwijderd worden om nadien, wellicht rond 1559, in de nieuwe kapel ten westen van het transept te worden geplaatst.

Voor zover ons bekend is, gaat de oudste vermelding van de triptiek zelf niet verder terug dan einde september 1777. Ze stond dan nog steeds in laatstgenoemde kapel waar P.L. Spruyt toen de aanwezigheid noteerde

¹ DE POTTER, *op. cit.*, bl. 320, n. 1.

² IDEM, *op. cit.*, bl. 319; G. VAN DEN GHEYN, *De Hoofdkerk van St. Bavo, Gent*, z.d., bl. 4.

van *deux tableaux; goût de Emelinck, disciple de Van Eyck, représentant la passion de Notre-Seigneur*¹.

Rekening houdende met de onlusten van 1566 en 1578, en de brand van de gehele bedaking van de kerk in 1640², valt het te betwijfelen dat de triptiek daar sinds omstreeks 1559 onberoerd zou zijn gelaten. In 1659 zou het altaar van de kapel vernieuwd geweest zijn en in 1713 zou aan de kapel een (nieuwe?) afsluiting zijn aangebracht³.

In de *Beschrijvinge der 7 parochiale kercken der stadt Ghendt... gheschreven door den procureur De Sadeleire, circa 1734* lezen we: «... In de 3^e ende 4^e cappelle en is niets besonders...»⁴. Moeten we hieruit besluiten dat het schilderij verwijderd was ofwel door de minachting van de tijd voor de «gothische» kunst gewoon veronachtzaamd? En is het om die reden dat ook G. Mensaert⁵ en J.B. Descamps⁶ het niet eens vermelden? In elk geval bevond het zich op het altaar van de Sint-Laurentiuskapel kort vóór het weghalen van de kunstwerken door de commissarissen van de Franse Republiek in 1794. Dit kunnen we althans opmaken uit een beschrijving van de kathedraal die na 1772 en vóór 1794 opgesteld werd⁷ en uit dewelke blijkt dat de twee luiken van de triptiek boven het middenstuk waren geplaatst geweest⁸.

Het aanbrengen rond 1802 van een nieuwe muurbekleding in de kapellen die op de beuk uitgeven⁹ samen met veranderingen van altaar

¹ P.L. SPRUYT, *Liste des tableaux appartenant à des mains mortes... en conséquence du décret... du 3.9.1777*, GENT, UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK, hs. G. 11516. Uitgeg. in: C. PIOT, *Rapport à M. le Ministre de l'Intérieur sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794 et restitués en 1815*, Brussel, 1853, bl. 137.

² A. DE SCHRYVER en R. MARIJNISSEN, *Histoire matérielle*, in: P. COREMANS, *L'Agneau Mystique au Laboratoire. Examen et traitement*, (*Les Primitifs flamands*, III: *Contributions à l'étude des Primitifs flamands*, 2), Antwerpen, 1953, nrs. 13, 15 en 22.

³ FRIS, *op. cit.*, 1924, bl. 16, echter zonder bronnenaanwijzing.

⁴ Uitgegeven door PIOT, *op. cit.*, bl. 126. De 4^e kapel is wel de Sint-Laurentiuskapel.

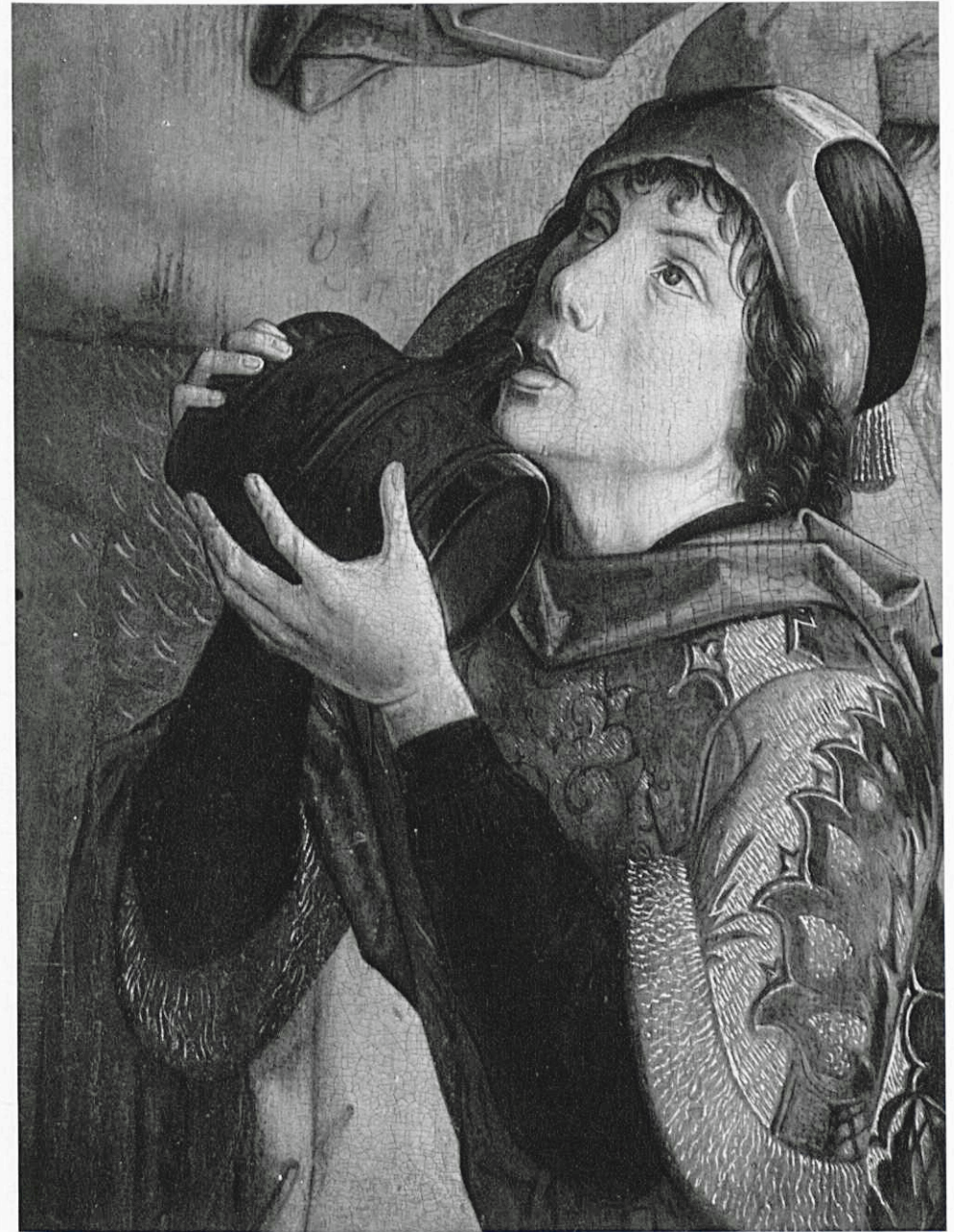
⁵ *Le peintre amateur et curieux, ou description générale...*, Brussel, 1763, dl. II, bl. 18-26.

⁶ *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris, 1769, bl. 219-220. Evenmin sprake van de triptiek in: *Description des plus fameux tableaux que l'on trouve dans les églises et autres édifices, dans la ville de Gand, A Gand, chez Pierre de Goesin, Imprimeur de sa Majesté, dans la Veltstraete*, 1771. — Kenmerkend voor de minachting van de xv^e-eeuwse kunst in die tijd zijn precies de uitlatingen van MENSAERT, *op. cit.*, bl. 21, en DESCAMPS, *op. cit.*, bl. 220, over het Lam Gods-retabel.

⁷ Na 1772 omdat gebruik werd gemaakt van HELLIN, *Histoire chronologique des évêques et du chapitre... de S. Bavon...*, Gent, 1772. Vóór 1794 daar de toestand beantwoordt aan deze vóór het weghalen van de kunstwerken door de Fransen. Zie hierover A. DE SCHRYVER en R. MARIJNISSEN, *op. cit.*, nrs. 29-31.

⁸ « In S. Laurens-kapelle is den autaar verciert met vier stukken; het groot of midden stuk verbeeld de Kruyslinge van Christus, tusschen de twee moordenaers; de twee boven stukken, eertijds gediend hebbende voor luyken aen het midden-stuk, verbeelden het een, het mirakel der kopere slange, het andere, Moyses, water doende springen uyt de steenrots: dese drij stukken zijn op paneel geschildert... Het vierde, zijnde een langwerpig stuk, onder het groot midden-paneel, verbeeld de verovering van Jeruzalem...; het is ook zeer oud en op paneel, maer het is niet te gelooven, dat het van den zelfden meester is, die de drij bovenstukken heeft gemaakt. Het midden en het onder-stuk zijn door de onkunde zeer beschaedigt. Deze vier stukken moeten van nabij gezien worden, mits de beelden te kleyn en 't hoog geplactst zijn ». GENT, UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK, hs. G. 9448, *Beschrijvinge der merkwuerdige kunststukken welke in de Kathedrale Kerke van St Baefs te Gend gevonden worden door Mr Aegidius Vande Vievre de Wambeke, Greffier van den Raede in Vlaenderen* (xix^e-eeuws afschrift door de bibliothecaris Laval, origineel wellicht verloren), fol. 27-33.

⁹ A. VOISIN, *Guide des voyageurs dans la ville de Gand*, Gent, 1826, bl. 268-269. Nadere aanwijzing van de datum in volgende uitgaven van dit werk, 1831 en 1837, bl. 175.



4. Detail van het linkerluik.

en afsluiting van de kapel¹ schijnen de aanleiding te zijn geweest om het schilderij naar de krypte te verwijzen. De luiken hingen in de krypte aan beide zijden van een *Boodschap aan Maria* en op enige afstand van het middenstuk². In 1819 werden de drie stukken nog eens verplaatst en de luiken aan beide zijden gesteld van het middenstuk in de as-kapel van de krypte³. De Goesin⁴ wijst er echter toen op dat het drieluik slechts voorlopig in de krypte werd ondergebracht. Inderdaad vindt men het weldra terug in de bovenkerk en ditmaal in de zuidelijke kranskapellen. De zijluiken werden in de vierde, boven het grafmonument van Jansenius en Lindanus, eerste bisschoppen van Gent, gehangen. Het middendeel stond in de volgende kapel (Sint-Quirinskapel, palende aan de Lam Godskapel)⁵. Sporen van brandschade (zie afb. 3 en 9) aan de zijde van de grauwchilderingen der luiken zouden laten vermoeden dat het overbrengen in de bovenkerk vóór de brand van 11 september 1822 was geschied⁶.

Misschien is het na de restauratie van 1824 (zie verder) dat het schilderij met zijn luiken geplaatst werd in de Sint-Gilliskapel, d.i. de derde zuidelijke kranskapel (geteld van aan het transept) waar het een tijdlang blijven zou⁷. Ook na de restauratie van 1854 (zie verder) wordt het werk in diezelfde kapel herplaatst⁸. Maar kort vóór de daarop volgende restauratie van 1859-1860 blijkt het overgebracht te zijn naar « eene van de kerk afhappende kamer »⁹. Na die behandeling werd het terug in dezelfde kapel geplaatst¹⁰ en jaren later¹¹ in de reeds ter sprake gekomen

¹ P.F. DE GOESIN-VERHAEGHE, *Description historique et pittoresque de l'église cathédrale de St. Bavon, Gent*, 1819, bl. 42. Een eigenhandige minute van dit werk is bewaard, GENT, UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK, hs. G. 15036. Op sommige plaatsen verschilt de minute van de gedrukte tekst.

² IDEM, minute, fol. 21.

³ IDEM, *op. cit.*, bl. 41. De verplaatsing blijkt uit de verschillen tussen minute en gedrukte tekst.

⁴ *Op. cit.*, bl. 6. Op grond van IDEM, bl. 42, meende C.P. Serrure, die blijkbaar de vermelding van bl. 6 niet had gelezen, te verstaan dat de triptiek oorspronkelijk herkomstig was van een (onbestaande) Sint-Laurentius-kapel van de krypte: cf. C.P. SERRURE, *Eene schilderij der vijftiende eeuw, voortkomende uit de kerk van Sinte-Bavo, te Gent*, in *Vaderlandsch Museum*, dl. v, Gent, 1863, bl. 275. Het is deze passus die ook W.H.J. WEALE misleid heeft in *Tableaux de l'ancienne école néerlandaise, exposés à Bruges dans la grande salle des Halles, Gilde de St Thomas et St Luc*, Brugge, 1867, bl. 19-20, nr. 13.

⁵ VOISIN, *op. cit.*, uitg. 1826, bl. 270. Meer bijzonderheden in P.F. DE GOESIN, *Guide de l'étranger dans la ville de Gand*, bl. 2. Dit werk van deze gids werd niet voltooid en bleef onuitgegeven omdat de Goesin vóór de afwerking ervan 18 augustus 1831 stierf. De eerste 40 bl. die al gedrukt waren vindt men evenwel in GENT, UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK, bundel G. 3342.

⁶ Over deze brand, zie A. DE SCHRYVER en R. MARIJNISSEN, *op. cit.*, nr. 44.

⁷ VOISIN, *op. cit.*, uitg. 1831 en 1837, bl. 176; J.J. STEYAERT, *Beschrijving der stad Gent*, Gent, 1838, bl. 123; A. VOISIN, *Guide de Gand...*, Gent, 1843, bl. 117; J.J. [DE SMET], *Notice sur la cathédrale de St. Bavon, par un membre du clergé de cette église*, Gent, 1853, bl. 21.

⁸ KERVYN DE VOLKAERSBEKE, *Les églises de Gand*, dl. 1, Gent, 1857, bl. 33; J.J. STEYAERT, *Volliedige beschrijving van Gent*, Gent, 1857, bl. 86.

⁹ SERRURE, *op. cit.*, bl. 276. Op 29.1.1858 bevond het zich echter nog in de kapel, zoals blijkt uit het verslag van Carbonelle (zie voetnoot 3, bl. 20).

¹⁰ A. SIRET, *Manuel du touriste et du curieux à Gand*, Parijs-Brussel, 1864, bl. 8-9; A.J. DU PAYS, *La Belgique et la Hollande, (Guides Johanne, Guides Diamant)*, Parijs, 1867, bl. 101; W. R[OGGHÉ], *Guide historique et topographique de la ville*, Gent, 1883, bl. 100; K. BAEDER, *Belgique et Hollande*, 19^e uitg., Parijs-Leipzig, 1910, bl. 156.

¹¹ Wellicht na de oorlog 1914-18.

Sint-Quirinskapel¹ die zijn definitieve plaats schijnt te zijn tot 1952. In de laatste jaren van de XIX^e eeuw en in de eerste helft van onze eeuw werd het nog herhaalde malen afgehaakt of weggenomen, aldus waarschijnlijk:

1^o voor restauratie in 1894 (zie verder);

2^o tijdens de oorlog 1914-1918;

3^o misschien ook voor enkele dagen overgebracht naar het Museum voor Schone Kunsten te Gent, vooraan in de jaren 1920²;

4^o voor onderzoek op 8 februari 1936³;

5^o opgeborgen in de krypte in 1940;

6^o in 1947 naar Parijs gestuurd voor de tentoonstelling in het Musée de l'Orangerie⁴.

Na de terugkeer te Gent, op 21 november 1953⁵ werd het met het oog op een betere presentatie opgehangen aan de westerwand van het noordertransept. De laatste verplaatsing dateert van 1957, nl. voor de tentoonstelling *Justus van Gent, Berruguete en het Hof van Urbino*⁶.

¹ *Gand, guide illustré, (Commission des Monuments et des Sites de Gand)*, 5^e uitg., Gent, 1926, bl. 60; IDEM, uitg. 1949, bl. 72; J. DE KEYSER, *De St. Baafskathedraal te Gent, geïllustreerde Gids*, Gent, 1948, bl. 25.

² H. DE TRACY, *Un chef-d'œuvre de la cathédrale de St. Bavon à mieux apprécier*, Gent, 1924, bl. 4-5.

³ GENT, UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK, nota's F. de Smet, brief aan K.C.M.L., Gent, 9 februari 1936.

⁴ L. VAN PUYVELDE, *Catalogus van de Tentoonstelling, Les Primitifs flamands. Musée de l'Orangerie, Paris, 5 juin-7 juillet 1947*, Brussel, (1947), nr. 92, bl. 46.

⁵ *La Métropole*, 27 november 1953, en *idem*, édition gantoise, 23 nov. 1953.

⁶ *Catalogus*, nrs. 1-3, bl. 31-35. Ook de predella was aanwezig.



5. Infra-rooddetail van het rechterluik.

AFBEELDINGEN

De oudste afbeeldingen ons bekend zijn de gravures van C. Onghena¹ die ons echter niets bijbrengen op punt van de materiële toestand.

BERICHTEN OVER BEWARINGSTOESTAND EN BEHANDELINGEN

« Het midden en het onderstuk zijn door de onkunde zeer beschaedigt » lezen we in de beschrijving van Aegidius Van de Vivere². Voor de predella klinkt dit bericht wel iets overdreven. Inderdaad kan men niet zeggen dat dit stuk sterk beschadigd tot ons gekomen is. De restauraties blijken trouwens jonger dan dit bericht. Misschien dient de term « onkunde » eerder verstaan als « verwaarlozing »? Met het middenpaneel schijnt het echter heel wat erger te zijn geweest. Misschien is het bericht van de Goesin als zouden de bezoekers uit nieuwsgierigheid geregeld verfdeltjes wegnemen³ in werkelijkheid terug te brengen tot een paar hem bekende gevallen. Zeker is dat we hieruit kunnen besluiten dat het middenpaneel in het begin van de XIX^e eeuw aan afbladdering leed.

Enkele jaren later, nl. in 1823-1824, werd het drieluik trouwens gerestaureerd, zoals blijkt uit een gelijktijdig bericht⁴ en de signatuur van de restaurateur J. Lorent⁵ op de omlijsting. De omvang van deze restauratie kunnen we slechts vermoeden. De signatuur van de restaurateur — een eerder zeldzaam verschijnsel — laat wellicht toe te veronderstellen dat zijn ingrijpen vrij belangrijk moet zijn geweest. In elk geval is het omzeggens zeker dat bij deze restauratie de grauwschilderingen werden opgegeven. Uit een rapport kort vóór de volgende restauratie leren we immers dat de luiken in 1858 niet konden gesloten worden⁶. Hieruit volgt onmiddellijk dat Lorent de (vermoedelijk nog oorspronkelijke) omlijsting vernieuwde⁷.

In een verslag van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen aan de Minister van Justitie, d.d. 22 mei 1843⁸ over de toestand van de schilderijen van de St. Baafs wordt van het drieluik geen

¹ C.P. SERRURE, *Notice sur un tableau du XV^e siècle provenant de l'église St. Bavon à Gand, Gent*, 1862; KERVYN DE VOLKAERSBEKE, *Gerard van der Meeren*, in *Messenger des Sciences historiques*, 1865, bl. 1-12.

² Zie bl. 14, noot 8.

³ « ... les deux battans... sont de la même main que le tableau principal et d'une belle exécution, mais mieux conservés, car tous ceux qui examinent le tableau du milieu sont tentés d'en détacher quelque parcelle pour se convaincre si la peinture est en huile ou en détrempe avant l'époque de l'invention en huile et peu à peu, si l'on ne remédie à ce désordre, on gâtera sans ressource cette précieuse production... ». Geciteerde minute van: *Description historique...*, fol. 21. Nagenoeg hetzelfde als in gedrukte tekst, *op. cit.*, bl. 41.

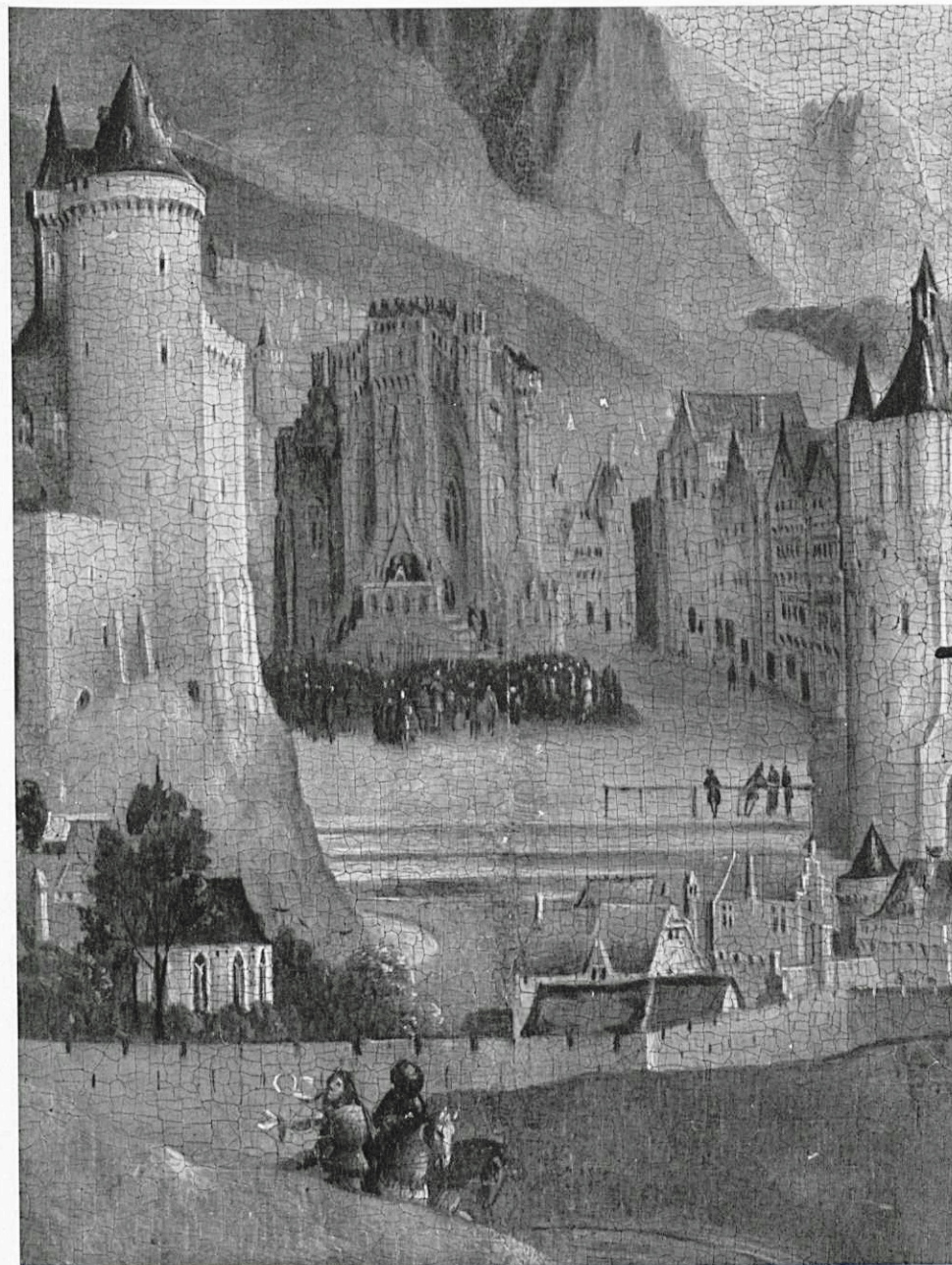
⁴ [L. DE BAST], in *Messenger des Sciences historiques*, VI, oktober 1823, onder *Variétés*, bl. 256. Vermoedelijk iets later verschenen. « ... MM. les chanoines de la cathédrale de St. Bavon à Gand viennent de faire restaurer par M. Lorent, artiste exercé dans cette partie, un ancien et beau tableau par Gerard van der Meire... ».

⁵ PINX.DISC.HUB VAN EYCK. GER. VAN DER MEEREN ANNO MDCCCXXIV RESTAURAVIT J. LORENT. Gepubl. KERVYN DE VOLKAERSBEKE, *Les églises de Gand*, dl. I, bl. 33; V. VAN DER HAEGHEN, *op. cit.*, bl. 114. Deze inscriptie werd kort vóór 1936 overschilderd (volgens hogergenoemd rapport van F. de Smet).

⁶ Zie bl. 20, noot 3.

⁷ Bij de laatste restauratie, in 1952-53, werd een beter aangepaste omlijsting vervaardigd.

⁸ K.C.M.L., BRUSSEL, Bundel 2009, minute.



6. Detail van het middenpaneel.

gewag gemaakt, maar een kwijtschrift van de restaurateur Donselaer, gedateerd 30 maart 1854, bevat een post voor « Christus op het kruys met veel figuren, 12 fr. twee deuren al beyde kanten geschilderd 14 fr. »¹ echter zonder nadere omschrijving. Misschien gaat het hier om een noodzakelijke hechting? In 1856 wordt een nieuwe restauratie dringend geacht. De voegen zijn losgekomen, afschilfering, oude stopsels en herschilderingen wordenesignaleerd. De kwaal wordt toegeschreven aan het feit dat het schilderij zich tegen de vochtige muur bevindt². De grauwschilderingen worden niet eens vermeld, men spreekt zelfs over het aanbrengen van een parket. Een verklaring voor dit stilzwijgen vinden we in een bestek van « A. Carbonelle, Restaurateur des tableaux du Roi »³: de luiken konden niet worden gesloten. Dit laatste bestek werd echter niet uitgevoerd. Het is aan Raphael Donselaer, die toen regelmatig voor de St. Baafs restaureerde, dat het werk werd toevertrouwd. Hij begon hiermede vermoedelijk tussen 15 april en augustus 1859⁴. De behandeling moet een klein jaar hebben

¹ ARCHIEF ST BAAFS, KERKFABRIEK, Rekenstukken 1854. Geen enkel ander schilderij van de kathedraal beantwoordt aan deze beschrijving.

² K.C.M.L., BRUSSEL, idem: « Examen du tableau de Jean Van Eyck appartenant à l'Eglise Saint-Bavon à Gand, fait le 15 novembre 1856... Le second tableau réclamant d'urgence une restauration, est le grand Triptyque par Van Der Meer... Les panneaux en sont disjoints, des parties de la couleur soulevées et même déjà tombées. Cette œuvre a subi de nombreuses détériorations, on y remarque des mastiques et d'anciens repeints... Les volets... sont à peu près dans le même état... Il serait urgent, si l'on veut éviter de nouvelles et graves détériorations à cette précieuse production, qu'on l'écartât immédiatement du mur contre lequel elle est collée, et dont l'humidité décompose totalement la préparation des panneaux. Les travaux à exécuter... consisteraient à faire rejoindre les panneaux, puis à les parqueter à refixer les parties soulevées, à enlever, où il est possible de le faire, les mauvais repeints, et à les restaurer avec le plus grand soin. La dépense... peut être estimée à seize cent cinquante francs. Bruxelles le 18 Novembre 1856 ». Een brief van de K.C.M.L. aan de Minister van Binnenlandse Zaken, d.d. 9 december 1856, idem, minute, bevat een samenvatting van hogergenoemd verslag.

³ K.C.M.L., BRUSSEL, Bundel 2009: « ... Jésus entre les deux Larrons, tableau à volets par Vandermeiren. Ce tableau dont la ruine est évidente et prochaine s'il n'est l'objet d'une prompte restauration, ne peut être remis en état de conservation qu'en pratiquant le transport de la peinture du bois sur toile. La cause du mal est visible, il provient entièrement et uniquement de dessèchement de la préparation qui sert de fond à la peinture. Il ne reste plus entre le bois et la couleur qu'une espèce de poussière, n'ayant aucune adhérence ni au panneau, ni à la peinture, laquelle n'étant plus soutenue se détache par plaques et tombe par éclats plus ou moins considérables. Refixer les parties écaillées ne serait ici qu'un palliatif, auquel il faudrait encore recourir dans quelques années et qui d'ailleurs ne corrigerait en aucune façon la cause de destruction qui mine ce tableau... Quant au tableau de Vandermeiren, comme il est fixé au mur, les volets ne pouvant se fermer, et ne sachant pas s'ils sont peints des deux côtés, ni dans quel état ils sont, je ne puis préciser le prix de cette restauration, il faudrait pour cela que le tableau soit détaché du mur afin qu'on puisse l'examiner des deux côtés. Bruxelles 29 janvier 1858. A. Carbonelle, chaussée de Charleroi, 133 ». V. FRIS, *op. cit.*, 1924, bl. 14, nota 2, besluit dus ten onrechte dat de verandering van het drieluik in een vast paneel het werk zou zijn geweest van Donselaer. We zijn eerder van oordeel dat deze wijziging aan J. Lorent toe te schrijven is (zie bl. 18).

⁴ Op 10 oktober 1858 schrijft de kerkfabriek aan de Bisschop: « Le tableau de Van der Meeren et quelques autres seront restaurés prochainement ». GENT, ARCHIEF ST. BAAFS, KERKFABRIEK, Resolutieboek. De K.C.M.L. heeft er aan gedacht de Brusselse restaurateur E. Le Roy voor deze restauratie aan te bevelen, zoals blijkt uit een brief van deze laatste, d.d. 15 april 1859, aan de K.C.M.L., Brussel. Hierin wordt gezegd dat het schilderij zich bevindt « dans un état de délabrement complet par suite de l'opiniâtreté qu'on a mise à le laisser accoler au mur dont il absorbe toute l'humidité ». Le Roy wenst niet dat men hem voor dit werk zou aanspreken. Op 15 september was Donselaer aan het werk volgens een brief van de kerkfabriek aan de Gouverneur van de provincie Oost-Vlaanderen, *ibidem*.

geduurd, want op 6 juli 1860 werd het schilderij teruggeplaatst¹. De gegevens over de behandeling zelf zijn eerder schaars: een rekening van de schrijnwerker voor het hervergaren van de panelen² en een weinig zeggende rekening van Donselaer³. Wat Donselaer nog in 1865 aan het schilderij mag hebben gedaan aan « restauratiën », zoals hij het zelf noemt, kunnen we slechts raden⁴. Vernissen zal het wel niet zijn geweest, want dit gebeurde pas in 1869⁵, ten ware het in dit laatste geval zou gaan om een tweede vernislaag.

Reeds in 1893 bevindt het schilderij zich opnieuw in een « erbarmelijke toestand »⁶, d.w.z. lossen van voegen, opheffing van plamuur. Er is weer spraak van parketeren en het blijkt andermaal dat het te dicht tegen de muur aanhing⁷. Na enkele wederwaardigheden wordt het drieluik toevertrouwd aan Robert De Pauw, die na grondiger onderzoek op 28 augustus 1894 een gewijzigd bestek aan de K.C.M.L. stuurde⁸. Amper een goede maand later worden zijn plaatselijke reinigingsproeven door deze Commissie bekeurd en het is onder voorbehoud dat verdere behandeling wordt toegelaten⁹. De restaurateur schijnt zich echter niet aan de instructies

¹ IDEM, Rekenstukken, 1860, nr. 79: « De kerkfabriek... debet aan L. De Craecker en Zoon, Timmermans... July 6, 30 uren voor het plaetsen van den tableau van een élève van Van eyck, frs 9.00, 7 voet 3/4 dele en punten, frs 1.66... ».

² IDEM, nr. 8: « ... L. De Craecker en zoon... 1859, Augustus 20, 36 uren aen 2 tableaux voor de panneelen te lymnen enz. fr. 10.80, voor kalekens, vijzen, lijn, enz., frs 3.40... ». Het gaat hier dus blijkbaar om de klampen aan de rugzijde van de zijluiken. Hieruit zou dan ook volgen dat alléén van de zijluiken de voegen losgekomen waren.

³ IDEM, nr. 71: « Gerestaureerd voor de kerkfabriek van St. Baefs kerk een triptique door van der Meeren... [volgt beschrijving]... te saemen fr. 250... Gend den 10 7ber 1860. Voldaen R. Donselaer ». Zie ook het bericht van C.P. SERRURE, *op. cit.*, bl. 276.

⁴ IDEM, Rekenstukken, 1865, nr. 81: « ... voor restauratiën an schildreyen Vandermeeren. Fr. Porbus, de somme van vijftien francs. Voldaen R. Donselaer, 12 Aug. 1865 ».

⁵ Cf. A. DE SCHRYVER en R. MARIJNISSEN, *op. cit.*, nr. 71.

⁶ Rapport Lybaert, 28 juli 1893, geresumeerd in het verslag van F. de Smet.

⁷ K.C.M.L. BRUSSEL, Bundel 7491, nota in margine van een minute: « Van der Meeren: Bois. A parqueter, retoucher, fixer les parties qui se détachent, nettoyer, parqueter le panneau central, l'écarter du mur — grisailles derrière... A restaurer à l'église même; — avant tout les photographier... 26 mai 1894 ».

⁸ K.C.M.L. BRUSSEL, Bundel 7491: « Gand, 28 août 1894... Je dois vous faire observer que n'ayant pu juger de l'état exact du tableau de Van der Meire avant son déplacement j'avais, dans mon devis, indiqué un prix approximatif de 1500 frs pour sa restauration. Après mur examen une augmentation de 400 frs sera nécessaire pour l'amener à bien... Robert de Pauw, 14, rue St. Georges ».

⁹ K.C.M.L. BRUSSEL, Bundel 7491: « Bruxelles, le 6 8bre 1894. M. le Gouverneur (Fl. Orientale)... des délégués de notre Collège ont examiné, de concert avec M. Lybaert, membre du Comité provincial... les essais de nettoyage effectués par M. De Pauw aux tableaux de Pourbus, de Van der Meire et d'Otto Venius... Nos délégués sont d'avis que cette opération est poussée un peu trop loin; le nettoyage est trop énergique et, jusqu'à un certain point, il est de nature à compromettre la conservation des glacis et à enlever la patine si harmonieuse que le temps a imprimée à la peinture... Tout emploi d'essence quelconque doit être rigoureusement proscrit. Le travail de restauration lui-même devra se borner à fixer les parties de la peinture qui tendent à s'écailler et à boucher les petits trous qui s'y remarquent. Il doit être entendu aussi qu'on laissera subsister les anciens repeints qui ne font pas de tort à l'aspect d'ensemble des œuvres. Sous la réserve expresse de tenir compte de ces recommandations, nous sommes d'avis qu'on peut autoriser la restauration des tableaux précités. Il conviendra toutefois de commencer par l'œuvre d'Otto Venius... Les travaux devront être exécutés à l'église même comme il a été fait d'ailleurs pour l'œuvre de Rubens... ».



7. Detail van het rechterluik.

& les autres aux têtes des Saintes Femmes. Ces nettoyages sont poussés si loin que non seulement la crasse mais aussi la patine est enlevée. Je me suis empressé d'en rendre compte à Monsieur le Gouverneur, qui a donné ordre de sursoir aux travaux jusqu'à la visite des délégués de la Commission... T. Lybaert ».

² IDEM : « Bruxelles, le 10 août 1895. M. le Gouverneur... L'artiste restaurateur n'admet pas le bien fondé des observations qui lui ont été faites. Il assure, dans ses essais de nettoyage, ne pas avoir atteint même la superficie de la peinture et n'avoir enlevé que la saleté qui altère les couleurs. Il s'est refusé aussi à faire connaître les procédés employés pour le nettoyage. Il a le droit assurément d'en conserver le secret; mais en présence du résultat, nos délégués ne croient pas pouvoir y donner leur confiance... et ne pouvant en assumer la responsabilité, ils n'ont pas cru pouvoir proposer d'en autoriser la continuation. Le nouvel et minutieux examen qu'ils ont fait du triptyque les a d'ailleurs confirmés dans la conviction que ni un nettoyage ni une restauration n'étaient urgents et que, en présence de la situation où l'on se trouve, ce travail pouvait être postposé indéfiniment... [over restauratie Lorent]... Cette transformation... ont obligé l'artiste restaurateur d'alors à entreprendre de nombreux repeints dans la partie supérieure et des retouches très sensibles dans le ciel et dans les lointains du paysage... ». Er wordt aangeraden van elke verdere behandeling af te zien, ook voor wat betreft het schilderij van Pourbus.

IDEM, brieven van de Minister van Landbouw aan de K.C.M.L., d.d. 31 augustus en 5 november. H. VAN DUYSE, *A la gloire de Van Eyck. Quelques détails sur l'état actuel du tableau dit l'Adoration de l'Agneau*, Gent, april 1898, bl. 26-27.

te hebben gehouden¹. Zijn werk lokte hevige protesten uit, ook in de lokale pers, zodat nog vóór 5 november 1895 de behandeling sine die werd verdaagd². Hij werd er van beschuldigd patina en lazurlagen door overdadig reinigen te hebben afgenomen en alhoewel men hem het recht toekende het geheim van zijn reinigingsmiddel te bewaren, gaf men er de voorkeur aan van zijn verdere diensten af te zien.

Het is wel bevreemdend dat men pas enkele maanden na de protesten

¹ IDEM : « Gand 13 juillet 1895... Lors de la visite à l'Eglise de St. Bavon à Gand, par les membres délégués... il a été alors convenu, de commun accord entre les membres délégués et la Commission de Gand, que Monsieur De Pauw abandonnerait son système de nettoyage, se contenterait de faire le rejointage & la consolidation des panneaux, ôter la crasse à sec, ou avec une pomme de terre, retoucher les égratignures & après approbation du travail, les vernir. Avant de commencer tout travail Mr. De Pauw était tenu de me prévenir afin que je puisse surveiller les travaux. Maintenant Messieurs ce n'est que sur les instances du secrétaire du Conseil de fabrique que Monsieur De Pauw m'a prévenu, alors qu'il travaillait déjà depuis cinq jours aux dit tableaux. A mon arrivée j'ai pu constater que les restaurations faites au tableau d'Otto Venius était satisfaisante, malheureusement je ne puis dire la même chose du tableau de Vande Meerren, malgré la défense formelle de pousser encore aussi loin le nettoyage, Mr. De Pauw a fait trois essais différents, une au jambes du christ

zelfs de moeite niet had genomen het schilderij te beschutten tegen bevuiling door werken die toen in de kerk werden uitgevoerd¹. Er wordt verder van hogerhand nog wel aangedrongen op behandeling; een Brussels deskundige van het Museum voor Schone Kunsten maakt op verzoek zelfs een bestek maar daar is het dan ook bij gebleven². In 1906 liet Hulin de Loo³ nochtans opmerken dat, zo men afschilfering wil voorkomen, het schilderij zou dienen te worden toevertrouwd aan een zeer bekwame restaurator. Het is pas in 1935-1936 dat de zaak terug wordt opgerakeld⁴ echter zonder onmiddellijk gevolg.

Alvorens het schilderij naar Parijs vertrok in 1947 werden de losliggende zones gehecht door de heer Vander Veken⁵. Twee jaar later werd de procedure hernomen die uiteindelijk zou leiden tot de restauratie van 1952-1953⁶.

MATERIËLE TOESTAND VOÓR DE BEHANDELING

RENÉ SNEYERS

Het schilderij heeft de vorm van een rechthoekig drieluik. De oorspronkelijke drielobbege vorm bovenaan werd door toevoeging van planken tot een rechthoek bijgewerkt en afgezet met boogvormige lijsten die op de panelen zijn gespijkerd (afb. 8 en 9).

¹ H. VAN DUYSE, *Gerard Vander Meire*, in de *Biographie nationale*, t. XIV, Bruxelles, 1897, col. 303 : « ... Le triptyque... sa couleur, qui a pu être fort brillante a beaucoup souffert. La restauration a sévi de la façon la plus indiscrète sur toutes ses parties, à diverses époques et en ce moment (février 1896) l'œuvre est couverte d'une couche épaisse de poussière additionnée de chaux, car pendant les travaux de grattage et démolition qui ont récemment modifié d'une façon complète la physionomie de la cathédrale aucune précaution semble n'avoir été prise pour la préservation de l'œuvre... ». Is het ingevolge hiervan dat het schilderij als « voilé » vermeld is in de BAEDEKER van 1910, *op. cit.*, bl. 156.

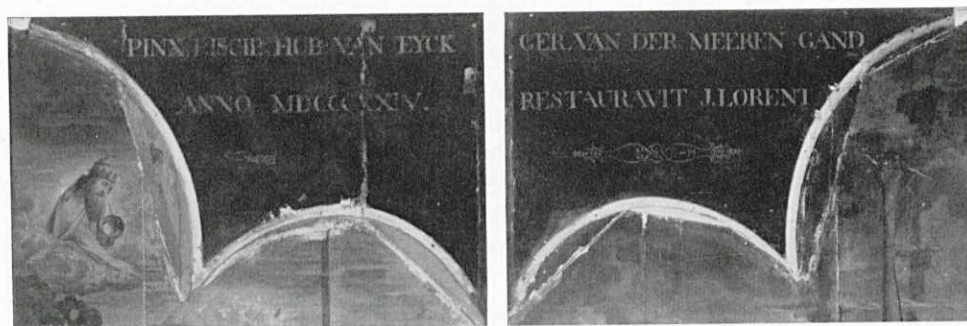
² K.C.M.L., IDEM, briefwisseling met de Minister van Landbouw, 4 en 14 januari 1896, 26 april, 29 mei, 4 en 17 december 1897. Het bestek van Louis Lampe, Commissaire expert des Musées royaux de Belgique, rue Traversière, 82, Brussel, hebben we niet teruggevonden. Het werd opgemaakt tussen 28 december 1897 en 19 februari 1898 want op deze laatste datum wordt het met gunstig advies overgemaakt aan de Minister. Het transport naar Brussel wordt evenwel afgeraden.

³ *Notes sur quelques tableaux gantois*, in *Bulletin van de Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde van Gent*, 1906, bl. 62.

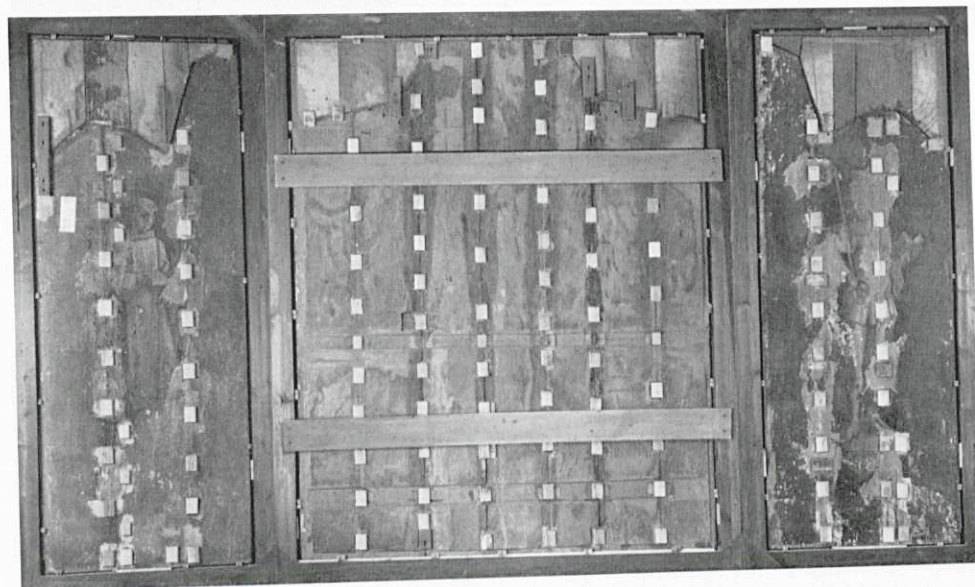
⁴ GENT, UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK, Nota's F. de Smet, meerdere documenten. In een verslag aan de plaatselijke commissie, d.d. 7 november 1935 : « ... mesures préventives à prendre relatives au « gondolage » des panneaux et à certains écaillages qui s'accroissent... Ce chef-d'œuvre demande à être protégé par un rideau, fermé la nuit. Des excréments de chauves-souris s'incrusteront sur la peinture... ». IDEM, 30 januari 1936 : « ... L'état du triptyque à l'heure actuelle est le même que l'état décrit par Lybaert (noot 1, bl. 22). Ce tableau peut rester longtemps comme il est... ». IDEM, 9 februari 1936 : het hechten, alhoewel nodig, is niet zeer dringend. Het schilderij bevindt zich sinds lange jaren in die toestand. Parketeren wordt nutteloos en zelfs gevaarlijk geacht. Het terug omwerken tot een drieluik met draaiende deuren wordt als nutteloos beschouwd. Uit die periode dateert ook de studie van J. LAVALLEYE, *Juste de Gand, peintre de Frédéric de Montefeltre*, Leuven, 1936.

⁵ Cf. bl. 17, voetnoot 4.

⁶ K.C.M.L., IDEM, verslag van de Commissie aan de Gouverneur van Oost Vlaanderen, d.d. 15 april 1949.



8. Bovendeel van de luiken na de reiniging.



9. Rugzijde van het drieluik vóór de behandeling.

De afmetingen, uitgedrukt in centimeter, met opgave voor elk paneel van de grootste hoogte, zijn :

	Drager	Beschilderd oppervlak	
		Voorzijde	Rugzijde ¹
Centraal paneel .	216,1 (± 0,1) × 169,8 (± 0,1)	214,9 × 169,3	—
Linkerluik . . .	216,1 (± 0,1) × 80,9 (± 0,1)	214,7 × 78,6	79,0
Rechterluik . .	216,3 (± 0,1) × 80,6 (± 0,1)	214,7 × 78,7	78,7

De zeer onregelmatige dikte van de panelen varieert van 0,8 tot 2,4 cm; ze bedraagt ongeveer 2,3 cm voor het middenpaneel en 1,5 cm voor de luiken.

¹ De verflaag is aan de rugzijde zo beschadigd dat de hoogten niet kunnen gemeten worden.

De drager (afb. 9) is eik. Het middenpaneel is samengesteld uit zeven verticale elementen van 20 à 26 cm breed, de luiken uit vier (drie van 23 à 26 cm breed en één van 6,5 cm). Deze elementen zijn vergaard met gladde voegen. Elke voeg heeft drie pinnen en is bovendien verstevigd met eiken klampen, die in langsricting op het hout zijn gelijmd.

Het middenpaneel vertoont aan de rugzijde drie groeven, op halve dikte van het hout en in zwaluwstaart gesneden; ze waren bestemd voor drie dwarslatten, ongeveer 9 cm breed, die echter verdwenen zijn. De onderste en zijdelingse boorden hebben een inkeping, ongeveer 2 cm breed, waarmee het paneel in de oorspronkelijke, thans verdwenen omlijsting was gevat. De tweede voeg van links is door oude interventies beschadigd. Van het linkerluik is het tweede element van links onderaan gebarsten over een afstand van ongeveer 30 cm. Langs de boord van het derde element zit een ingewerkte eiken lat, 1 cm breed en 110 cm lang, te meten vanaf de bovenrand van de oorspronkelijke plank.

De hoeken, die in 1824 werden bijgezet, bestaan uit vijf ruw vergaarde eiken planken die met tand en groef aan de panelen zijn bevestigd en bovendien verstevigd door opgeschroefde eiken klampen. Bij het verzagen van de originele drielob ging een strook verf der luiken verloren, terwijl op het middenpaneel de zaagsnede ver buiten de braam loopt. De half-ronde en vergulde houten lijstjes zijn op het middenpaneel langsheen de braam gespijkerd, maar op de luiken is het slechts bij benadering dat ze de oorspronkelijke vorm van het beschilderd oppervlak aangeven. Deze lijstjes zijn modern.

Het middenpaneel is aan de stijlen van de moderne omlijsting bevestigd bij middel van twee brede geschroefde dwarslatten.

De gebruikelijke niet beschilderde boord ontbreekt aan de bovenrand van de luiken, aan de onderrand van de drie panelen en aan de onderste helft van de rechterraand van het middenpaneel.

Het plamuur komt los in belangrijke mate en op talrijke plaatsen, vooral op het middenpaneel langsheen de voegen en onderaan.

De verflaag is in vrij slechte toestand, meer bepaald op het middenpaneel en in de bovenste zones van de luiken. Een uitgesproken slijtage valt te noteren in de carnaties van Christus en de moordenaars, ook in de lucht, vooral deze van het middenpaneel. Dit geldt ook voor de aangezichten van de personages rondom Maria (waar de barsten trouwens wijd open staan), de geelgroene grond en het voorplan van het middenpaneel.

Er is een algemene neiging tot afschilfering, die vooral toeneemt op het achterplan van het linkerluik en op het middenpaneel langsheen de voegen, het voorplan en de mantel van de Maria. Langs de voegen en de barst van het linkerluik verschijnen breuken, terwijl onderaan het middenpaneel enkele leemten zijn ontstaan.

Het onderste gedeelte van Maria's mantel, de lucht en de voegen zijn overschilderd. Restauraties verbergen tal van onhandige stopsels, meer



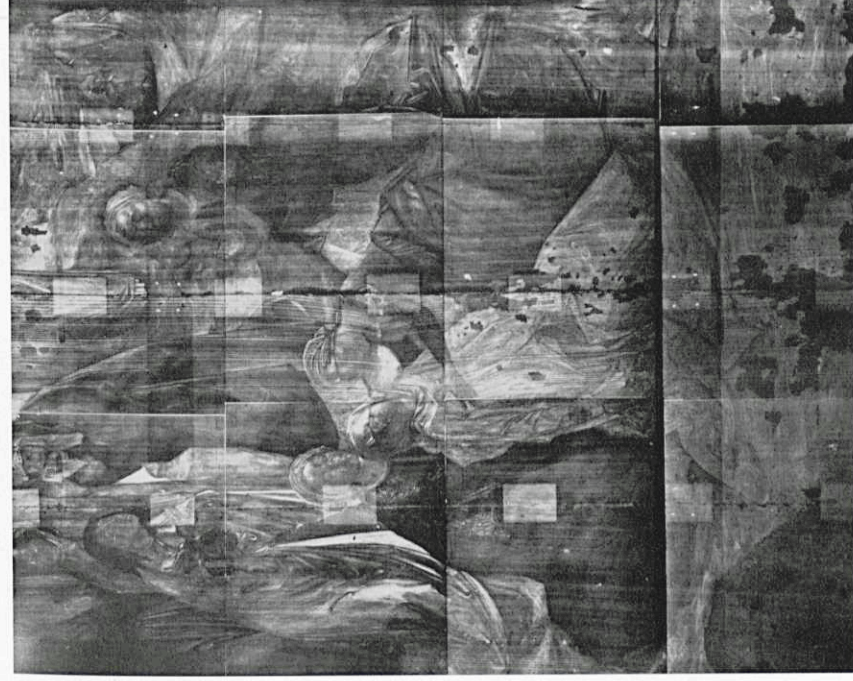
10. Detail van het middenpaneel vóór de behandeling.



11. Hetzelfde detail na de behandeling.



12. Hetzelfde detail in infra-rood.



13. Hetzelfde detail in radiografie.

speciaal langs de voegen (op het middenpaneel de 1^e en 2^e van links, het bovenste derde van de 4^e, 5^e en 6^e), doorheen de mantel van de Maagd en op het voorplan. De ingewerkte lat tussen het 3^e en 4^e element van het linkerluik is eveneens overschilderd.

De tekening schijnt op sommige plaatsen dóór, namelijk in de groep der heilige Vrouwen. Zoals blijkt uit de I.R. opnamen (zie afb. 5 en 12) is ze doorwrocht en bij het schilderen strikt gevolgd. Belangrijke compositieveranderingen zijn er trouwens niet, wel enkele lichte wijzigingen in het kleed en aan de voeten van de gebaarde man, links vooraan op het rechterluik.

Aan de rugzijde van de luiken is de verflaag door beschadiging en restauraties omzeggens vernield: voor het oplijmen van klampen werden de voegen afgeschaafd als gold het onbeschilderde panelen.

Het vernis is dik en verbruind. Bijzonder op vele plaatsen die herhaald werden gefixeerd is het vernis soms zeer diep blind geslagen. Overigens zijn de opeenvolgende en lokale reinigingen oorzaak van een uitgesproken onregelmatigheid in de vernislaag.

De huidige omlijstingen zijn modern.

SAMENSTELLING EN STRUCTUUR VAN VERFLAAG EN PLAMUUR

PAUL COREMANS EN JEAN THISSEN

VERFLAAG

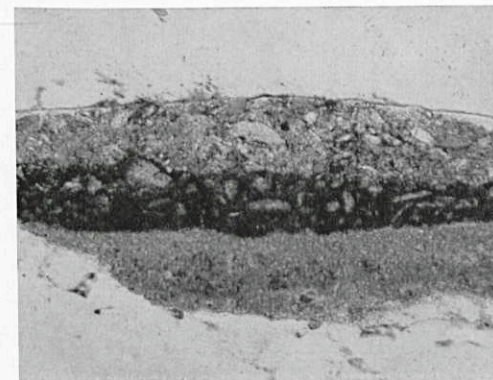
Pigmenten

Men vindt de normale xv^e-eeuwse pigmenten: azuriet en lapis-lazuli; malachiet en koperresinaat; lood-tinoyde, oker en organisch geel; vermiljoen en gefixeerde kraplak; loodwit; beenderzwart.

Organisch bruin werd niet bepaald en koperresinaat zelden geïdentificeerd. Men mag zich echter afvragen of deze glacislagen met de tijd niet verdwenen zijn: de bodem op het middenpaneel vertoont minder densiteit dan op de luiken.

Bindmiddel

Zoals in vroeger onderzochte xv^e-eeuwse werken werd drogende olie als basisstof van het bindmiddel gekenmerkt; zoals elders ook vindt men hier de klassieke uitzonderingen: water-tempera voor tekening en lapis-lazuli, hars (?) voor koperresinaat.



- 4 : vernis;
- 3 : blauwe lazuurlaag : lapis-lazuli en zeer weinig loodwit; water-tempera;
- 2 : blauwe verflaag : loodwit, azuriet en weinig oker; drogende olie (onderaan maar hier niet zichtbaar, een dun laagje met loodwit en olie);
- 1 : plamuur met krijt en dierlijke lijm.

14. Doorzichtige dwarsdoorsnede, 300 × : donker blauw (kleed van staande man achter Mozes; linkerluik).

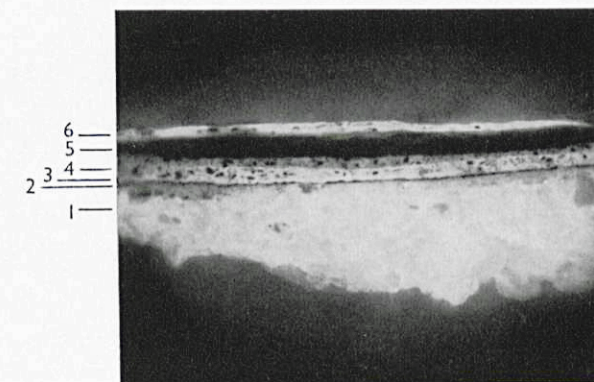
Structuur

Paars

Vier verschillende technieken:

- één laag : gefixeerde kraplak met of zonder loodwit;
- één of twee lagen : een mengsel van krap, loodwit, azuriet en lapis-lazuli;
- twee lagen : onderaan loodwit en azuriet, bovenaan loodwit en krap;
- twee lagen : onderaan loodwit en krap, bovenaan azuriet.

15. Ondoorzichtige dwarsdoorsnede in fluorescentie, 84 × : donker rood (mouw van Mozes; linkerluik).



- 6 : vernis: twee of meer lagen;
- 5 : rode lazuurlaag : kraplak en drogende olie;
- 4 : rode verflaag met loodwit, krap en drogende olie (2 lagen);
- 3 : onderste verflaag met loodwit en drogende olie (moeilijk zichtbaar);
- 2 : tekening : beenderresten met water-tempera;
- 1 : plamuur met krijt en dierlijke lijm.

Blauw

In lucht, wolken en berglandschap : één of twee lagen met loodwit, azuriet en minder lapis, soms wat oker dat de kleur opwarmt.

In kledij, twee technieken :

- één of twee lagen : loodwit en azuriet soms met wat lapis of krap;
- twee lagen (afb. 14) : onderaan loodwit en azuriet met wat oker, bovenaan lapis met of zonder loodwit.

Groen

Eén of twee lagen : loodwit, malachiet soms met wat azuriet en oker of een gele organische kleurstof; de koperresinaatlaag wordt zelden waargenomen. Twee uitzonderingsgevallen : superpositie van donkerblauwe laag (azuriet met wat loodwit en krap) over een geel-bruine laag (oker en wat krap); en van koperresinaat over een helderrode laag (loodwit en krap).

Geel

Steeds één laag met twee mogelijke structuren : een mengsel van loodwit en oker of het dubbel lood-tinoyde soms met wat azuriet en krap.

Rood

Oranjerood : een onderliggende laag met vermiljoen dat soms wat krap bevat, bovenlaag alleen krap; voor de lichtere tonen : geen kraplaag bovenaan of krap met toevoeging van wit.
Paarsig rood (afb. 15) : onderaan krap met wat loodwit, bovenaan krap; voor de lichtere tonen : steeds dunnere kraplaag.

Bruin

Eén laag met okerbasis, daarbij wat loodwit, beenderzwart, malachiet, azuriet, krap — naar het geval. Organisch bruin werd niet waargenomen.

Wit

Eén laag : loodwit met toevoeging van diverse pigmenten — azuriet, lapis, vermiljoen, oker, beenderzwart. Deze varianten geven dan ook de grijze tonen en de carnaties.

Zwart

Eén laag : beenderzwart en oker met wat loodwit.

Steeds wat de structuur betreft, moet beklemtoond worden dat men bijna overal, onderaan de verflaag, een laagje (minder dan 10 μ) loodwit vindt. De bedoeling hierbij zal wel geweest zijn het weerkaatsingsvermogen van de witte plamuurlaag te verhogen.

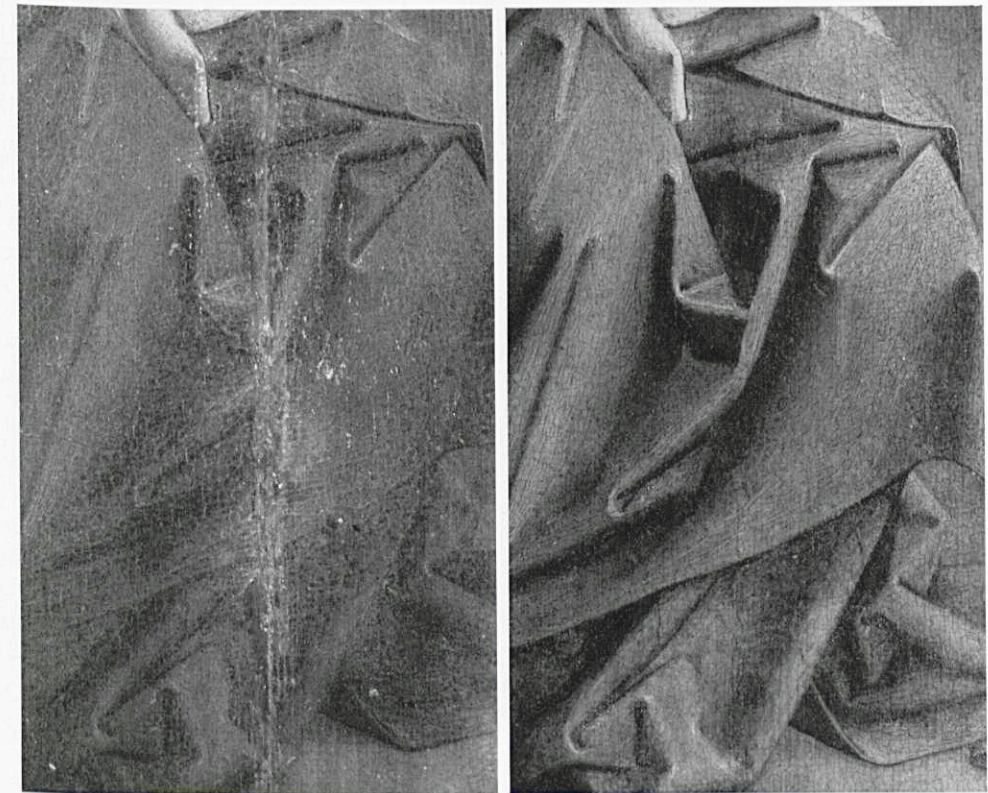
De dikte der verflaag varieert tussen $\pm 15 \mu$ (voor wit, grijs en carnatie) en 210 μ (een donkerblauw reliëf in kledij). Zoals hoger gezegd, vindt men de normale xv^e-eeuwse kleurstoffen en bindmiddelen terug; in verge-

lijking met andere meesters, komen hier wel nieuwe structuren en kleurenmengsels voor : we verwijzen o.m. naar de verschillende technieken om paars te bekomen, de twee uitzonderingsgevallen om groen te verkrijgen, de toevoeging van groen malachiet aan blauw azuriet, van andersgekleurde pigmenten aan bruine oker. Het zeer persoonlijk palet van de meester wordt dus microchemisch verklaard.

PLAMUUR

De witachtige plamuurlaag heeft de gebruikelijke samenstelling met krijt en dierlijke lijm. Dikten van 160 tot 240 μ werden gemeten. Bovenaan werd ze doordrenkt met drogende olie. Geen impermeabilisatielaag. Sporen van tekening werden waargenomen; zoals steeds ging het om beenderzwart gebonden met een water-tempera.

16. Detail van het kleed van de zittende vrouw op het voorplan van het linkerluik, vóór en na de behandeling.





17. Detail van het rechterluik.

BEHANDELING

ALBERT PHILIPPOT

Vooraf werden middenpaneel en luiken ontdaan van de planken waarmee de drielobbigte vorm bovenaan was vervuldigd tot een rechthoek. De fragmenten, die op de luiken door verzagen verloren gingen, werden bijgewerkt met nieuwe stukken in eik. Het retabel kreeg aldus zijn oorspronkelijke vorm terug. Na het lijmen werden voegen en barsten aan de rugzijde verstevigd door oplibmen van klampen.

Teneinde de dragers minder gevoelig te maken voor atmosferische schommelingen werden ze aan beide zijden doordrenkt met bijenwas in terpentijn. Het hout nam gemakkelijk deze wasspecie op omdat de toegangswegen voldoende waren vrijgemaakt.

Het hechten van plamuur- en verflagen met het gebruikelijk washarsmengsel werd over een lange periode, met wisselende vochtigheidsgraad, herhaalde malen hernomen.

Daar het grootste deel van de oude stopsels — meer speciaal langs de voegen en onderaan het middenpaneel — ondeugdelijk waren, werden ze vervangen door een kaolin-lijm-plamuur.

De lucht van het middenpaneel was in ruime mate overschilderd. De verflaag heeft in deze zone fel geleden door vroegere reinigingen en onoordeelkundige restauraties. Hierdoor waren we genoodzaakt tot een compromis te besluiten en het verwijderen van de overschildering te beperken tot deze van de xix^e eeuw. De grote leemten die op het voorplan van het middenpaneel vrijkwamen, werden van op het hout bijgewerkt. De andere gedeelten, die eveneens van hun overschilderingen ontdaan werden, hebben geen meldenswaardig probleem gesteld.

Diverse materialen als lijm, olieverf, sterk verbruinde vernissen en vuil hadden zich vastgezet in de holten van de afschilferingen. Deze agglomeraten werden vooraf aangezwollen met lavendelolie en vervolgens met een operatiemesje verwijderd. Ook de zieke vernislagen werden op dezelfde wijze aangezwollen en dan opgelost.

De retouches, uitgevoerd in tempera¹, bleven ongeveer twee maand in observatie; na deze droogperiode werden ze met was doordrenkt, zodat de belangrijkste conservatiebehandeling tot een homogene interventie werd afgesloten. Verscheidene maanden na het op toon zetten van de retouches werd een dunne voorlopige bescherm laag (retoucheervernis) met de borstel opgebracht.

¹ Betreffende de toegepaste techniek, zie A. en P. PHILIPPOT, *Réflexions sur quelques problèmes esthétiques et techniques de la retouche*, in dit Bulletin, dl. III, 1960, bl. 163-172.

DE PREDELLA

INLEIDING

Dat tot het retabel een predella behoorde, met de verovering van Jeruzalem door Titus als onderwerp (afb. 18), vernemen we uit een beschrijving daterend van vóór 1794¹. Dit paneel berust sinds 1958 in het Museum voor Schone Kunsten te Gent².

Zijn langwerpige en naar boven toe verwijdende vorm wijst op zijn functie als basis te dienen van een paneel met overeenstemmende breedte. De breedte bovenaan komt inderdaad overeen met de breedte van het middenpaneel van genoemd drieluik. Daarenboven is de voorstelling van de predella, al is ook om dit punt het verband met het drieluik vrij los³, niet onverenigbaar met haar functie van onderdeel van het altaarstuk⁴. Overigens zijn er onderling nog enkele stijlkritische punten van overeenkomst in de vormelijke details (wapen- en klederdrachten, paarden, enz.). Sommige compositie-elementen zoals de architectuur van de stad, achteraan links van de tempel, alsmede de opstelling van de verschillende plans, vertonen ook een zekere verwantschap met gelijkaardige elementen in de werken toegeschreven aan Justus van Gent.

Men weet niets over de oorsprong van deze predella, maar de stijl-critiek houdt ze voor een werk uit de tweede helft der xv^e eeuw, omstreeks 1480⁵. De achtereenvolgende toeschrijvingen aan Memlinc, Hubrecht van Eyck, Gerard van der Meire, Lucas Cranach en Gerard Horenbaut laten de onzekerheid nopens de schilder uitschijnen. De hoger aangehaalde punten van overeenkomst ten spijt is de stijl grondig verschillend van deze van het drieluik vooral in koloriet en picturale uitvoering, dermate zelfs dat de uitvoering van drieluik en predella door eenzelfde hand hoogst onwaarschijnlijk mag worden geacht. De kwaliteit van de *Verovering van Jeruzalem* in acht genomen, zou het eventueel veroorloofd zijn te veronderstellen dat de schilder van het drieluik niet vreemd is aan de conceptie van het tafereel,

¹ *Beschrijvinge der merkweerdige kunststukken welke in de Kathedrale Kerke van St Baefs te Gend gevonden worden door Mr Aegidius Vande Vivere de Wambeke, Greffier van den Raede in Vlaenderen*, GENT, UNIVERSITEITS-BIBLIOTHEEK, hs. G. 9448, (xix^e-eeuws afschrift door de bibliothecaris Laval, origineel wellicht verloren), fol. 27-33: cf. noot 8, bl. 14, Zie ook *Museum voor Schone Kunsten, Gent. Justus van Gent, Berrugete en het Hof van Urbino*, Brussel, 1957 (tentoonstellingscatalogus), nr. 82, bl. 156-157.

² Cf. G. CHABOT, *De predella in het Museum voor Schone Kunsten te Gent*, in *Oost-Vlaanderen*, 1960, p. 108-109.

³ J. LAVALLEYE, *Juste de Gand, peintre de Frédéric de Montefeltre*, p. 87, is van mening dat het onderwerp van de predella geen verband heeft met het drieluik.

⁴ Het gebruik van een predella, algemeen verspreid in Italië, blijkt vrij zeldzaam bij de Vlaamse Primitieven. Een predella, met de Hel als afbeelding, zou zich destijds onder het *Lam Gods* — en in dezelfde kerk — bevonden hebben. Zie dienaangaande P. COREMANS (onder de leiding van), *L'Agneau mystique au Laboratoire. Examen et traitement*, (*Les Primitifs flamands*, III. *Contributions à l'étude des Primitifs flamands*, 2), Antwerpen, 1953, bl. 22 en 35. Anderzijds moest Justus' *Communie der Apostelen*, te Urbino een predella hebben met als onderwerp *De Ontheiliging der hosties* door Uccello (cf. J. LAVALLEYE, *op. cit.*, bl. 43-49). De vorm van de Gentse predella schijnt niet Italiaans (cf. R. SALVINI en L. TRAVERSO, *Predelle dal '200 al '500*, Florence, 1959) komt echter wel voor in Duitsland, zo b.v. bij Lukas Moser (1431) en Math. Grünewald (1512-1516).

⁵ G. HULIN DE LOO, *Bruges 1902. Exposition de tableaux flamands des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*. *Catalogue critique*, Gent, 1902, bl. 30.

al heeft hij het zelf niet uitgevoerd. Noteren we in dit verband dat de afreis van Joos van Wassenhove naar Italië plaats had in 1468 of kort daarna, en dat de uitvoeringsdatum van de predella niet nauwkeurig is te bepalen: hij zou vallen tussen het stichtingsjaar van de kapel de Maech (1462) en het begin van de xvi^e eeuw. De stijl van de predella roept de miniaturen van die tijd voor de geest, o.m. het werk van Jan de Tavernier omstreeks de jaren 1454-1467. Men is dan ook geneigd de schilder in die omgeving te zoeken.

De verovering van Jeruzalem is hier afgebeeld overeenkomstig het verhaal in de *Geschiedenis van de Joodse Oorlog* van Flavius Josephus, Joodse geschiedschrijver. In verband met de iconografie van het gehele altaarstuk, kan vervolgens nog worden opgemerkt dat in het centrum van het middenpaneel van het drieluik, alhoewel onopvallend, de episode toch is uitgebeeld van Jezus' Gericht, waarbij de Joden vóór Pilatus de verantwoordelijkheid van Zijn dood op zich hebben genomen (« Zijn bloed kome over ons en over onze kinderen », *Mat.* xxvii, 25-26), terwijl de predella de bestraffing van het Joodse volk verbeeldt, bestraffing die het omzeggens zelf heeft gevraagd. Misschien ligt hier dan ook de iconografische samenhang tussen het drieluik en de predella.

MATERIËLE GESCHIEDENIS

Spruyt noteerde in 1777 twee schilderijen van de Passie in de Sint-Laurentiuskapel. Het valt te betwijfelen of hij hiermede het retabel en de predella bedoelde¹. Zeker is dat Van de Vivere de predella vóór 1794 ondubbelzinnig vermeldt² maar in 1819, bij P.F. de Goesin³ wordt ze reeds opgegeven als zijnde verdwenen. De predella werd wellicht verkocht vóór de eeuwwisseling wanneer het drieluik naar de krypte werd verwezen⁴. Dit wordt ten andere bevestigd door de officiële akte die op 5 september 1851 op verzoek van de Weduwe Delbecq werd opgemaakt⁵. De achtereenvol-

¹ Daar de luiken toen boven het middenstuk hingen konden die zeer goed als één tweede schilderij voorkomen die boven het middenstuk stond.

² Zie bl. 14, noot 8.

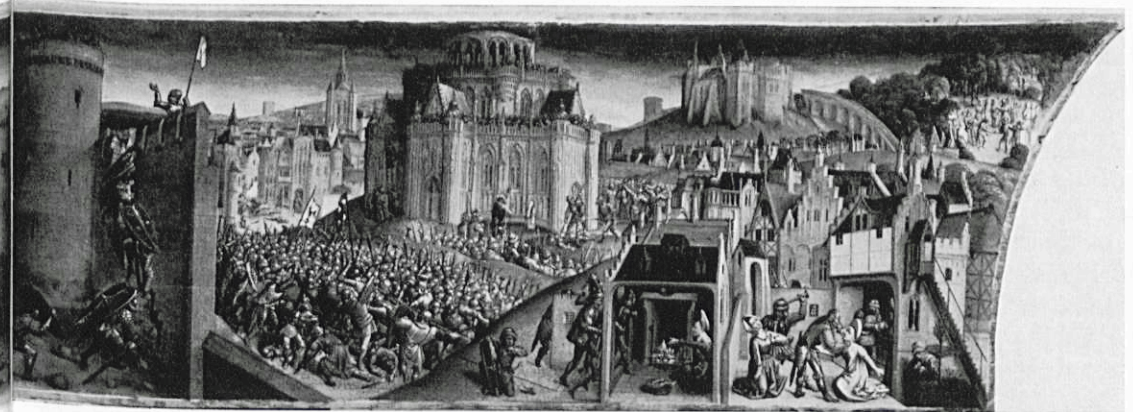
³ P.F. DE GOESIN-VERHAEGHE, *Description historique et pittoresque de l'église cathédrale de St. Bavon*, Gent, 1819, bl. 42.

⁴ Zie bl. 14, noot 9 en bl. 16, noot 1.

⁵ « Les soussignés déclarent... que de temps immémorial... un tableau... représentant le siège et la prise de Jérusalem et peint par Hubert Van Eyck, s'est trouvé dans la cathédrale de St Bavon à Gand; que le dit tableau... a été vendu pendant la révolution Française de 1789 par les chanoines de la susdite cathédrale à Mr Meresone, marchand de tableaux à Gand, qui à son tour l'a revendu à Mr le professeur J.B. Delbecq, vice-président de la société des beaux-arts et littérature de Gand, etc., et que ce même tableau se trouve actuellement être la propriété de Madame Delbecq, veuve du susnommé professeur J.B. Delbecq. Gand, le 5 7bre 1851. Signé: « Baron Jules de saint Genois, Bibliothécaire de la ville et de l'université. C.P. Serrure, Professeur à l'université, H.G. Moke, Professeur à l'université et à l'Athénée de Gand, membre de l'académie. L. Roelandt, Président de la société Royale des Beaux-Arts, architecte de la ville de Gand ». De handtekens werden gewettigd door de gemeentelijke en provinciale autoriteiten en door de Ministeries van Binnenlandse en Buitenlandse zaken. De handtekening van die autoriteiten worden voor echt verklaard door de Britse consul te Gent of de secretaris van de Britse zending te Brussel. Diens handteken wordt tenslotte voor echt verklaard door de onderstaatssecretaris bij het Foreign Office op 19 januari 1852. GENT, MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN, dossier over de predella. Document vermeld in: *Bulletin van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Gent*, dl. vii, 1899, bl. 99.

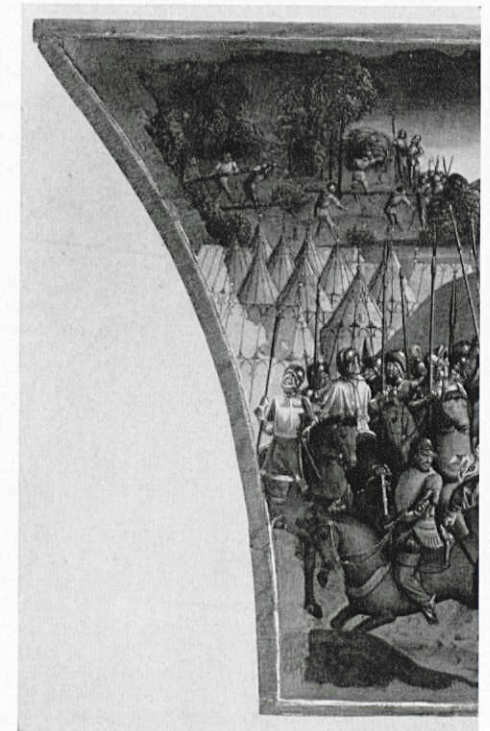


19. Detail van de predella in schuin opvallend licht : loskomen van de verflaag door verpulvering van de plamuurlaag.



31 x 168,5 cm

18. *De Verovering van Jeruzalem door Titus*, na behandeling. Gent, Museum voor Schone Kunsten.



20. Detail van de predella : hersamenstelling van de leemten en opbrengen van de basistoon; later worden ze ingeschilderd en geïntegreerd in het geheel.

gende Gentse eigenaars waren Dominique Meeresone († 5 maart 1820), J. B. Delbecq († 6 januari 1840)¹ en van 1860 tot 1958, de familie De Ruyck².

Door deze familie werd het paneel meermaals uitgeleend voor tentoonstellingen: Brugge, 1867³; Gent, 1872⁴; Brussel, 1886⁵; Brugge, 1902⁶ en nog tweemaal in het Gents Museum voor Schone Kunsten, nl. in 1953⁷ en 1957⁸.

Vermelden we ten slotte dat een aanbieding aan de National Gallery in 1897 werd afgewezen⁹ en dat het gevraagde bedrag van frs. 20.000 door de Oudheidkundige Kring van Gent in 1899 voor het vijfvoudige van de werkelijke waarde werd geacht¹⁰. Uiteindelijk werd de predella in 1958 door de stad Gent aangekocht voor het bedrag van frs. 550.000¹¹ en ondergebracht in het Museum voor Schone Kunsten.

Over vroegere behandelingen van de predella zijn ons geen documenten bekend. Parketering, effenen van de braam, bijwerken van de onbeschilderde rand, overschildering van de lucht¹², retouches langs de breuk, kortom de vroegere merkbare behandelingen hebben alle karakteristieken van XIX^e-eeuws werk.

In afwachting van de gehele behandeling op het Instituut in 1959-60,

MATERIËLE TOESTAND VÓÓR DE BEHANDELING

Het paneel meet 31 bij 168,5 cm. De dikte schommelt tussen 3 en 4 mm.

De drager is één enkel horizontaal eiken element waarvan de dikte door afschaven werd verminderd voor het aanbrengen van een parket. Zijn bewaringstoestand is over het algemeen bevredigend met uitzondering van de boorden die op verschillende plaatsen vermolmd zijn. Twee horizon-

¹ Zie over deze figuur: V. VAN DER HAEGHEN, *Mémoire sur des documents faux...*, Brussel, 1899, bl. 109-120. Volgens een getuigenis van Delbecq zou Meeresone in dienst zijn geweest van de kanunnik en verzamelaar Jacques Clemens: *ibidem*, bl. 2, noot 1.

² Volgens V. FRIS, *Un financier et mécène gantois du XV^e siècle, Laurent de Maech*, Antwerpen, 1924, bl. 21: rond 1856. De verkoopakte is echter gedateerd 20 juni 1860.

³ W.H.J. WEALE, *Tableaux de l'ancienne école néerlandaise, exposés dans la grande salle des Halles, Gilde de St Thomas et St Luc*, Brugge, 1867, bl. 19-20, nr. 13.

⁴ Tentoonstelling in de Nijverheidsschool, ten voordele van de bibliotheek van het Willemsfonds, GENT, UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK, nota's F. DE SMET.

⁵ *Exposition au profit de la Caisse des Artistes belges, organisée par l'Académie de Belgique*. Cf. *Le Patriote*, 11 oktober; *L'Impartial*, 12 oktober; *La Gazette*, 9-10 oktober.

⁶ *Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien, 1^e section*, nr. 119; HULIN DE LOO, *Catalogue critique*, bl. 30.

⁷ *Schilderijen uit Gentse Verzamelingen*, 28 maart - 31 mei, catalogus nr. 1, bl. 9.

⁸ *Justus van Gent, Berruguete en het Hof van Urbino*, catalogus nr. 82.

⁹ *Bulletin van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Gent*, dl. VII, 1899, bl. 171. De echtverklaringen op het document van 1851 (bl. 35, noot 5) laten vermoeden dat al vroeger gepoogd of gedacht werd aan een verkoop van het stuk in Engeland.

¹⁰ *Ibidem*, bl. 168-171.

¹¹ P. KLUYSKENS, *De Predella « De Inneming van Jeruzalem »*, in *De Gentenaar*, 22-23 november 1958.

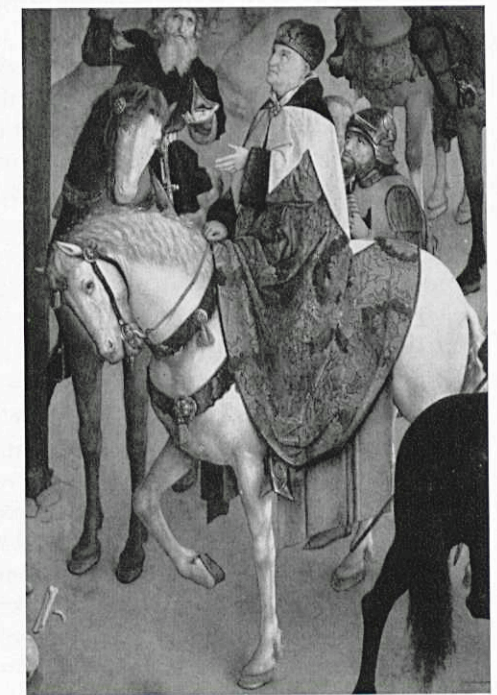
¹² « ... le ciel est repeint... » schreef ook L. MAETERLINCK, *La prise et le sac de Jérusalem de St. Bavon*, in *Bull. van de Maatschappij van Gesch. en Oudheidk. te Gent*, 1899, bl. 103.

werden plaatselijk voorlopige hechtingen uitgevoerd in het Museum voor Schone Kunsten te Gent in 1957 en kort vóór de aankoop in 1958. De parket-tale barsten dienen vermeld, een links, de andere in het midden. De parketering is in goede staat maar enkele dwarslatten zijn losgekomen.

Het *plamuur* is in behoorlijke staat met uitzondering van enkele plaatsen waar ze los komt van de drager.

In de *verflaag* vindt men gezonde zones naast afschilferingen (afb. 19) en leemten. Veralgemeende en vrij ernstige schilfervormingen dienen vermeld, meer speciaal langs de barsten van de drager, op het voorplan links en in de lucht bovenaan. Deze afschilfering was klaarblijkelijk aanleiding tot overschildering vooral bovenaan in de lucht. Deze overschilderingen zijn ondoorzichtig geworden. Langsheen de randen en vooral links vallen overschilderde leemten te noteren.

De gehele niet beschilderde boord en talrijke verspreide kleine leemten in de verflaag zijn met een hard, blijkbaar oliehoudend stopsel bijgewerkt.



21. Vergelijking tussen twee gelijkaardige details van de predella (links) en het drieliuk (rechts); alhoewel van ongelijke schaal, komt duidelijk een picturaal verschil naar voren: bij de predella zijn vormgeving en uitvoering zwaarder.

Verflaag

In vergelijking met de resultaten verkregen voor de *Calvarie*, stelt men vast voor de *Verovering van Jeruzalem* :

- pigmenten : dezelfde als bij de triptiek, echter geen lapis;
- bindmiddel : steeds olie, behalve de gebruikelijke water-tempera bij de tekening;
- structuur : veel minder complex dan bij de *Calvarie* vermits men bij de predella steeds één laag vindt; maximum dikte $\pm 60 \mu$ tegenover $\pm 210 \mu$ voor de triptiek; ook geen onderliggend wit laagje.

Deze kenmerken wijzen er op dat de predella van een andere hand is; deze in de tijd situeren is moeilijk vermits een zo opgebouwde verflaag even goed kan voorkomen op het einde van de xv^e als in een deel van de xvi^e eeuw — zolang de oude schildertechnische traditie in voege bleef.

Plamuur

Dezelfde kenmerken als bij de *Calvarie* worden teruggevonden voor de predella; de dikte is echter geringer en varieert van 120 tot 160 μ . Zeer opmerkenswaardig is de tegenwoordigheid, op het ganse verflak, behalve in de lucht, van een « imprimatura », t.z. een bruinachtig gekleurde laag, 15 tot 25 μ dik, samengesteld uit loodwit met beenderzwart, azuriet en olie. Nergens werd hiervan enig spoor ontdekt op het drieluik, en tot nog toe heeft het Laboratorium slechts éénmaal, en wel op de *H. Drievuldigheid* van Leuven¹, een dergelijke imprimatuur op xv^e-eeuwse Vlaamse werken gedetecteerd; ze komt wel meer voor in de xvi^e eeuw en is wellicht te aanzien als een voorbode der veralgemening van de gekleurde ondergrond.

BEHANDELING

De vermolmdede gedeelten aan de rand van de drager werden verwijderd en vervangen door strookjes eik. De losgekomen dwarslatten van het parket werden gelijkmd en de curven van de zijdelingse boorden hersteld door bijwerken met strookjes eik op halve dikte gelijkmd.

De stopsels die zich bevonden in de leemten van de verflaag en op de oorspronkelijk onbeschilderde rand werden verwijderd zodat ook de braam van het plamuur kon worden hersteld. De hechting van losliggende zones en afschilferingen werd bekomen door achtereenvolgende toepassing van parellijm in een sterk verdunde azijnzure oplossing en een washarsmengsel onder inwerking van I.R. De talrijke vernislagen werden voorafgaandelijk met lavendelolie aangezwollen en vervolgens afgenomen met een alcoholterpentijnmengsel als oplosmiddel.

De ruime overschilderingen bovenaan in de lucht en op het voorplan werden mechanisch afgenomen maar enkele lichtere oude overschilderingen in het rechter gedeelte van de lucht bleven onberoerd, daar ze zich op

¹ Cf. dit Bulletin, dl. II, 1959, bl. 20-33.

behoorlijke wijze in de originele materie hebben geïntegreerd. De schade langsheen de barsten en de ontelbare kleine schilferachtige leemten, verspreid op de architectuurpartijen, werden op de gebruikelijke wijze geretoucheerd.

LE TRIPTYQUE DU CALVAIRE ATTRIBUÉ A JUSTE DE GAND
ET LA PRÉDELLE CORRESPONDANTE

Le triptyque du *Calvaire* de la cathédrale Saint-Bavon à Gand ne porte ni signature ni date, et il n'est mentionné dans aucun document contemporain; aussi a-t-on recours à la critique de style pour déterminer son attribution. La majorité des historiens d'art sont d'accord pour y reconnaître la main de l'auteur de la *Communion des Apôtres* d'Urbino, appelé dans les documents italiens contemporains *Giusto da Guanto*, qui a été en outre raisonnablement identifié avec un peintre du nom de Joos van Wassenhove, maître à Gand en 1464. Le triptyque est généralement daté d'avant le départ de l'artiste pour l'Italie en 1468. Il se situe vraisemblablement entre 1464, date de la maîtrise de Joos van Wassenhove à Gand, et 1469, date de la mort du donateur du triptyque.

L'iconographie du retable, centrée sur la sainte Croix, est jusqu'à présent l'unique exemple de ce type dans la peinture flamande du xv^e siècle. Au panneau central est figuré le Christ en croix, encadré des deux larrons, également crucifiés, et des deux groupes de ses amis et de ses ennemis. Les volets représentent deux sujets de l'Ancien Testament qui, selon les règles de la typologie, préfigurent la croix du Christ : à gauche, Moïse adoucit avec un morceau de bois les eaux amères de Mara et, à droite, le Serpent d'airain. Au revers (fig. 3) subsistent des fragments de deux saints en grisaille, saint Laurent et saint Louis, vraisemblablement les patrons des donateurs, Laurent de Maeck et Louise van den Hove.

L'absence de témoignages écrits avant la fin du xviii^e siècle (1772-94) et le manque de précision des rares mentions du triptyque après cette date ne permettent pas de connaître avec certitude les différents emplacements qu'il a occupés dans la cathédrale. Il semble qu'il ait été placé depuis son origine dans la chapelle Saint-Laurent, la dernière du bas-côté sud avant le transept, où il se trouvait encore peu avant son enlèvement par les Français en 1794. Avant 1819, le triptyque est signalé dans la crypte, où on l'avait sans doute descendu pendant les travaux de transformation de la chapelle Saint-Laurent. Vraisemblablement avant 1822, le retable est installé dans la cinquième chapelle du déambulatoire sud, dédiée à saint Gilles. Peu avant sa restauration en 1859-60, le triptyque est transféré dans un local attenant à l'église. En 1864, il réintègre la chapelle Saint-Gilles où il restera exposé jusqu'à son traitement à l'Institut en 1952-53. Depuis son retour à Saint-Bavon en 1953, et dans le but d'une meilleure présentation, le triptyque est exposé contre le mur occidental du transept nord.

L'état matériel du triptyque avant son traitement peut être esquissé comme suit :
Forme : la forme originale, trilobée, du panneau central et des volets a été modifiée

par l'adjonction de planches destinées à donner au triptyque une forme rectangulaire (fig. 8 et 9).

Support : chêne; sept éléments verticaux au panneau central et quatre à chacun des volets. Dimensions moyennes : 216,1 × 169,8 × 2,3 cm (panneau central) et 216,2 × 80,8 × 1,5 cm (volets). Etat satisfaisant, sauf aux bords supérieurs des volets, dont les lobes ont été rectifiés par sciage.

Couche picturale : en assez mauvais état, surtout au panneau central et à la partie supérieure des volets, où l'on observe de l'usure, un écaillage généralisé, quelques lacunes et restaurations, ainsi qu'au revers, où elle a été ravagée lors d'anciennes restaurations du support.

Vernis : épais, bruni, opaque, même chanci à certains endroits, et irrégulier.

Cadres : modernes.

La composition et la structure de la couche picturale ont pu être déterminées comme suit :

Pigments : pigments usuels au xv^e siècle : azurite, lapis-lazuli; malachite, résinate de cuivre; oxyde de plomb-étain, ocres, jaune organique; vermillon et garance fixée; blanc de plomb; noir animal.

Liant : à base d'huile siccative, sauf pour le lapis et le dessin, à la détrempe aqueuse, et le résinate de cuivre apparemment à base de résine (?).

Structure : présence presque partout, sous la couche picturale, d'une mince couche de blanc de plomb (moins de 10 μ). Epaisseur variant de ± 15 à 210 μ. Apparition de nouvelles structures et de mélanges de couleurs correspondant à la palette très personnelle de Juste de Gand.

La préparation présente la composition usuelle, soit un mélange de craie et de colle animale, imprégnée d'huile siccative à la partie supérieure. Epaisseur de 160 à 240 μ.

Le traitement a consisté en la reconstitution de la forme originale des volets et le dégagement de celle du panneau central (fig. 1); le collage et le renforcement des fissures et des joints; l'imprégnation du support par un mélange de cire d'abeille et de térébenthine; la fixation de la préparation et de la couche picturale; la substitution aux masticages anciens, déformés, d'un enduit de kaolin et de colle; l'enlèvement des surpeints du xix^e siècle, surtout dans le ciel du panneau central et à l'avant-plan du même panneau, où les grandes lacunes ont été reconstituées; l'enlèvement des vernis altérés; le repeint à la détrempe de toutes les lacunes; l'imprégnation et la mise sur ton des retouches; l'application, après séchage et stabilisation des retouches, d'un léger vernis temporaire.

Une description du retable de la fin du xviii^e siècle (p. 14, note 8) fait état d'une prédelle représentant la *Prise de Jérusalem par Titus*, actuellement conservée au Musée des Beaux-Arts de Gand (fig. 18). Les dimensions de ce panneau, son style, plusieurs éléments de sa composition et même son sujet permettent d'y voir une prédelle exécutée pour le triptyque du *Calvaire*. Etant donné les qualités indéniables de la composition, il n'est pas impossible que la conception de l'œuvre soit due à Juste de Gand; par contre, la différence de qualité picturale avec le triptyque (fig. 21) exclut l'exécution de la prédelle par ce maître. Il est permis de se demander si l'auteur

de la prédelle ne doit pas être identifié parmi les miniaturistes de l'époque, tel Jean Le Tavernier, dont elle évoque le style. La prise de Jérusalem est racontée ici conformément au récit de Flavius Josèphe dans son *De Bello judaico*.

La première mention certaine de la prédelle est celle qu'en fait Van de Vivere avant 1794; dès 1819, elle est portée disparue (p. 35, note 3). Dans le courant du xix^e siècle et la première moitié du xx^e, elle passe dans différentes collections gantoises; elle est finalement achetée par le Musée des Beaux-Arts de Gand en 1958.

L'état matériel du support avant le traitement était satisfaisant, sauf aux bords, vermoulus en plusieurs endroits. La couche picturale présentait un écaillage généralisé, particulièrement grave au centre de la composition (fig. 19), à l'avant-plan à gauche et dans le haut du ciel; cet écaillage a entraîné des surpeints devenus opaques. Des lacunes recouvertes de masticages et de surpeints se manifestaient surtout sur le pourtour du panneau.

La couche picturale présente les mêmes pigments que le triptyque, sauf le lapis, et un liant également huileux pour la couche picturale et aqueux pour le dessin. La structure est beaucoup moins complexe que celle du *Calvaire* : une seule couche, avec épaisseur maxima de ± 60 μ au lieu de ± 210 μ; la fine couche blanche sous-jacente observée au triptyque est absente. On peut conclure de ces différences de structure que la prédelle est d'une autre main; mais comme cette structure a été en usage à la fin du xv^e siècle et pendant une partie du xvi^e, il n'est pas possible d'en déduire une date d'exécution précise. Toutefois, la préparation, semblable à celle du triptyque mais moins épaisse, est recouverte d'une couche d'impression brunâtre telle que l'on en rencontre souvent au xvi^e siècle.

Le traitement a consisté essentiellement en la consolidation du support et de son parquet, l'enlèvement de plusieurs masticages, la fixation des soulèvements et écaillages, l'imprégnation du revers à la cire d'abeille, l'enlèvement des vernis et de certains surpeints altérés, le repeint des lacunes aux courbes latérales du panneau (fig. 20) et la retouche des nombreuses petites lacunes de la couche picturale.

Nous nous sommes abstenus dans cette étude de donner une interprétation des résultats pour le triptyque proprement dit. Une plus grande liberté est ainsi laissée aux auteurs du prochain Corpus des Primitifs flamands de la cathédrale Saint-Bavon, de celui du Palais ducal d'Urbino et de l'édition complètement revue de l'étude de J. Lavalleye sur Juste de Gand.

LA MACROPHOTOGRAPHIE STÉRÉOSCOPIQUE

LOUIS LOOSE

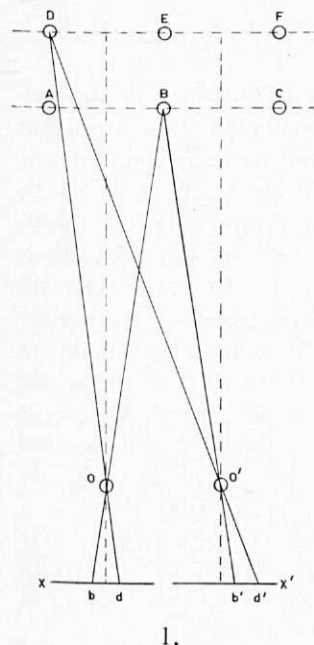
Chaque jour il nous semble interpréter sans difficulté des documents photographiques dans lesquels pourtant un facteur important fait défaut, la troisième dimension. Lorsqu'un objet est photographié à une échelle déterminée, la hauteur et la largeur varient, mais la troisième dimension reste inchangée. Celle-ci n'est généralement que suggérée par les effets d'ombre et de lumière. Quand nous avons une reproduction devant les yeux, nous ne nous rendons nullement compte que nous la voyons comme si nous n'avions qu'un seul œil. Nous acceptons cette vision monoculaire comme nous acceptons l'absence de couleurs dans une photographie en noir et blanc.

C'est bien pour cette raison que celui qui voit pour la première fois un stéréogramme est inévitablement surpris par la révélation du relief. L'effet est encore plus saisissant avec des macrographies stéréoscopiques, où un monde nouveau s'ouvre devant nous, et une photographie bi-dimensionnelle analogue apparaît dès lors comme très insuffisante.

Parmi les raisons les plus plausibles de cette abstention, citons d'abord le petit format de l'appareil stéréoscopique dont les images (qui ne dépassent pas 60×65 mm), malgré leur beauté incontestable, supportent mal la comparaison avec les documents de grand format que nous avons l'habitude d'utiliser. L'écartement fixe des objectifs empêche la prise de vue directe à courte distance et limite de ce fait l'emploi de la stéréoscopie à une échelle réduite.

S'il est possible de réaliser des documents stéréoscopiques en grand format, il serait souhaitable d'appliquer celui-ci à des prises de vue à très courte distance, jusqu'à réaliser des macrographies stéréoscopiques — technique éminemment utile dans l'examen des œuvres d'art. C'est le but que nous nous proposons, en partant d'abord d'un point de vue purement théorique, puis en examinant les possibilités pratiques.

L'exécution de macrophotographies stéréoscopiques pose certains problèmes de prise de vue et d'examen. Une certaine confusion règne encore à ce propos dans la littérature spécialisée, qui est divisée en deux camps : d'une part les théoriciens, qui posent leurs conditions sans se soucier des possibilités pratiques, d'autre part les praticiens, qui sont dans l'incapacité de mettre les théories en pratique et se contentent d'un compromis. Comme on va le voir, il est possible de concilier les deux points de vue.



La fusion des deux images doit se faire facilement, sans fatigue pour les yeux sur toute la surface. Nous arriverons à ce résultat en observant à la prise de vue trois conditions que les constructeurs d'appareils stéréoscopiques à deux objectifs jumelés ont toujours respectées et dont on ne devait par conséquent plus tenir compte.

Voyons sur la figure 1 en quoi consistent ces trois conditions :

- 1° Les deux images doivent se trouver dans le même plan (le plan X-X' qui représente la plaque photographique).
- 2° Les axes optiques doivent être perpendiculaires à ce plan et seront donc parallèles (les perpendiculaires passant par O et O' sur X-X').
- 3° Les distances principales ou longueurs focales doivent être égales (la distance de O au plan X-X' et de O' au même plan).

Notons en passant sur la figure 1 que les points *b* et *d* ainsi que *b'* et *d'* sont les perspectives géométriques des points B et D, points quel-

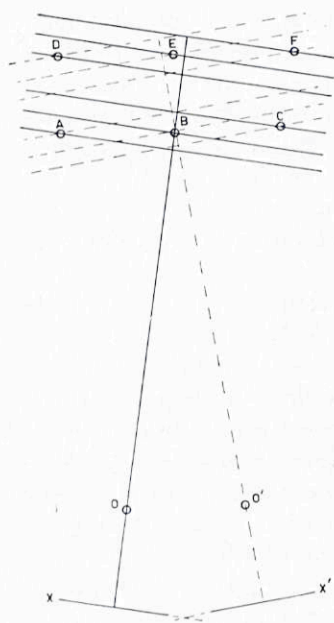
conques choisis d'un objet réel constitué par une série de points A-B-C-D-E-F. Nous nommerons plan frontal tout plan perpendiculaire à l'axe optique et donc parallèle au plan X-X' (la plaque photographique). Ces plans frontaux ne sont rien d'autre que les différents niveaux de profondeur de l'objet. Ainsi tous les points situés sur le plan A-B-C, qui constitue l'avant-plan, sont sur un même plan frontal et les points D-E-F de l'arrière-plan, sur un autre plan frontal.

Nous attirons spécialement l'attention sur le fait que, dans les deux images formées par les objectifs O et O', les plans frontaux passant par A-B-C restent identiques ainsi que ceux passant par D-E-F.

L'écart des objectifs (la base) d'un appareil stéréoscopique est égal à l'écart moyen des yeux, c'est-à-dire 63 à 65 mm (la distance O-O', fig. 1). Placés à une distance convenable de l'objet, les deux objectifs O et O' sont capables d'enregistrer une perspective géométrique de l'objet entier. En s'approchant de l'objet, l'objectif O enregistrera seulement une partie de l'objet à gauche, et O' une autre partie à droite. Un petit objet placé par exemple en B ne se trouvera même plus sur le trajet des rayons lumineux.

Nous voilà ainsi sur le terrain de la macrophotographie stéréoscopique.

Pour arriver à enregistrer avec un appareil stéréoscopique, à courte distance, la même image à gauche qu'à droite, un seul moyen s'impose : faire converger les axes optiques vers un point central de l'objet et réaliser les prises de vue l'une après l'autre. Cette technique est encore toujours préconisée dans les ouvrages récents traitant de la stéréoscopie des petits objets, non seulement avec un appareil stéréoscopique à deux objectifs mais aussi avec un appareil unique opérant successivement sous deux angles différents.



2.

Examinons rapidement le résultat géométrique de ce mode opératoire.

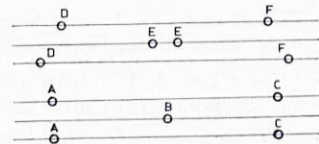
Reprenons les éléments de la figure 1, mais au lieu de photographe avec des axes optiques parallèles, faisons-les pivoter horizontalement autour des objectifs O et O' de façon à ce qu'ils convergent au point B de l'objet (fig. 2). Nous constatons immédiatement qu'au lieu des deux plans frontaux de la figure 1 nous en créons six pour la prise de vue de gauche et six autres pour celle de droite. Si chaque photo constitue la perspective géométrique exacte de l'objet vu de son point de vue propre O ou O', il est néanmoins impossible de considérer les deux photos comme un couple stéréoscopique, puisque sur la photo de gauche l'avant-plan sera le plan frontal passant par le point A et l'arrière-plan celui passant par le point F, tandis que sur la photo de droite l'avant-plan sera le plan frontal passant par C et l'arrière-plan celui passant par D.

Examinés au stéréoscope, les plans des images X et X' seront ramenés dans un même plan, les axes optiques deviendront parallèles ainsi que les plans frontaux des deux images. L'image que notre cerveau essaie de former se présentera comme si l'on superposait les axes optiques en les faisant tourner autour de l'axe B (fig. 2). L'image restituée aura l'aspect de la figure 3. La fusion se fera uniquement sur tous les points situés sur l'axe vertical passant par B. Les points A-B-C-D-F se trouveront chacun sur deux niveaux différents et le point E sera à deux endroits sur un même niveau.

Il est toujours possible, par un effort des yeux ou en déplaçant les deux photos dans le stéréoscope, de faire coïncider un ou plusieurs points homologues. Dans ce cas, le point B sera évidemment dédoublé.

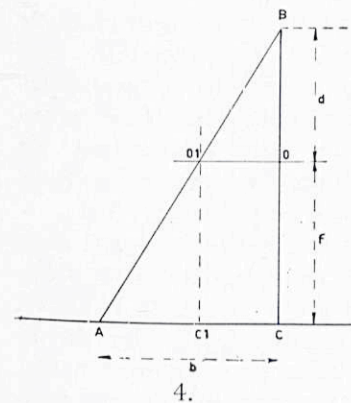
Une fusion complète des images est pourtant possible si l'angle formé par les axes optiques n'excède pas 15°. Par un effort inconscient, les yeux se déplacent alors rapidement de point en point, nous donnant l'illusion d'une parfaite image en relief. Cet effort est fatiguant pour certains et impossible à réaliser pour d'autres. L'image en relief est aussi très déformée. On s'en rend facilement compte en examinant par exemple la prise de vue d'un cube faite avec axes optiques convergents¹.

Si la convergence est à déconseiller, est-il possible de faire de la macrophotographie stéréoscopique avec des axes optiques parallèles ?



3.

¹ W.L. BERSSENBRUGGE, *De natuurgetrouwe stereoscopische afbeelding*, Hengelo, 1945.



4.

Pour situer le problème, examinons la figure 4. Considérons un appareil photographique avec un objectif O dont le verre dépoli se trouve sur le plan A-C. L'axe optique de l'objectif O sur lequel se trouve le point B d'un objet est perpendiculaire au plan A-C et l'image se forme en C au centre du verre dépoli. B-O est donc la distance (d) de l'objectif à l'objet et O-C la distance de l'objectif au verre dépoli ou la distance principale. Si nous glissons l'appareil vers la gauche de façon à avoir l'objectif en O₁ et l'axe optique O₁-C₁ toujours perpendiculaire à A-C et donc parallèle à O-C,

l'image du point B se formera en A à une distance b de C.

Dans la première position l'image du point B se trouvait au centre du verre dépoli, tandis que dans la deuxième l'image de B se trouvera à gauche de ce centre et peut-être même en dehors du verre dépoli. Pour remettre l'image en place et maintenir A au centre du verre dépoli, nous devons faire glisser celui-ci parallèlement au plan O₁-O vers la gauche d'une distance égale à la distance b . Dans cette position l'appareil sera prêt à prendre l'image de gauche. Celle de droite sera enregistrée en déplaçant respectivement l'objectif et le verre dépoli symétriquement à droite de O-C.

Les prises de vue ainsi réalisées, les trois conditions essentielles énoncées précédemment sont respectées : 1° les deux images se trouvent dans le même plan ; 2° les axes optiques sont perpendiculaires à ce plan et de ce fait parallèles entre eux ; 3° les distances principales sont égales. Il en résulte que dans les deux prises de vue les plans frontaux restent identiques. La fusion des deux images se fera sans aucune difficulté et sans fatigue non plus pour les yeux¹.

Il ne nous reste plus qu'à trouver l'appareil qui nous permette de mettre ces conditions théoriques en pratique.

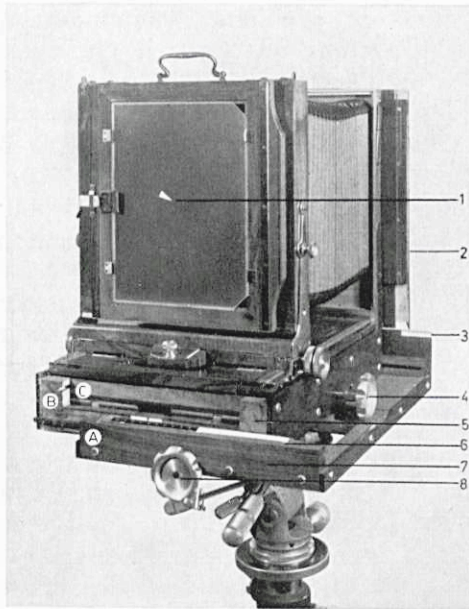
Deux genres d'appareils peuvent convenir :

- 1° Les appareils modernes grand format, généralement métalliques, possédant en même temps le décentrement horizontal de l'objectif et du verre dépoli.
- 2° Les appareils grand format, chambres touristes, possédant le décentrement horizontal de l'objectif. Dans ce cas, il faut un accessoire qui sera décrit plus loin.

LA TECHNIQUE OPÉRATOIRE

Dans les deux cas, on calcule d'abord le tirage de l'appareil et on l'adapte à la focale de l'objectif et à l'échelle d'agrandissement. Puis la mise en page du sujet est réalisée, l'axe optique passant par le centre du verre dépoli (position B-O-C, fig. 4). Pour la mise au point, on déplace l'appareil ou l'objet en

¹ On observe les mêmes règles pour la stéréoradiographie. Cf. L. LOOSE, *La stéréoradiographie*, dans *Etudes de Conservation*, t. v, 1960, p. 85-88.



5.

- 1 : Repère d'un point de l'objet sur le verre dépoli.
- 2 : Planchette de décentrement de l'objectif.
- 3 : Echelle graduée fixée sur la planche A, mesurant le déplacement de l'objectif.
- 4 : Commande du mouvement vers l'avant ou l'arrière de la glissière C, support de l'appareil.
- 5 : Glissière B pour le mouvement vers la gauche et la droite.
- 6 : Echelle graduée fixée sur la planche A mesurant les déplacements vers la gauche et la droite du verre dépoli.
- 7 : Planche fixe A.
- 8 : Commande du mouvement de la glissière B.

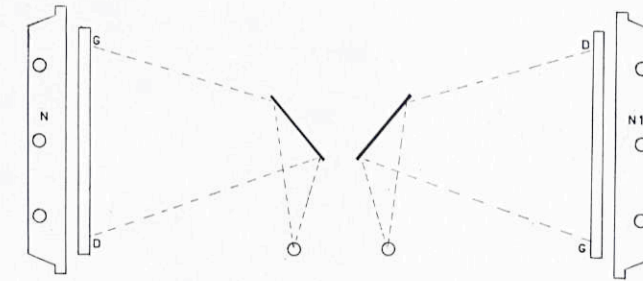
divisions en millimètres reportées à gauche et à droite de ce centre. La planche B sera marquée à l'arrière par une ligne ou une flèche en son centre. Cette planche B, support de l'appareil, sera ajustée à la planche A de façon à ce que les centres coïncident. La mise en page et la mise au point se feront comme plus haut, avec l'objectif au centre du verre dépoli¹.

¹ La glissière utilisée, outre son mouvement latéral (fig. 5, 8), possède la faculté de se déplacer vers l'avant et l'arrière (fig. 5, C); elle facilite donc la mise au point à l'échelle d'agrandissement déterminée. Cette glissière est d'ailleurs spécialement conçue pour la macrophotographie.

avant ou en arrière sans changer le tirage de l'appareil, qui détermine l'échelle d'agrandissement. Le choix d'un détail caractéristique, une intersection de craquelures par exemple, facilitera cette mise au point (fig. 5, 1).

Dans le cas d'un appareil avec décentrement horizontal de l'objectif et du verre dépoli, l'objectif sera décentré à gauche de la moitié de la base choisie (en O_1 , fig. 4). Le verre dépoli sera aussi décentré à gauche jusqu'au moment où le point repéré coïncidera avec la marque faite sur le dépoli. Celui-ci sera flou à pleine ouverture du diaphragme; une légère correction de la mise au point sera donc nécessaire. La prise de vue de gauche étant ainsi préparée, celle de droite pourra se faire de façon identique, mais avec déplacement vers la droite.

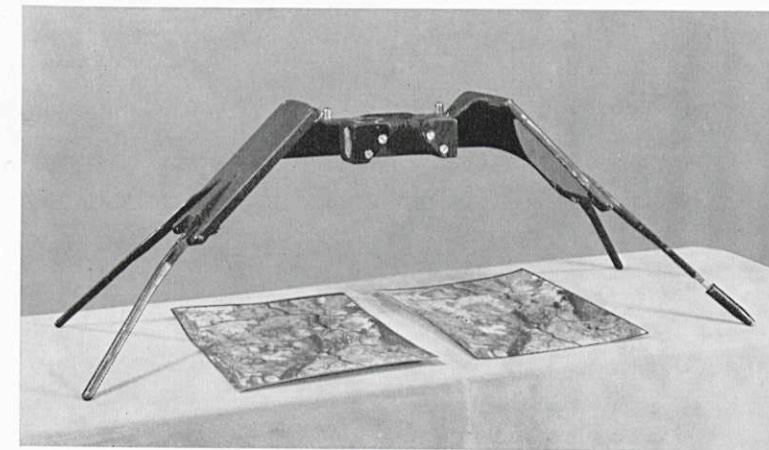
Avec un appareil à décentrement horizontal de l'objectif, les déplacements à gauche et à droite du verre dépoli nécessiteront une glissière. Celle-ci se compose d'une planche fixe A (fig. 5) faisant corps avec le pied et d'une deuxième planche B, support de l'appareil, qui se déplace latéralement avec une course totale de 13 cm, c'est-à-dire 6,5 cm à gauche et 6,5 cm à droite. A l'arrière, le centre de la planche A sera indiqué et des



6. Stéréoscope de C. Wheatstone.

N et N' : négatoscopes pour documents radiographiques.

Calculons maintenant le déplacement du verre dépoli vers la gauche (la distance b , fig. 4); il sera fonction de l'échelle d'agrandissement et de la distance O_1-O , qui correspond à la moitié de la base des objectifs. Glissons la planche B avec l'appareil d'une distance b vers la gauche en employant l'échelle graduée 6 (fig. 5) et la flèche. Le centre du dépoli et l'axe optique se trouvent alors en A. Grâce au décentrement horizontal de l'objectif nous pouvons ramener celui-ci vers la droite au point O_1 . La distance O_1-O est reportée sur l'échelle graduée 3 (fig. 5) solidaire de la planche fixe A. On peut aussi mettre l'objectif visuellement au point O_1 en glissant la planchette de l'objectif pour que le point repéré de l'objet coïncide avec la marque sur le verre dépoli. La correction de la mise au point sera très aisée si la glissière peut également se déplacer en avant et en arrière. Après la prise de vue de gauche, les mêmes opérations se répéteront pour l'image de droite.



7. Téléstéréoscope de H. von Helmholtz, variante moderne utilisée en photogrammétrie. Les miroirs oculaires sont remplacés ici par des prismes.

LE STÉRÉOSCOPE

Parmi les stéréoscopes qui conviennent pour l'examen des stéréogrammes de grand format, nous signalerons :

1^o Le stéréoscope de C. Wheatstone (1838) : ce stéréoscope, qui est le premier inventé, est encore toujours employé pour l'examen des radiographies stéréoscopiques (fig. 6).

Avantages : pas de limitation de format; la distance principale peut être adaptée à celle de la prise de vue.

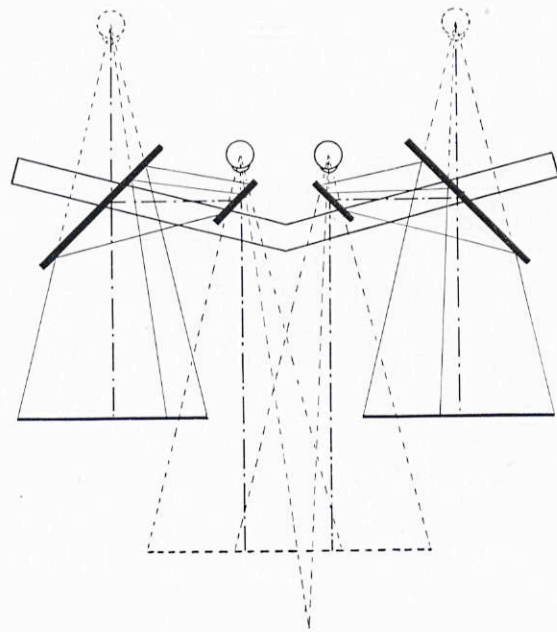
Inconvénients : les images doivent être retournées de gauche à droite; le réglage est difficile.

2^o Le téléstéréoscope de H. von Helmholtz (1857) : l'examen est facilité par le fait que le couple se trouve côte à côte dans le même plan. Il est utilisé en photogrammétrie (fig. 7).

Avantages : la double réflexion élimine les inconvénients du type Wheatstone; les images ne doivent pas être retournées et le réglage est facile.

Inconvénient : le format est limité par l'écartement des miroirs.

3^o Le stéréoscope de L. Cazes (1895) : celui-ci est une amélioration du précédent. L'écartement des miroirs et la hauteur sont réglables. Il peut donc être adapté à plusieurs formats. On l'emploie également en photogrammétrie (fig. 8).



8. Stéréoscope de L. Cazes (d'après L.P. Clerc). L'écart entre les miroirs O et M et O' et M', ainsi que la hauteur OP_1 et $O'_1 P_1$ sont réglables.



9. Buste de Notre-Dame de Consolation de Vilvorde : localisation des deux macrostéréoscopies (fig. 10 et 11).

4^o Citons encore le procédé des anaglyphes (L. Ducos du Hauron, 1891) qui est fréquemment employé pour l'illustration de publications. On les examine à l'aide de lunettes en carton munies d'un écran rouge et vert en gélatine. L'image de gauche est imprimée en bleu-vert et se superpose à celle de droite en rouge vermillon. L'œil gauche voit, à travers un filtre rouge, l'image verte en noir mais il ne distingue pas celle de droite; celle-ci est vue par l'œil droit, à travers un filtre bleu-vert qui fait disparaître l'image bleu-vert de gauche.

Il est possible de fabriquer des anaglyphes par un procédé photographique en couleur du genre Carbro ou Dye-Transfer et même très facilement par le procédé Hunin¹ qui permet un tirage direct sur papier à partir des négatifs, sans l'emploi de matrices.

LES CONDITIONS D'EXAMEN

Une image plastique qui ressemble géométriquement à l'objet réel ne s'obtient que si la distance principale d'examen est égale à celle de la prise de vue.

¹ L. HUNIN et L. LOOSE, *Un nouveau procédé de reproduction en couleurs sur papier*, dans ce Bulletin, t. III, 1960, p. 136-141.

Un stéréogramme examiné avec un stéréoscope à focale $n\times$, plus court que celui de la prise de vue, rapproche l'objet de $n\times$ mais diminue la profondeur d'autant : l'objet paraîtra plus proche mais plus plat. Un stéréoscope à focale $n\times$, plus long que celui de la prise de vue, fera reculer l'objet de $n\times$ mais augmentera la profondeur d'autant : l'objet paraîtra plus éloigné mais plus en relief. Nous provoquons ainsi des déformations de l'objet. Toutefois le dernier artifice sera parfois intéressant à exploiter pour mettre un relief fortement en évidence.

La distance d'examen dépendra du format du stéréogramme. Un couple composé de deux épreuves 13×18 pourra être vu entièrement à une distance de 25 cm, distance minima de la vision distincte; pour le format 18×24 , elle sera au minimum de 35 à 40 cm, et pour le 30×40 d'environ 60 cm. A ces distances les oculaires ne sont plus nécessaires.

LES CALCULS

La distance d'examen ou distance principale du stéréoscope sera donc au minimum de :

$$F = \begin{array}{l} 25 \text{ à } 30 \text{ cm pour } 13 \times 18 \\ 35 \text{ à } 40 \text{ cm pour } 18 \times 24 \\ 60 \text{ à } 70 \text{ cm pour } 30 \times 40 \end{array} \quad (1)$$

La distance principale de la prise de vue¹ (distance objectif-émulsion) doit être égale à F . La focale f de l'objectif de prise de vue est fonction de F et de l'échelle d'agrandissement n :

$$f = \frac{F}{n + 1} \quad (2)$$

La distance de l'objectif à l'objet se trouve par :

$$d = \frac{f(n + 1)}{n} \quad (3)$$

et le temps de pose calculé pour une prise de vue à l'infini est donc à multiplier par le facteur :

$$(n + 1)^2 \quad (4)$$

Pour le calcul de la base, élément essentiel de la stéréoscopie, nous faisons appel à la règle énoncée par L.P. Clerc² et dérivée de la photogrammétrie. Pour les développements théoriques nous renvoyons à cet auteur ainsi qu'à L. Cazes³ et E. Colardeau⁴. Cette règle, à appliquer quand le relief de l'objet représente une faible fraction de la distance à la base — ce qui sera

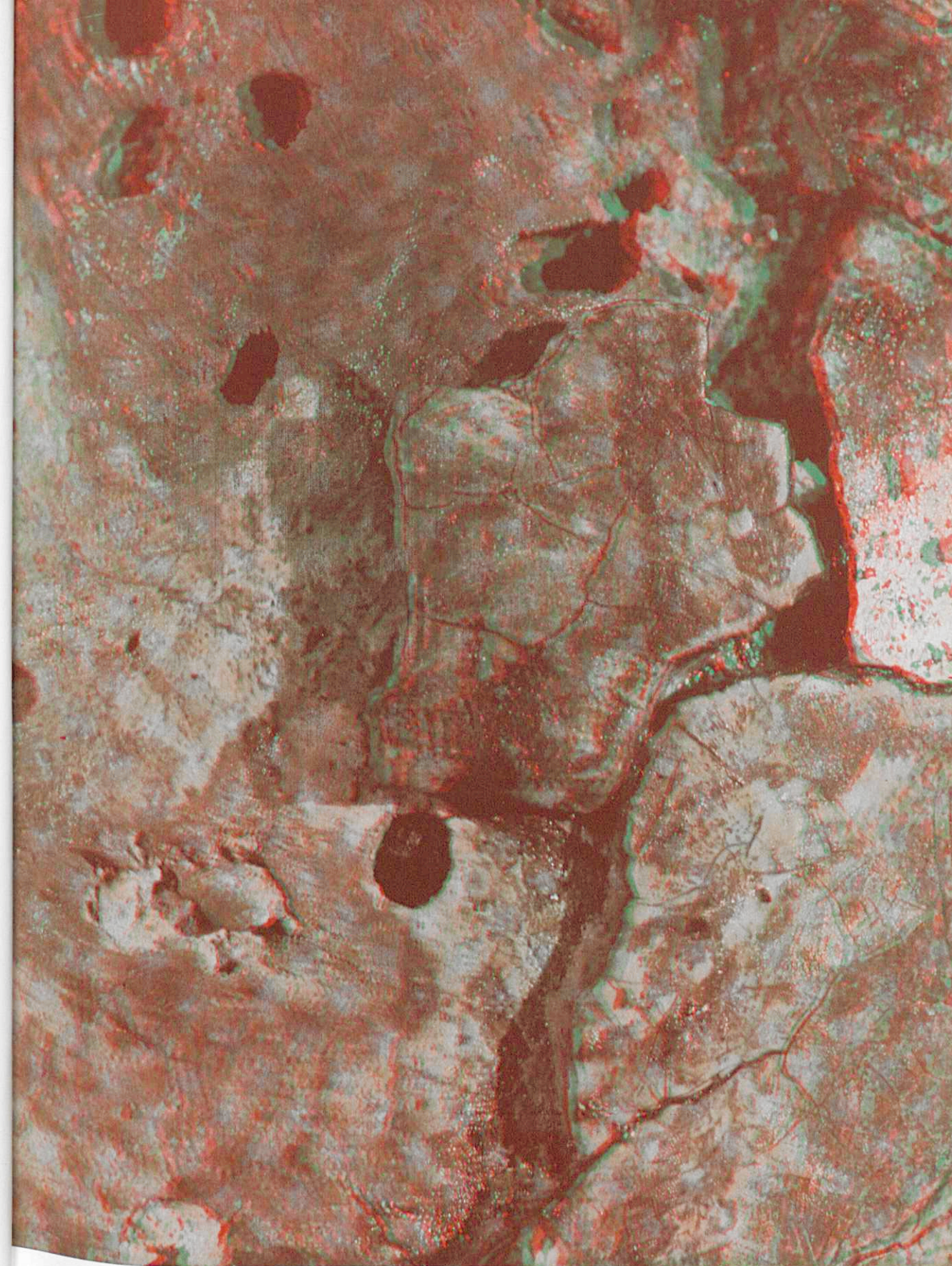
¹ La distance principale de prise de vue est $f(n+1)$ lorsque l'échelle d'agrandissement est supérieure à l'unité, comme c'est toujours le cas en macrophotographie.

² L.P. CLERC, *La technique photographique*, 6^e éd., Paris, 1957, p. 661; l'auteur renvoie le lecteur à la page 659, où on lit l'équation : $\frac{B}{D} = \frac{d}{b}$. Il s'agit évidemment d'une erreur d'impression;

l'équation exacte doit être : $\frac{B}{D} = \frac{b}{d}$, D correspondant à d dans notre texte et d à F .

³ L. CAZES, *Stéréoscopie de précision*, Paris, 1895.

⁴ E. COLARDEAU, *Traité général de stéréoscopie*, Paris, 1924.



presque toujours le cas dans le domaine qui nous occupe —, est : $\frac{B}{d} = \frac{b}{F}$,
 B représentant la base et b l'écartement des yeux (6,3 à 6,5 cm).

Cette équation nous donne la formule : $B = \frac{b \times d}{F}$; or, comme
 $\frac{d}{F} = \frac{1}{n}$ nous concluons que :

$$B = \frac{b}{n} \text{ ou } \frac{6,5 \text{ cm}}{n} \quad (5)$$

Le calcul de la base est donc extrêmement simple. On divisera l'écartement des yeux par l'échelle d'agrandissement.

Si les conditions d'examen sont anormales, c'est-à-dire si la distance principale du stéréoscope est différente de celle de la prise de vue, on réalisera une compensation approximative en changeant la base suivant la formule :

$B' = \frac{B \times F}{F'}$, B' étant la nouvelle base, B la base normale, F la distance principale de prise de vue et F' celle du stéréoscope.

Nous calculerons en dernier lieu le déplacement du verre dépoli à gauche et à droite (la distance b , fig. 4).

Connaissant la distance O_1-O , que nous désignerons par b' et qui correspond à la moitié de la base B , un calcul simple déterminera la valeur de b :

$\frac{d}{b'} = \frac{d+f}{b}$, d'où $b = \frac{b'(d+f)}{d}$; mais comme $\frac{d+f}{d} = n+1$ et $b' = \frac{B}{2}$

la valeur de b sera :

$$b = \frac{B(n+1)}{2} \quad (6)$$

Exemple : les stéréogrammes des fig. 10 et 11. Le format est de 18×24 cm, donc $F = 35$ à 40 cm (1), ainsi que la distance principale de prise de vue.

La focale de l'objectif sera, avec une échelle d'agrandissement de 10 :

$$f = \frac{25 \text{ à } 40 \text{ cm}}{10+1} = \frac{38,5 \text{ cm}}{11} = 3,5 \text{ cm} \quad (2)$$

par exemple l'objectif grand-angulaire d'un appareil Leica : le Summaron : $f + 3,5$ cm 1:3,5.

La distance de l'objectif au sujet sera de

$$d = \frac{3,5(10+1)}{10} = 3,85 \text{ cm} \quad (3)$$

Si le posemètre indique un temps de 4 secondes pour une mise au point à l'infini, nous le multiplierons par

$$(10+1)^2 = 121 \quad (4)$$

ce qui nous donne : $121 \times 4 = 484''$ ou $8'$.



La base sera de :

$$B = \frac{6,5}{10} = 0,65 \text{ cm} \quad (5)$$

La distance de O à O₁ (fig. 4) sera donc de : $\frac{B}{2} = 0,32 \text{ cm}$ et le déplacement que le verre dépoli doit faire vers la gauche puis vers la droite sera de :

$$b = \frac{0,65 (10 + 1)}{2} = 3,52 \text{ cm} \quad (6)$$

DE STEREOCOPISCHE MACROFOTOGRAFIE

De theoretische regels van de stereofotografie zijn sinds lang vastgelegd. Blijkbaar schijnen ze niet toepasselijk te zijn op de stereofotografie op korte afstand of van kleine voorwerpen, vermits de gespecialiseerde literatuur voor dergelijke opnamen nog steeds de convergentie van de optische assen voorschrijft. De onnauwkeurigheid van deze methode wordt aangetoond en het theoretisch probleem van de opname met evenwijdige assen onderzocht. Aan drie voorwaarden moeten voldaan worden tot het bekomen van een weergave zonder misvorming, tevens voor een visie zonder vermoeidheid voor de ogen. Deze zijn :

- 1) de twee beelden moeten op hetzelfde vlak zijn;
- 2) de optische assen moeten loodrecht op dit vlak lopen, en zijn bijgevolg evenwijdig;
- 3) de brandpuntafstanden moeten gelijk zijn.

De gekoppelde stereotoestellen voldoen automatisch aan deze voorwaarden, maar ze zijn niet geschikt om stereoscopische macro-opnamen te maken omdat het formaat te klein is, ook omdat, door de vaste lensbasis op korte afstand, het beeld van het voorwerp geheel of gedeeltelijk buiten het beeldvlak valt.

Deze nadelen verdwijnen met de groot-formaat camera, op voorwaarde dat ze een horizontaal verschuiven van de lens en van het matglas toelaat, ofwel alleen van de lens : in dit geval moet een speciale schuif gebruikt worden waarvan de beschrijving gegeven wordt.

De techniek is als volgt :

Er wordt scherpgesteld met het midden van het matglas in de optische as van de lens. Een karakteristiek punt van het te fotograferen voorwerp wordt op het matglas aangeduid. De lens wordt horizontaal naar links geschoven tot op een afstand gelijk aan de halve basis. Het matglas wordt eveneens naar links geschoven tot het karakteristieke punt terug op zijn plaats is. De linker opname kan nu beginnen. Dezelfde procedure geldt voor het rechter beeld.

De formules worden gegeven voor het berekenen van de brandpuntsafstand van de lens, de basis en de verschuiving van het matglas. Deze zijn een functie van het formaat en de gekozen vergroting.

Als voorbeeld worden nog de berekeningen die gediend hebben voor het vervaardigen van de anaglyphe platen op afb. 10 en 11 vermeld.

EXPANSION ARTISTIQUE ET RELATIONS ÉCONOMIQUES DES PAYS-BAS MÉRIDIONAUX AU MOYEN ÂGE *

ROBERT DIDIER

La qualité de l'art des Pays-Bas méridionaux, à certaines époques, lui confère une signification humaine qui, par son potentiel d'universalité dépassant un cadre géographique mouvant et assez restreint, l'intègre parmi les grands courants qui marquèrent l'évolution de l'art au cours des siècles. L'art mosan à l'époque romane, l'art flamand ou brabançon de la fin du moyen âge et des temps modernes, font partie intégrante de l'art des Pays-Bas méridionaux, mais appartiennent aussi au patrimoine que nous a légué l'Europe occidentale, pour laquelle cet apport constitue un héritage dont l'attrait, loin de diminuer, ne cesse de croître avec le temps. Les limites d'un cadre géographique étroit tendent également à s'estomper et à s'écarter si l'on observe que l'un des aspects les plus passionnants mais aussi l'un des plus complexes de l'art des Pays-Bas est celui de son rayonnement, de la diffusion de son style et de ses œuvres. La signification culturelle de cet art se double donc d'une valeur internationale par son aire d'expansion.

La production artistique des Pays-Bas, bénéficiant souvent d'une singulière vitalité et d'une particulière renommée, a essaimé dans la plupart des pays européens et même dans des îles lointaines, que ce soit vers le pôle avec l'Islande ou vers l'équateur avec Madère et les Canaries, quand les œuvres ou les artistes ne traversent point les océans pour aboutir au Mexique ou même, dans un cas bien déterminé, aux Philippines. En cela, il est permis d'établir une certaine corrélation entre le rayonnement de l'art des Pays-Bas méridionaux et celui de cette industrie qui fit aussi leur célébrité, la draperie, dont on sait qu'elle fut pendant plusieurs siècles un produit commercial par excellence, exporté non seulement dans les pays voisins, comme la France et l'Allemagne, mais encore en des régions plus éloignées, que cela

* Cet article, par sa brièveté même, ne peut que poser, d'une façon très succincte et sommaire, le problème en l'illustrant par les exemples les plus caractéristiques. Cet essai ne sera donc pas étayé de tout l'appareil critique nécessaire et il ne sera pas procédé à tous les recoupements et développements auxquels il conviendrait de recourir.

soit en Italie, en Espagne, au Portugal ou dans les pays Baltes et en Europe centrale¹. Or, dans tous ces pays, on peut noter la présence d'œuvres d'art originaires des Pays-Bas ou inspirées par leur art. Et les grands itinéraires commerciaux reliant ces pays aux centres flamands, brabançons ou mosans sont souvent jalonnés par des œuvres relevant de l'art de ces centres ou témoignant de leur influence. A l'expansion économique² correspond donc une expansion similaire sur le plan culturel et notamment dans le domaine des arts plastiques. C'est ce qui explique que l'histoire de l'art des Pays-Bas méridionaux ne peut être envisagée que grâce à l'étude d'œuvres se trouvant dans maints pays étrangers, œuvres qui, dans bien des cas, constituent des maillons essentiels pour retracer l'évolution d'une production artistique présentant souvent de nombreuses lacunes dans le pays où son style s'est élaboré et constitué. Certes, ces œuvres ne sont pas toutes inconnues. Mais paradoxalement, cet art des Pays-Bas, qui a bénéficié d'une incomparable diffusion et qui a suscité tant d'études et de commentaires, attend toujours une histoire de son expansion et de son rayonnement³.

Si nous disposons de travaux traitant, d'une façon partielle et dans des régions bien déterminées, du rayonnement de l'art des Pays-Bas, rares cependant sont les auteurs qui se sont attachés à étudier la nature même de son expansion qui, à certaines époques, a pu prendre l'aspect d'un véritable commerce d'art bien organisé⁴. Un des premiers à avoir tenté de l'expliquer fut Paul Rolland : « les routes de la pénétration morale ont toujours été celles de la pénétration économique », écrit-il à propos de l'art tournaisien des XI^e et XII^e siècles⁵ pour lequel « l'Escaut paraît donc bien avoir été le chemin mouvant qui favorisa l'expansion des formules d'art dont Tournai fut,

¹ Sur le commerce de la draperie, voir entre autres : H. LAURENT, *Un grand commerce d'exportation au moyen âge. La draperie des Pays-Bas en France et dans les pays méditerranéens (XII^e-XV^e siècles)*, Paris, 1935; C. VERLINDEN, *Brabantsch en Vlaamsch laken te Krakau op het einde der XIV^e eeuw*, (*Mededeelingen van de Koninklijke Vlaamsche Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten van België. Klasse der Letteren*, v, 2), Anvers, 1943.

² Sur l'économie et le commerce des Pays-Bas au moyen âge, voir : H. PIRENNE, *Histoire économique de l'Occident médiéval*, (Bruges), 1951; J.A. GORIS, *Etude sur les colonies marchandes méridionales (Portugais, Espagnols, Italiens) à Anvers de 1488 à 1567 ...*, Louvain, 1925; H. VAN WERVEKE, *Bruges et Anvers, huit siècles de commerce flamand*, éd. revue et corrigée, Bruxelles, 1944; R. DOEHAERD, *L'expansion économique belge au moyen âge, (Notre passé)*, Bruxelles, (1946).

³ Nous ne disposons encore ni d'un inventaire des œuvres d'art exportées, ni d'un relevé des artistes originaires des Pays-Bas et ayant séjourné et travaillé à l'étranger. Notons que certains ouvrages et articles comblent partiellement ces lacunes. Pour la peinture flamande du XV^e siècle, nous songeons aux travaux publiés par le Centre national de recherches « Primitifs flamands ». Particulièrement utiles à cet égard, en ce qui concerne l'Espagne, sont les volumes de J. LAVALLEYE, *Collections d'Espagne, (Les Primitifs flamands, II. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles, 1-2)*, Anvers, 2 vol., 1953-1958. Pour l'étude de l'expansion de l'art des Pays-Bas, il conviendrait de citer toute une série d'ouvrages et articles. Nous aurons l'occasion d'en mentionner un certain nombre.

⁴ Voir à ce sujet J.A. GORIS, *op. cit.*, p. 281-288 et 300-303. Cet aspect a été aussi mis en lumière par les ouvrages de J. Denucé pour Anvers aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles.

⁵ P. ROLLAND, *L'expansion tournaisienne aux XI^e et XII^e siècles. Art et commerce de la pierre*, dans *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, t. LXXII, 1924, p. 181.



1. *Christ attendant la mort*, atelier anversoise (marque des mains), début du XVI^e siècle. Burgos, cathédrale.

à l'époque romane le dépositaire, en attendant qu'un essaimage puissant lui fût partager son dépôt civilisateur avec Audenarde et Gand, surtout, mais aussi avec Termonde et Anvers... »¹. Mais le mérite d'avoir conçu, en une large vision synthétique, les rapports qu'il y a entre la route — en l'occurrence la Meuse, sillon commercial et culturel qui anima tout le pays mosan jusqu'au XIII^e siècle — et la production artistique revient à Félix Rousseau² qui, au terme de son enquête et devant l'ascension sans cesse croissante des Flandres et du Brabant, observe, non sans une pointe d'amertume peut-être, que « l'art finit toujours par suivre la marchandise »³ alors que si l'art mosan a pu pénétrer en de lointains pays, il le doit sans doute, en partie, à ces mêmes marchandises. Cela suppose des routes, qui mettent en rapport des pays différents se livrant à des échanges non seulement de marchandises mais aussi d'œuvres d'art. Ces routes, les artistes les suivent également. « Si l'art fleurit où abonde la vie et où règne l'opulence, il se répand par les grandes voies de négoce »⁴. Celles-ci, souvent voies naturelles à l'origine, s'étirent le long des fleuves, se croisent ici et se rencontrent là, ce qui peut nécessiter parfois un changement dans les moyens de transport⁵. Lieux prédestinés à la naissance de villes puisant leur vie ou leur substance dans la route, véritable artère dont les pulsations les empêchent de se refermer sur elles-mêmes, villes qui deviennent des centres commerciaux, industriels et parfois des « villes de l'or », telles Anvers, Augsbourg ou Gênes⁶. Plus rarement, ces villes s'épanouissent en devenant des foyers de civilisation dont l'éclat n'arrive pas toujours à masquer les lézardes d'une situation économique dont le dynamisme a été inexorablement gagné par une sorte de sclérose⁷.

¹ P. ROLLAND, *Les origines de l'art à Anvers*, dans *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, t. LXXVII, 1930, p. 225. Il convient de noter dès à présent que toutes les routes rayonnant à partir de Tournai sont, pour ainsi dire, jalonnées par des œuvres tournaisiennes, fonts baptismaux du XII^e, monuments funéraires des XIV^e et XV^e siècles.

² F. ROUSSEAU, *La Meuse et le pays mosan en Belgique, leur importance historique avant le XIII^e siècle*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. XXXIX, 1930, p. 178-207.

³ F. ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 218.

⁴ R. DOEHAERD, *op. cit.*, p. 106.

⁵ F. BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, 1949, p. 262.

L'importance d'une voie fluviale comme la Meuse se manifeste par l'apparition, sur son parcours, de toute une série de villes (Dinant, Namur, Huy, Liège, Maestricht) correspondant aux escales de la batellerie mosane médiévale. Elles correspondent en plus à des voies d'accès terrestres sur le fleuve. Andenne et Visé sont des points de passages secondaires (F. ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 14). On peut noter que les églises de plusieurs de ces villes possédaient d'importants trésors d'orfèvrerie mosane partiellement dispersés ou disparus. La coïncidence entre la localisation de ces trésors et ces étapes n'est pas fortuite et elle nous donne des indications sur le rôle joué par la route dans la diffusion de l'art.

⁶ F. BRAUDEL, *op. cit.*, p. 266.

⁷ Sur les fonctions urbaines en rapport avec les routes, voir F. BRAUDEL, *op. cit.*, p. 259-268. Les relations qu'il peut y avoir entre l'économie et l'essor artistique sont encore à préciser et mériteraient une étude approfondie qui confirmerait, sans doute, la thèse selon laquelle cet essor est lié ou tout au moins correspond à une économie à caractère passif axée sur le commerce de l'argent et dont les incidences sociologiques devraient être déterminées.

Notre propos sera donc de lier l'« économique » et l'« artistique » et de montrer plus précisément que l'art des Pays-Bas méridionaux, dans son expansion, suit, non pas les lois du hasard mais les voies commerciales qu'il suffit de suivre pour trouver des traces de l'expansion artistique des centres flamands, brabançons ou mosans. Inversement la présence, dans telle ou telle région, d'un groupe d'œuvres créées par ces centres ou inspirées par eux peut impliquer la possibilité de relations économiques directes ou indirectes avec les Pays-Bas. Mais il faut se garder de donner une valeur trop absolue à cette « réciproque », car il est d'autres facteurs, dont on ne peut se dissimuler l'importance, qui peuvent conditionner la localisation des œuvres ou les courants d'influences. En effet, les rapports entre pays ne sont possibles que s'il y a des voies de communication fréquentées soit par des ressortissants de ces pays, soit par des intermédiaires communs. Cependant les rapports économiques peuvent se doubler de rapports politiques ou religieux, par exemple. En outre, il peut toujours y avoir des cas isolés paraissant échapper à ces rapports. S'il y a des relations commerciales entre le pays mosan et la Pologne au XII^e siècle¹, les rapports qu'il peut y avoir, à la même époque, entre certains édifices, les arts du métal et la miniature de ces deux régions² s'expliquent peut-être davantage et plus sûrement par des liens religieux³, d'autant plus qu'en ce qui concerne la miniature, il s'agit d'un art qui se développa dans les scriptoria monastiques. Les routes ne sont pas seulement fréquentées par les marchands mais aussi par le prince, par le clerc comme un Wibald de Stavelot⁴ ou par les pèlerins qui, se rendant à Saint-Jacques de Compostelle, pouvaient voir leurs routes marquées par des abbatiales

¹ F. ROUSSEAU, *L'expansion wallonne et lorraine vers l'est aux XI^e et XII^e siècles*, dans *Dialectes belgo-romans*, t. I, 1937, p. 192, signale des pièces de monnaie mosane en Pologne.

² M. MORELowski, *Studja i Materja y do historji stosunków artystycznych Polski z Zachodem a w Szczególności z Żiemia Leodyjska i z Dawnymi Niderlandami. Recherches sur les relations d'art de la Pologne, du Pays de Liège, des anciens Pays-Bas et de la France à travers les siècles*, Wilno, 1935, p. 265-296, 478-479 et 485-488; M. MORELowski, *Œuvres inédites d'art mosan en Pologne au XII^e siècle*, dans *l'Art mosan ...*, publié sous la direction de P. FRANCASTEL, Paris, 1953, p. 193-202; P. FRANCASTEL, *La porte de bronze de Gniezno*, *ibidem*, p. 203-212; M. MORELowski, *Drzwi Gnieźnieńskie ich Żwiazki ze Sztuka Obca a Problem Rodzimości*, dans M. WALICKIEGO, *Dziwy Gnieźnieńskie*, t. I, Wrocław, 1956, p. 42-100 (résumé français : *La porte de bronze de Gniezno, ses rapports avec l'art étranger et le problème de l'art polonais au XII^e siècle*, p. 212-218).

³ U. B[ERLIÈRE], *Une colonie de moines liégeois en Pologne au XII^e siècle*, dans *Revue bénédictine*, t. VIII, 1891, p. 112-116; F. ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 183-186.

⁴ Sur les déplacements de Wibald, voir E. DE MOREAU, *Histoire de l'Église en Belgique*, t. III, *L'Église féodale 1122-1378*, (Museum Lessianum. Section historique, 3), Bruxelles, (1945), p. 45. Il convient de noter que bien souvent « les clercs suivaient les mêmes routes que les marchands » (F. ROUSSEAU, *La Meuse et le pays mosan ...*, p. 157). Dans certains cas, il arrive que des marchands, profitant de transports organisés par des moines, se joignent à ces derniers pour s'assurer contre l'éventuelle insécurité du trajet (F. VERCAUTEREN, *Marchands et bourgeois dans le pays mosan aux XI^e et XII^e siècles*, dans *Mélanges Félix Rousseau ...*, Bruxelles, 1958, p. 663). Notons aussi qu'il y eut des « routes monastiques » dont l'importance a sans doute été prépondérante pour la diffusion de formes architecturales déterminées et du style de certaines écoles de sculpture romane en France. Sur ces routes, voir J. HUBERT, *Les routes du moyen âge*, dans *Les routes de France depuis les origines jusqu'à nos jours*, (Colloques. Cahiers de civilisation), (Paris, 1959), p. 42-44.

dressant des silhouettes assez semblables ¹. Si des routes commerciales relient les Pays-Bas à la Bourgogne ², Champmol n'en est point l'expression sur le plan artistique puisque la chartreuse fut fondée de par la volonté de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne. Qu'à Ternant, dans le Morvan, l'on trouve deux retables, sans doute d'origine flamande, ne s'explique point par des relations commerciales entre cette région et les Pays-Bas mais par le fait que les seigneurs Philippe et Charles de Ternant étaient des familiers des ducs de Bourgogne. Il en va de même pour le retable d'Ambierle dans le Forez. Quant à la collection de Primitifs flamands conservée à la Capilla Real de Grenade, elle ne reflète nullement les liens économiques entre l'Espagne et les Pays-Bas ³ puisque la constitution et la localisation de cette collection sont dues à Isabelle la Catholique ⁴. Pourtant si, à côté de l'argent, la dévotion ou la politique sont également pour l'art des pôles d'attraction ne s'excluant pas, celui-ci emprunte généralement les voies commerciales pour se répandre.

Avant de suivre quelques-uns de ces axes commerciaux, il convient de préciser les modalités de l'expansion artistique. Celle-ci peut se réaliser par l'intermédiaire des œuvres qui sont exportées et qui, dans les régions où elles sont conservées, influencent parfois les artistes. Pour de multiples raisons, les artistes des Pays-Bas se sont aussi rendus à l'étranger, contribuant ainsi à la diffusion de formules qu'ils avaient créées ou qu'ils appliquaient avec un soin tout particulier. C'est le cas d'un Jean van Eyck qui profite de son séjour au Portugal pour se rendre en Espagne, d'un Paul Mosselman travaillant successivement à Bourges et à Rouen ⁵, d'un Anequin de Egas Cueman introduisant dans la sculpture de la Nouvelle-Castille et de l'Estrémadure des éléments flamands ⁶, tout comme le feront au Portugal un Olivier

¹ BRÉHIER, *Les origines de l'art roman*, I. *Naissance des écoles régionales d'architecture romane*, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXVIII, 1920, p. 236-237. Sur les « routes de pèlerinage », voir entre autres J. HUBERT, *op. cit.*, p. 44-48, qui attire l'attention sur le facteur « circulation ».

² M. BRÉSARD, *Les foires de Lyon aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris, 1914, p. 237; E. COORNAERT, *Un centre industriel d'autrefois. La draperie-sayerie d'Hondschoote (XIV^e-XVII^e siècles)*, Paris, 1930, p. 252.

³ On trouvera un aperçu sur ces relations dans J. FINOT, *Etude historique sur les relations commerciales entre la Flandre et l'Espagne au moyen âge*, Paris, 1899 et J.A. GORIS, *Etude sur les colonies marchandes méridionales...*, Louvain, 1925.

⁴ Sur la fondation de la Capilla Real, voir A. GALLEGRO Y BURIN, *La Capilla Real de Granada*, (*Biblioteca « Reyes Catolicos »*), (Madrid, 1952). Les tableaux de l'école flamande faisant partie de cette collection seront étudiés par R. VAN SCHOUTE, *La Capilla Real de Grenade, (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle)* [à paraître].

⁵ E.H. LANGLOIS DU PONT DE L'ARCHE, *Stalles de la cathédrale de Rouen...*, Rouen, 1838, p. 184-190 et 195; A. DE CHAMPEAUX et P. GAUCHERY, *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry...*, Paris, 1894, p. 36 et 39-40. Ce passage de Bourges à Rouen confirme la thèse de l'importance des axes commerciaux en ce qui concerne l'expansion artistique. En effet, Bourges se trouvait sur l'une des deux routes reliant Rouen à Lyon et les affaires de Jacques Cœur n'avaient pas été sans développer les rapports entre Rouen et Bourges; voir M. MOLLAT, *Le commerce maritime normand à la fin du moyen âge. Etude d'histoire économique et sociale*, Paris, (1952), p. 290. Les routes reliant Rouen à Lyon devaient être d'autant plus fréquentées qu'au milieu du xv^e siècle les foires de Lyon, succédant à celles de Genève, prenaient une importance croissante. Sur ces foires, voir M. BRÉSARD, *op. cit.*

⁶ Voir H.E. WETHEY, *Anequin de Egas Cueman. A Flaming in Spain*, dans *Art Bulletin*, t. XIX, 1937, p. 381-400; J.V.L. BRANS, *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952, p. 170-175 et 183.



2. Hugo van der Goes, *Triptyque Portinari* (détail du volet droit), 1474-1475. Florence, Galleria degli Uffizi.

de Gand ¹ et tant d'autres encore dans d'autres pays ². Les centres des Pays-Bas jouissent d'une telle renommée que des artistes étrangers y viennent aussi pour s'initier à leur art. C'est ainsi qu'un Luis Dalmau deviendra, en quelque sorte, un disciple de van Eyck et que Michel Sittow adoptera le style de l'école brugeoise ³. Parmi les artistes immigrants, il en est certains qui s'établiront à demeure dans les Pays-Bas dont ils s'assimileront l'art à un point tel qu'ils comptent parfois parmi ceux qui l'illustreront le mieux. Et

¹ Sur ce sculpteur, voir L. REIS-SANTOS, *Olivier de Gand, sculpteur du XVI^e siècle au Portugal*, dans *Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen*, Anvers, 1957, p. 229-247.

² C'est encore le cas d'un Juste de Gand allant travailler à Urbino, en Italie. Voir J. LAVALLEYE, *Juste de Gand, peintre de Frédéric de Montefeltre*, Louvain, 1936, dont une nouvelle édition est en préparation.

³ Michel Sittow, dans une lettre relative à son séjour à Bruges, dit explicitement qu'il y est venu pour apprendre son « art ». Voir P. JOHANSEN, *Meister Michel, Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval*, dans *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, t. LXI, 1940, p. 10.

L'on songe ici à un Thierry Bouts et à un Memlinc dont le style marquera même celui d'écoles étrangères.

Si, au point de vue des relations commerciales, les routes déterminent généralement des échanges réciproques, il n'en va pas toujours de même pour les influences artistiques. Et si ces routes, animées par l'économie, favorisent souvent l'expansion artistique des Pays-Bas méridionaux, elles furent aussi, à certaines époques et dans certaines régions, des voies de pénétration pour les influences étrangères. Parfois, elles peuvent éclairer des parentés stylistiques, que n'explique peut-être pas entièrement le jeu des influences dont le brassage est tel qu'il est difficile de les démêler, et qui s'expriment en des similitudes formelles reflétant les tendances de milieux en contact entre eux, participant aux mêmes mouvements grâce aux routes. Les « analogies » qui se manifestent entre l'orfèvrerie mosane avec un Nicolas de Verdun et certains groupes des portails de la cathédrale de Reims¹ correspondent à une nouvelle orientation du commerce verdunois en direction de la Champagne² qui, par ses foires, exerçait en outre, ainsi que nous le verrons plus loin, une attirance sur le pays mosan. Les influences allemandes qui caractérisent de nombreuses sculptures de la Meuse moyenne à la fin du xiv^e et au début du siècle suivant³ ne doivent pas nous surprendre quand on sait que les villes drapantes mosanes, et notamment Maestricht et Huy, écoulent encore, à cette époque, leur production sur les marchés allemands de Cologne, Francfort et Friedberg⁴. La présence d'albâtres anglais, les influences anglaises décelables dans des sculptures des Pays-Bas méridionaux⁵ peuvent également être mises en relation avec les rapports commerciaux établis avec l'Angleterre⁶.

¹ S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal en Belgique*, (Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts. Mémoires, 2^e S., t. VII), Bruxelles, 1951, p. 195. L'auteur envisage même la possibilité d'une influence directe de l'orfèvre sur le sculpteur. Que l'art de Nicolas de Verdun s'intègre dans l'orfèvrerie mosane correspond aux relations liant Verdun au pays mosan. Voir à ce propos F. ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 95-98 et 157-160.

² Au XII^e siècle, les rapports entre Verdun et Reims deviennent de plus en plus fréquents. Voir J. SCHNEIDER, *Verdun au XIII^e siècle. Notes d'histoire économique*, dans *Mélanges Félix Rousseau* ..., Bruxelles, 1958, p. 529.

³ M. DEVIGNE, *Influences allemandes dans la région de la Meuse moyenne*, dans *Kunst der Nederlanden*, t. I, 1930, p. 65-70.

⁴ A. JORIS, *A propos du commerce mosan aux XIII^e et XIV^e siècles*, dans *Annales du XXXVI^e Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, Gand, 12-15 avril 1955*, Gand, 1956, p. 231-232.

⁵ J. DESTRIÉE, *Groupes en albâtre provenant de l'église collégiale de Huy*, dans *Chronique archéologique du pays de Liège*, 1903, p. 62-65; J. STEPPE, *Het koordoksaal in de Nederlanden*, (*Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten. Verhandeling*, 7), Bruxelles, 1952, p. 134, qui signale aussi des ornements décorés de broderies anglaises. Comme il y eut, en Angleterre, une réelle production en série de sculptures en albâtre, on comprend que ces dernières aient pu faire l'objet d'un commerce d'exportation. Sur ce sujet, voir A. BOUILLET, *La fabrication industrielle des retables en albâtre (XIV^e-XV^e siècles)*, dans *Bulletin monumental*, t. LXV, 1901, p. 45-62.

⁶ Sur ces relations, voir J. DE STURLER, *Les relations politiques et les échanges commerciaux entre le duché de Brabant et l'Angleterre au moyen âge. L'étape des laines anglaises en Brabant et les origines du développement du port d'Anvers*, Paris, 1936, p. 376-423; J.A. VAN HOUTE, *La genèse du grand marché international d'Anvers à la fin du moyen âge*, dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. XIX, 1940, p. 111-115. Nous trouvons une confirmation du rapport entre les relations économiques et le rayonnement artistique anglais en Normandie (M. MOLLAT, *op. cit.*, p. 96-101), où l'on trouve précisément de nombreux albâtres anglais (L. DE VESLY, *Les albâtres anglais du XV^e siècle au musée de Rouen*, dans *Bulletin archéologique*, 1919, p. 48-52).

Après ces considérations quelque peu théoriques précisant et déterminant les interférences qui se manifestent entre l'expansion artistique et les relations économiques des Pays-Bas, il convient de vérifier et d'illustrer ces propos pour l'époque envisagée dans le cadre de cet article. En procédant chronologiquement et en attirant spécialement l'attention sur la dispersion de certains groupes d'œuvres, nous pourrions observer la similitude d'orientation des échanges commerciaux et du rayonnement des centres artistiques des Pays-Bas.

Durant les XI^e et XII^e siècles, le pays mosan constitue pour les Pays-Bas la région qui brille du plus bel éclat au point de vue culturel et artistique tout en bénéficiant, sur le plan économique, d'une situation très favorable. On sait que, par ses attaches politiques et religieuses, la Principauté de Liège dépendait de l'Empire et que tout naturellement, par conséquent, les différentes branches de ses activités étaient orientées vers l'est dont elles subissaient l'attraction. Ce phénomène est particulièrement sensible en ce qui concerne le commerce mosan étroitement lié au pays rhénan¹. L'expansion artistique mosane reflète assez bien cette tendance. On connaît la pénétration de l'art mosan en Pologne et si celle-ci paraît devoir surtout s'expliquer par des raisons d'ordre religieux, ainsi que nous l'avons dit précédemment, elle n'en coïncide pas moins avec des rapports commerciaux. Mais c'est le rayonnement de la sculpture et particulièrement la dispersion des fonts baptismaux mosans qui nous offrent, pour cette époque, la meilleure illustration de l'importance des relations économiques pour la diffusion de l'art. C'est ainsi que l'intensité de ces relations avec la Rhénanie se traduit par la présence dans cette région de quelque vingt-sept fonts baptismaux mosans². L'exportation de ces œuvres jusqu'en Scandinavie s'explique aisément aussi par le fait que les marchands norvégiens et danois remontaient la Meuse au moins jusqu'à Maestricht³. La dispersion de ces mêmes fonts baptismaux dans les Ardennes françaises et en direction de la Champagne, c'est-à-dire sur les territoires des anciens diocèses de Verdun et de Reims⁴, correspond aux diverses relations qu'entretient le pays mosan avec le Verdunois⁵ et la

¹ F. ROUSSEAU, *L'expansion wallonne et lorraine vers l'est* ..., p. 189-190. Les Mosans se rendirent aussi très tôt en Angleterre et l'attraction des Flandres fut surtout sensible à partir du XIII^e siècle (F. ROUSSEAU, *La Meuse et le pays mosan* ..., p. 85-87 et 98).

² Nous nous basons sur l'inventaire dressé par L. TOLLENAERE, *La sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane*, Gembloux, 1957. Ces fonts sont particulièrement nombreux dans l'ancien diocèse de Cologne, ce qui correspond au fait que cette ville polarisait une bonne partie du commerce mosan (F. ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 90-92). Dans la région de Coblenze, nous trouvons aussi des œuvres mosanes; or cette ville était un des points d'aboutissement pour le commerce mosan (F. ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 90). Le rayonnement de l'orfèvrerie mosane confirme aussi les relations avec la Rhénanie. Et il n'est pas indifférent non plus, à notre point de vue, que près de Vienne, à Klosterneuburg, nous trouvons une manifestation de l'art d'un Nicolas de Verdun puisque les Mosans fréquentaient les foires d'Enns (F. ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 93-94) et qu'au début du XIII^e siècle, draps et marchands mosans sont signalés à Vienne (A. JORIS, *op. cit.*, p. 231).

³ F. ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 88-89. L. TOLLENAERE, *op. cit.*, p. 172, 207 et 248, signale des fonts baptismaux mosans au Danemark.

⁴ L. TOLLENAERE, *op. cit.*, y a relevé vingt-quatre fonts baptismaux.

⁵ F. ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 95-98 et 157-160.



3. Fragment du lutrin de la cathédrale de Messine : symbole évangélique, xv^e siècle. Baltimore, The Walters Art Gallery.

Champagne¹. La présence, quelque peu excentrique, de sculptures mosanes dans le bassin scaldien, à Gand par exemple², ne doit pas nous étonner outre mesure puisque les régions mosane et scaldienne sont reliées par des routes terrestre et fluviale que fréquentaient les marchands³.

¹ Les foires de Champagne furent fréquentées par les Mosans. Voir F. BOURQUELOT, *Etudes sur les foires de Champagne, sur la nature et les règles du commerce qui s'y faisait aux XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, 1865, p. 193; R. DOEHAERD, *op. cit.*, p. 71. Outre les rapports commerciaux entre la Champagne et le pays mosan, il convient de signaler aussi les relations ecclésiastiques qui n'ont pas été sans favoriser les rapports artistiques. Voir J. LESTOQUOY, *Influences mosanes, influences rémoises dans l'orfèvrerie et la sculpture de l'Artois au XIII^e siècle*, dans *Annales du XXXI^e Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Namur, 1938, (Namur, 1939), p. 404.

² L. TOLLENAERE, *op. cit.*, p. 232-233. Gand se trouve pourtant compris dans la zone d'expansion tournaisienne. Voir P. ROLLAND, *Les origines de l'art à Anvers*, dans *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, t. LXXVII, 1930, p. 225.

³ F. VERCAUTEREN, *Marchands et bourgeois dans le pays mosan aux XI^e et XII^e siècles*, dans *Mélanges Félix Rousseau ...*, Bruxelles, 1958, p. 660. Pour la voie terrestre, la route Bruges-Cologne a pu servir cette expansion. Sur cette route, voir P. BONENFANT, *L'origine des villes brabançonnaises et la route de Bruges à Cologne*, dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. XXXI, 1954, p. 399-447.

Les mêmes observations peuvent être faites à propos des fonts baptismaux tournaisiens disséminés dans le bassin scaldien et dans le nord de la France¹. En effet, l'Escaut favorisa les échanges commerciaux : grain d'Artois, draps de Gand², vins de France³. La situation de ces fonts baptismaux, en amont et en aval de Tournai, est la transposition sur le plan artistique du trafic axé sur la voie fluviale⁴. Et ce même commerce de draps et de vins qui mettait en rapport Tournai avec l'Artois, la Picardie et la Champagne se traduit par la présence dans ces mêmes régions de fonts baptismaux tournaisiens. Que ceux-ci se trouvent aussi en Angleterre⁵ nous montre que les relations commerciales canalisées par Boulogne⁶ ou peut-être aussi par Anvers⁷ entraînent les œuvres d'art dans leur sillage.

Au cours du XIII^e siècle, l'art des Pays-Bas ne connut guère d'expansion car il puisa son inspiration dans des centres étrangers. Une étude confrontant le rayonnement de ces derniers permettrait, sans doute, d'établir également une corrélation avec les voies commerciales.

La production artistique connut à nouveau, au XIV^e siècle dans les Pays-Bas, un regain d'activité et de vitalité qui se manifesta par l'exportation d'œuvres d'art et par l'émigration de nombreux artistes. Nous trouverons une illustration de la relation entre cette expansion artistique et les voies commerciales dans la dispersion des lames funéraires⁸ produites, semble-t-il, dans les ateliers brugeois⁹. L'alliance anglo-flamande, l'établissement, pendant une

¹ Sur ce sujet, voir P. ROLLAND, *L'expansion tournaisienne ...*, p. 175-219. Si l'auteur met bien en lumière le rôle des routes, il laisse quelque peu dans l'ombre leur importance commerciale.

² H. LAURENT, *Un grand commerce d'exportation ...*, Paris, 1935, p. 247.

³ J. CRAEYBECKX, *Un grand commerce d'importation : les vins de France aux anciens Pays-Bas (XIII^e-XVI^e siècle)*, (*Ports, routes, trafics*, IX), Paris, 1958, p. 25 et 47-51.

⁴ On en trouvera une nomenclature dans E.J. SOIL DE MORIAMÉ, *Les anciennes industries d'art tournaisiennes à l'exposition de 1911*, dans *Annales de la Société historique et archéologique de Tournai*, t. XV, 1912, p. 38-39.

⁵ C.H. EDEN, *Black Tournai Fonts in England. The Group of Seven Late Norman Fonts from Belgium*, Londres, 1909.

⁶ P. ROLLAND, *op. cit.*, p. 199-200 et 207-208. L'auteur évoque aussi les rapports entre Tournai et l'Angleterre.

⁷ Les œuvres auraient donc été transportées à Anvers par l'Escaut. Cette hypothèse, qui n'est pas envisagée par P. Rolland, n'est pas à négliger d'autant plus que cet auteur note à Anvers l'utilisation de la pierre tournaisienne. Les relations commerciales entre Anvers et l'Angleterre existent déjà au XII^e siècle (J. DE STURLER, *op. cit.*, p. 83). On peut aussi noter une certaine coïncidence géographique entre ces relations et la localisation des fonts (J. DE STURLER, *op. cit.*, p. 79, 86, 104 et 109). L'exportation par Bruges n'est pas impossible non plus puisque ces fonts furent transportés jusque dans cette région.

⁸ Sur ces œuvres, voir H. EICHLER, *Flandrische gravierte Metallgrabplatten des XIV. Jahrhunderts*, dans *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, t. LIV, 1933, p. 199-220.

⁹ Il s'agit là de l'attribution traditionnelle en faveur de laquelle milite la présence de nombreuses lames funéraires à Bruges même et dans les environs. Des testaments lübeckois font explicitement allusion à l'origine flamande de ces lames (H. EICHLER, *op. cit.*, p. 218). Autre élément sur lequel on n'a guère insisté jusqu'à présent, c'est que Bruges pouvait disposer du métal nécessaire à l'exécution de ces lames puisque du cuivre était importé d'Angleterre à Bruges par les Dinantais (H. PIRENNE, *Histoire économique de l'Occident médiéval*, (Bruges), 1951, p. 525-526). Cependant, on ne peut exclure, a priori, l'attribution d'un certain nombre de lames à d'autres centres, comme Gand et Tournai, qui en produisirent également. Pour cette dernière ville, voir E.J. SOIL DE MORIAMÉ, *op. cit.*, p. 27-28. On trouvera aussi d'intéressantes précisions concernant les lames de laiton ou de cuivre dans F. VAN MOLLE, *Namaak van de koperen grafplaat van Griele van Ruwescuere († 1410)*, dans le présent volume de ce Bulletin, p. 117-129.

dizaine d'années, de l'étape des laines anglaises à Bruges¹ devaient être des facteurs favorables à l'exportation des laines funéraires vers l'Angleterre². Que ces œuvres aient été aussi exécutées pour l'Espagne, et notamment pour la région des ports de la côte cantabrique³, ne doit pas nous surprendre puisqu'il existe des échanges commerciaux entre les Pays-Bas et l'Espagne où les draps brabançons et flamands expédiés de Bruges à destination de la Castille transitaient, encore au XIV^e siècle, par les ports de Santander, Castro-Urdiales, Laredo⁴. Les laines funéraires conservées à Lübeck et dans les pays que baigne la mer Baltique montrent bien la place prépondérante des Hanséates à Bruges au XIV^e siècle⁵, le leadership détenu par Lübeck dans la Ligue hanséatique et plus particulièrement dans les pays scandinaves⁶ et l'orientation d'une partie du commerce flamand vers le nord de l'Europe⁷. Quant aux relations entre les Pays-Bas et l'Allemagne continentale, partiellement axées sur la route Bruges-Cologne⁸, elles se traduisent également par la présence d'œuvres flamandes en Rhénanie.

A la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle, l'expansion artistique des Pays-Bas se manifeste aussi par l'émigration d'artistes qui s'en vont œuvrer dans des centres qui, par leurs relations commerciales, sont en contact avec les villes brabançonnes et flamandes. Nous en voyons des exemples en

¹ J. DE STURLER, *op. cit.*, p. 410-413 et 419-420.

² H. EICHLER, *op. cit.*, p. 202-204 et 206. L'étape des laines fut assez vite transférée à Anvers. Néanmoins, les relations entre Bruges et l'Angleterre n'en furent pas interrompues pour autant. En outre, il arrive que des étrangers séjournant dans une ville commandant des œuvres dans une autre. Voir l'exemple cité par J.A. GORIS, *Etude sur les colonies marchandes...*, Louvain, 1925, p. 55.

³ E. BERTAUX, *La peinture et la sculpture espagnoles au XIV^e et au XV^e siècle*, dans *Histoire de l'art* (dir. A. MICHEL), t. III, 2, Paris, 1908, p. 824-825, qui observe aussi la relation avec le commerce.

⁴ C. VERLINDEN, *Draps des Pays-Bas et du nord de la France en Espagne au XIV^e siècle*, dans *Le Moyen âge*, t. XLVII, 1937, p. 26-27. Or, précisément, une lame funéraire, conservée au Musée archéologique de Madrid, provient de Castro-Urdiales (Santander).

⁵ H. VAN WERVEKE, *Bruges et Anvers, huit siècles de commerce flamand*, éd. revue et corrigée, Bruxelles, 1944, p. 34-37.

⁶ O.A. JOHNSEN, *Le commerce et la navigation en Norvège au moyen âge*, dans *Revue historique*, t. CLXXVIII, 1936, p. 385, 402 et 404-407; J.A. GADE, *The Hanseatic Control of Norwegian Commerce during the Late Middle Ages*, Leyde, 1951, p. 51-52 et 55. Cette prédominance économique de Lübeck dans la Baltique trouve d'ailleurs son pendant dans le domaine artistique.

⁷ Voir M. MALOWIST, *Le développement des rapports économiques entre la Flandre et la Pologne et les pays limitrophes du XIII^e au XIV^e siècle*, dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. X, 1931, p. 1013-1065; J. KLEINTJENS, *Les relations économiques des Pays-Bas avec la Pologne aux XIV^e et XV^e siècles*, dans *Revue du nord*, t. XXI, 1935, p. 177-183. L'exportation de ces laines a pu se faire indirectement par l'intermédiaire de Lübeck ou directement vers les régions intéressées. Cela peut être notamment le cas pour Torun dont les marchands sont signalés, à différentes reprises, à Bruges. Voir G. DESPY, *Bruges et les collectories pontificales de Scandinavie et de Pologne au XIV^e siècle*, dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, t. XXVII, 1952, p. 105-107.

⁸ A. WREDE, *Köln und Flandern-Brabant. Kulturhistorische Wechselbeziehungen vom 12.-17. Jahrhundert*, Cologne, 1920, p. 30-34.

Espagne, surtout en Catalogne¹, à Palma de Majorque² et dans des villes hanséatiques comme Gdańsk (Dantzic)³. Si les foires de Champagne ont perdu de leur attrait, elles n'en continuent pas moins d'attirer des marchands brabançons et flamands⁴ entraînant, à leur suite, des artistes⁵. Des villes dont l'importance va croissant, attirent non seulement marchands et marchandises mais également les artistes des Pays-Bas. C'est le cas de certaines villes suisses comme Lausanne⁶ ou Genève qui, par l'essor de ses foires⁷, devait devenir un foyer d'art où les artistes se rendaient directement ou indirectement⁸. Le commerce de la draperie alimenta les échanges entre les Pays-Bas et l'Europe centrale⁹ où Prague, ville de transit, jouait un rôle de plaque tournante pour l'économie de cette partie de l'Europe¹⁰. Il n'est donc pas indifférent, à notre point de vue, de relever, dans cette ville, la présence de tailleurs de pierres brabançons¹¹.

C'est au cours des XV^e et XVI^e siècles que l'art des Pays-Bas méridionaux allait connaître une des périodes les plus brillantes de son histoire. Dans les

¹ A.L. MAYER, *Geschichte der spanischen Malerei*, 2^e éd., Leipzig, 1922, p. 45 et 48; ID., *El Estilo gotico en España*, 2^e éd., Madrid, 1943, p. 246; J. STEPPE, J.F. Ráfols, *Diccionario biografico de artistas de Cataluña...*, dans *Revue d'histoire ecclésiastique*, t. L, 1955, p. 212-215. Il importe de noter que des draps des Pays-Bas sont encore importés en Catalogne à cette époque (C. VERLINDEN, *Draps des Pays-Bas et du nord de la France en Espagne au XV^e siècle*, dans *Le Moyen âge*, t. XLVII, 1937, p. 23).

² On sait qu'un Jean de Valenciennes travaille à Palma de 1393 à 1397 (D. ROGGEN, *Les sculptures de la « Puerta del Mar » ou « del Mirador » à Palma*, dans *Festschrift Friedrich Winkler*, Berlin, (1958), p. 64-70. A peu près vers la même époque des draps flamands sont mentionnés dans cette ville (C. VERLINDEN, *Contribution à l'expansion commerciale de la draperie flamande dans la péninsule Ibérique au XIII^e siècle*, dans *Revue du nord*, t. XXII, 1936, p. 8).

³ Le sculpteur Jean de la Matte, dont l'activité est signalée à Bruges, travaille à Gdańsk en 1403-1405 (G. TROESCHER, *Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa 800-1800*, t. II, Baden-Baden, 1954, p. 88). Pour les relations entre Bruges et Gdańsk, voir M. MALOWIST, *op. cit.*, p. 1031-1032 et J. KLEINTJENS, *op. cit.*, p. 178.

⁴ R. DOEHAERD, *op. cit.*, p. 86.

⁵ N. RONDOT, *Les sculpteurs de Troyes au XIV^e et au XV^e siècles*, dans *Nouvelles archives de l'art français*, t. III, 1887, p. 67-70; IDEM, *Les peintres de Troyes du XIII^e au XV^e siècle*, *ibid.*, p. 99.

⁶ P. AEBISCHER, *Liégeois, Brabançons et Flamands à Fribourg (Suisse) au XV^e siècle*, dans *Bulletin de la Commission royale d'histoire*, t. XL, 1926, p. 19 et 21-22; E. BLACH, *Les stalles gothiques de Lausanne*, dans *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde — Indicateur d'antiquités suisses*, 1929, p. 128-129.

⁷ F. BOREL, *Les foires de Genève au XV^e siècle*, Genève-Paris, 1892, p. 50; H. LAURENT, *op. cit.*, p. 173, signale l'exportation de draps des Pays-Bas vers Genève au début du XV^e siècle.

⁸ D. ROGGEN, *Artistes à Genève avant la Réformation*, II, *Jan van Prindal, sculpteur bruxellois*, dans *Genava*, t. XIV, 1936, p. 100-106. Les rapports artistiques qui, en l'occurrence, se nouèrent entre Genève et Dijon correspondent à l'attraction des foires genevoises se faisant sentir sur les marchés bourguignons (V. CHOMEL et J. EBERSOLT, *Cinq siècles de circulation internationale vue de Jougne. Un péage jurassien du XII^e au XVIII^e siècle*, (Ports, routes, trafics, II), Paris, 1950, p. 109-111 et 119). On peut aussi constater que les routes reliant la Bourgogne à Genève ont favorisé la diffusion de la sculpture bourguignonne dans le Jura et la Franche-Comté. Voir les exemples donnés par M. FLEURY, *Vierges comtoises. Le culte et les images de la Vierge en Franche-Comté...*, Besançon, 1946, p. 52-53 et 57.

⁹ C. VERLINDEN, *Brabantisch en Vlaamsch laken te Krakau op het einde der XIV^e eeuw*, (Mededeelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten van België. Klasse der Letteren, v, 2), Anvers, 1943.

¹⁰ Voir le compte rendu de J. LE GOFF, *Fr. Graus, Český obchod se sukнем ve 14. a počátek 15. století (Le commerce tchèque des draps au XIV^e et au début du XV^e siècle)...*, dans *Revue du nord*, t. XXXVII, 1955, p. 274.

¹¹ G. TROESCHER, *op. cit.*, p. 445.

grandes villes flamandes et brabançonnaises, on voit se former des ateliers qui, par leur cohésion reposant sur une organisation corporative strictement réglementée par le prince, les pouvoirs locaux ou les métiers, s'orientent de plus en plus vers ce qu'on pourrait appeler la « production artistique », revêtant, en certains cas, un caractère quasi industriel. Cette nouvelle phase de la création artistique devait avoir, pour l'expansion des œuvres et du style, d'importantes conséquences. Parmi celles-ci, il convient d'en signaler quelques-unes. Tout d'abord, l'organisation corporative, en visant à garantir la qualité matérielle des œuvres, contribuait à assurer le renom de l'art flamand tant sur le plan local que sur le plan international. Cette même organisation et la constitution d'ateliers devaient conduire à la répétition de modèles et de prototypes créés par de « grands maîtres ». L'artiste, peintre ou sculpteur, aura à se soumettre à tout un code de formules élaborées par ses devanciers à moins que, par sa forte personnalité, il ne propose de nouvelles solutions qui seront reprises et imitées au point de se muer à leur tour en formules. Cet aspect formaliste, négatif en soi puisqu'il tend à étouffer les innovations, comporte néanmoins un côté positif. En effet, des formules identiques, n'excluant pas une certaine diversité reflétant les caractères individuels, sont la condition essentielle d'un style d'école. La durée de ce style et donc de ses formules, répétées dans d'innombrables œuvres, peintes ou sculptées, sera favorisée par l'orientation de plus en plus prononcée des ateliers vers la « production artistique » qui aboutit à une sorte de commercialisation de l'art, seule capable de pouvoir satisfaire les multiples commandes qui affluaient de partout. Mais tous ces facteurs ne suffisent point à expliquer le succès et l'expansion de l'art flamand à cette époque si l'on ne tient compte de ses qualités stylistiques qui, en correspondant à l'esprit du temps et partant de tous les milieux qui commandèrent ces œuvres ou s'en inspirèrent, ne sont pas sans déterminer une certaine modification du comportement de ces mêmes milieux¹. Ces qualités stylistiques sont un élément essentiel du rayonnement de l'art flamand. C'est là un problème que nous n'avons pas à aborder ici puisqu'il confine, par plusieurs de ses aspects, à la sociologie de l'art.

L'architecture, la peinture, la sculpture, la tapisserie, la dinanderie participèrent à ce vaste mouvement d'expansion artistique qui est une des caractéristiques — mais combien négligée! — de l'histoire de l'art des Pays-Bas méridionaux aux xv^e et xvi^e siècles. L'ampleur de ce mouvement est telle que, dans le cadre de cet article et dans l'état actuel de nos connaissances, il n'est pas possible de le saisir dans son ensemble, d'en dégager toutes les lois qui l'ont régi. Nous ne ferons donc que l'évoquer en indiquant les grands itinéraires commerciaux dont on constatera qu'ils sont sensiblement les mêmes

¹ Voir R. BASTIDE, *Les problèmes de la sociologie de l'art*, dans *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. IV, 1948, p. 165, qui évoque le rôle des marchands dans l'apparition de « besoins inédits » ou de « changements de goûts » contribuant à la diffusion des formes artistiques.

qu'aux siècles précédents. Toutefois, on pourra remarquer que les prolongements des routes traditionnelles font reculer les limites de l'expansion artistique qui, « quantitativement », va de pair avec la « productivité » croissante des ateliers et l'intensification des échanges commerciaux. Alors qu'auparavant, il suffisait souvent de suivre l'expansion de la draperie des Pays-Bas¹ ou de déterminer l'origine des vins importés² pour « pister » l'expansion de l'art, il conviendrait sans doute désormais de mettre davantage l'accent sur le commerce des produits exotiques importés à Anvers³, des différentes matières premières venant des pays du nord — Scandinavie et pays Baltes⁴, — des laines espagnoles exportées vers Bruges depuis les ports de la côte cantabrique⁵ qui se montrèrent, avec leur hinterland, très perméables à l'art flamand et à ses influences. Il faudrait également suivre la route du cuivre, extrait dans les mines hongroises, transitant partiellement par Gdańsk pour arriver à Anvers⁶ d'où les Portugais en réexportaient une certaine quantité aboutissant finalement, sous forme d'objets manufacturés, sur les côtes occidentales de l'Afrique⁷ et notamment dans l'ancien royaume du Ba-Kongo. Objets manufacturés ou objets de dévotion comme les crucifix, rarement conservés et qui furent imités, pendant longtemps et d'une manière fruste, par les artisans locaux⁸. Il faudrait s'embarquer sur les bateaux partant d'Anvers ou de l'Ecluse vers le nord de l'Europe — Lübeck et Scandinavie, Pologne, Finlande et Estonie — ou vers le sud en faisant escale dans les ports normands, espagnols, portugais pour prolonger la prospection vers Madère et les Canaries⁹ ou réintégrer la Méditerranée pour toucher les ports d'Espagne, des Baléares, de Gênes, de Naples, de Sicile et de Venise. Il faudrait emprunter les grandes routes continentales qui, partant d'Anvers, gagnent l'Italie en passant par la Lorraine, la Franche-Comté et le Jura ou par l'ancienne voie du Rhin pour pénétrer en Europe centrale ou descendre

¹ On trouvera un aperçu sur les routes suivies par la draperie dans H. LAURENT, *op. cit.*, p. 245-252.

² Sur ces importations, voir J. CRAEYBECKX, *Un grand commerce d'importation : Les vins de France...*, Paris, 1958.

³ Concernant le commerce de ces produits, voir J.A. GORIS, *Etude sur les colonies marchandes méridionales...*, Louvain, 1925, p. 194-215 et 327-344.

⁴ Sur les relations économiques entre les Pays-Bas et le nord de l'Europe pour les xv^e et xvi^e siècles, voir J. KLEINTJENS, *Les relations économiques des Pays-Bas avec la Pologne aux XIV^e et XV^e siècles*, dans *Revue du nord*, t. XXI, 1935, p. 177-183, et P. JEANNIN, *Anvers et la Baltique au XVI^e siècle*, dans *Revue du nord*, t. XXXVII, 1955, p. 93-114.

⁵ Voir J. MARÉCHAL, *Le départ de Bruges des marchands étrangers (XV^e et XVI^e siècles)*, dans *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis*, t. LXXXVIII, 1951, p. 45-53, qui, constatant l'importance de ces exportations, note que Castillans et Biscayens ont pratiquement le monopole du transport de la laine vers les Pays-Bas. Ce fait doit être mis en relation avec l'expansion de l'art flamand en Castille et en Biscaye.

⁶ Pour la route du cuivre, voir L. SCHICK, *Un grand homme d'affaires au début du XVI^e siècle, Jacob Fugger*, (*Affaires et gens d'affaires*, XI), Paris, 1957, p. 279-281.

⁷ Sur les rapports économiques entre Anvers et l'Afrique, voir J. DENUCÉ, *L'Afrique au XVI^e siècle et le commerce anversois*, (*Collections de documents pour l'histoire du commerce*, II), Anvers, 1937, p. 35-46.

⁸ Sur ces œuvres, voir R.L. WANNYN, *Insignes religieux anciens au Bas-Congo*, dans *Les arts au Congo belge et au Ruanda-Urundi*, Bruxelles, 1950, p. 41-48.

⁹ Sur les relations économiques d'Anvers avec Madère et les Canaries, voir J. DENUCÉ, *op. cit.*, p. 23-31.

vers la Vénétie, la Ligurie ou la Lombardie¹. Partant de Bruges ou de Tournai, de Bruxelles ou d'Anvers, il serait nécessaire de suivre les routes qui sillonnent l'Artois et la Picardie² pour se rendre soit en Normandie et en Bretagne³, soit vers le Lyonnais en traversant l'Île-de-France, la Champagne et la Bourgogne... Ce sont là itinéraires commerciaux qui permettraient de retrouver des œuvres flamandes, tournaisiennes ou brabançonnaises, de découvrir l'influence des architectes, des peintres et des sculpteurs des Pays-Bas malgré les nombreuses destructions et disparitions d'œuvres.

C'est par ces routes que les formes architecturales élaborées dans les Pays-Bas gagneront l'Allemagne, la Pologne, la Normandie, le pays de Loire⁴ et l'Espagne. Les monuments funéraires tournaisiens suivront sensiblement les mêmes routes que celles empruntées au XII^e siècle par les fonts baptismaux. C'est ainsi que nous en trouverons en Artois et en Picardie. La sculpture brabançonne essaime en Allemagne du nord, dans les pays riverains de la Baltique⁵, en Scandinavie, comme en Normandie, en Bretagne, en Espagne — surtout dans la partie occidentale avec des zones littéralement envahies par l'art flamand comme la région de Burgos (fig. 1) qui détenait le monopole du commerce des laines —, dans les Canaries⁶, aux Baléares, en Italie et en Sicile. Les grandes routes continentales sont jalonnées de statues isolées ou de retables sculptés produits par les ateliers brabançons. Ces œuvres sont disséminées en Picardie, en Normandie, en Île-de-France, en Champagne et en Bourgogne comme en Westphalie, en Rhénanie, en Souabe ou en Italie suivant des critères qui sont ceux des échanges commerciaux par le canal desquels les influences, telles des ondes concentriques, gagnent de proche en proche les régions les plus lointaines qui se révèlent perméables à l'art flamand. La peinture connaît une expansion tout aussi spectaculaire sinon plus importante encore par l'exportation des œuvres, par les innombrables imitations et par les artistes itinérants qui contribuent à la diffusion du style. Nous la voyons pénétrer dans les différentes régions de l'Allemagne, que cela soit au nord comme à Lübeck ou en Rhénanie. Son rayonnement s'étend à la Scandinavie, à la Pologne et plus à l'est encore comme à Tallinn en Estonie⁷

¹ Voir entre autres E. COORNAERT, *Les routes commerciales d'Anvers en Italie au XVI^e siècle*, dans *Annales de géographie*, t. XXXVI, 1927, p. 168-169.

² Voir E. COORNAERT, *Le rayonnement d'Anvers dans le nord de la France au XVI^e siècle*, dans *Revue du nord*, t. XLI, 1959, p. 251-263.

³ M. MOLLAT, *Le commerce maritime normand à la fin du moyen âge*..., Paris, (1952), p. 180 et 286-289.

⁴ Sur la pénétration de l'art des Pays-Bas en France au XV^e siècle, voir P. VITRY, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, 1901, chap. VII.

⁵ Il y a non seulement exportation d'œuvres vers cette région mais aussi influence. C'est ainsi que certains ateliers de sculpture de Lübeck subiront l'ascendant de la sculpture brabançonne. Voir notamment W. PAATZ, *Der Meister der lübeckischen Steinmadonnen*, dans *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, t. XLVI, 1946, p. 168-183.

⁶ L. NINANE, *Un retable sculpté flamand aux îles Canaries*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. VII, 1937, p. 135-137.

⁷ Parmi les œuvres provenant des Pays-Bas et conservées en Estonie, signalons un retable à Tallinn. Voir N. VERHAEGEN, *Un important retable du Maître de la Légende de sainte Lucie conservé à Tallinn*, dans le présent volume de ce Bulletin, p. 142-154.

ou à l'Europe centrale, puisqu'en Hongrie certains tableaux sont les fidèles reflets de l'art d'un Roger van der Weyden¹. Ce vaste mouvement d'expansion trouve une terre d'élection en Espagne, en Catalogne d'abord puis surtout en Castille — ce qui correspond à une modification de certains échanges commerciaux —, en Andalousie, il atteint le Portugal et même Madère² avant de franchir l'Atlantique pour s'introduire au Mexique³, dans le courant du XVI^e siècle, en suivant la route de l'or⁴. L'Italie également, tout comme la Sicile⁵, ne se montre point réfractaire et accueille avec faveur les œuvres commandées dans les Pays-Bas par ses princes, ses banquiers et gens d'affaires (fig. 2). Rayonnement aussi par la tapisserie qui sera exportée en Italie, en Espagne⁶ ou en Pologne⁷. Et il n'est point jusqu'à la dinanderie qui ne participe au même mouvement en se dispersant en Angleterre⁸, en Espagne ou encore au sud des Alpes, en Italie⁹ et en Sicile (fig. 3).

Si l'on considère l'ampleur et la diversité de cette expansion, on s'explique qu'aient pu s'élaborer, dans le courant du XV^e siècle, au nord des Alpes et dans la péninsule Ibérique — à l'exception de quelques points de résistance —, des styles apparentés dont les sources et les prototypes sont à rechercher dans l'art des Pays-Bas. Ce sont ces formules similaires, constituant ce qu'on serait peut-être tenté d'appeler un style international — moins homogène, certes, que celui qui se répandit en Europe aux XIII^e et XIV^e siècles avec pour épicycles la Champagne et l'Île-de-France —, qui confèrent à l'art de la fin du moyen âge des caractères se retrouvant à l'état pur dans

¹ D. RADOCSAY, *A Középkori Magyarország Táblaképei*, Budapest, 1955, p. 244.

² Voir L. REIS-SANTOS, *Obras-primas de pintura flamenga dos seculos XV e XVI em Portugal*, Lisbonne, 1953. On trouvera également la mention de pièces d'orfèvrerie provenant des Pays-Bas et conservées à Madère dans *Exposição temporaria das obras de arte dos seculos XV e XVI da ilha da Madeira. Catalogo. Museu nacional de arte antiga, Lisboa, abril 1949*, (Lisbonne), 1949, n^o 22 et 23.

³ D. ANGULO, *Martin De Vos en España y Mejico*, dans *Miscellanea Prof. Dr. Roggen*, Anvers, 1957, p. 9-14.

⁴ L'importance du marché d'Anvers fera que l'or d'Amérique ne tardera pas à y affluer. Voir F. BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, 1949, p. 376-381.

⁵ Le rayonnement de l'art flamand en Sicile n'est encore guère connu, aussi convient-il de signaler la prochaine parution, dans le cadre des travaux publiés par le Centre national de recherches « Primitifs flamands », d'un ouvrage qui sera très utile à ce point de vue : G. CARANDENTE, *Collections de Sicile, (Les Primitifs flamands, II. Répertoire des peintures flamandes des XV^e et XVI^e siècles)*.

⁶ Voir l'état de la question sur les tapisseries flamandes conservées en Espagne dans J. STEPPE, *Vlaamse wandtapijten in Spanje*..., dans *Artes textiles. Bijdragen tot de geschiedenis van de tapijt-, borduur- en textielkunst*, t. III, 1956, p. 27-66.

⁷ M. MORELWSKI, *Les tapisseries flamandes exécutées pour la Pologne du début à la fin du XVI^e siècle*, dans *Actes du XII^e Congrès international d'histoire de l'art, Bruxelles 1930*, t. II, Bruxelles, (1932), p. 163-164.

⁸ C.C. OMAN, *The Founders of Malines and England, 1460-1560*, dans *Oud-Holland*, t. L, 1933, p. 77-82.

⁹ J. SQUILBECK, *Les lutrins dinantais de Venise et de Gênes*, dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, t. XXI, 1940-1941, p. 349-356; IDEM, *Les lutrins de l'église de la Santissima Annunziata, ibidem*, p. 357-369. Il convient cependant de noter également que l'Angleterre a pu envoyer en Italie, et notamment à Gênes, des œuvres réalisées par ses fondateurs, d'autant plus qu'à cette époque, les relations commerciales entre Gênes et l'Angleterre sont assez fréquentes. C'est tout au moins ce qu'on serait tenté de déduire d'un acte génois de 1420 mentionnant six candélabres « de Anglia ». Voir R. DOEHAERD et C. KERREMANS, *Les relations commerciales entre Gênes, la Belgique et l'Oultremont d'après les archives notariales génoises 1400-1440*, (*Institut historique belge de Rome. Etudes d'histoire économique e sociale*, v), Bruxelles-Rome, 1952, p. 295.

l'art flamand qui, plus que jamais, emprunte à cette époque pour se diffuser les « voies du négoce ». Celles-ci, véritables fils conducteurs pour les œuvres et le style, en contribuant au rayonnement de l'art flamand intéressent donc, au plus haut chef, l'histoire de l'art.

Cette esquisse de l'expansion artistique des Pays-Bas méridionaux du XII^e au début du XVI^e siècle, pour sommaire qu'elle soit, fait apparaître que cette expansion est étroitement liée aux relations commerciales, dont la connaissance aidera l'historien d'art dans son travail de prospection et de détermination des zones d'influences. A cette connaissance, qui implique celle des routes, il conviendrait de joindre celle des centres économiques et de leur chronologie. Partant de là, et si l'on tient évidemment compte des autres facteurs politiques, religieux, sociaux, géographiques, il est permis d'envisager la conception d'une histoire de l'expansion artistique des Pays-Bas méridionaux¹.

¹ Nous avons déjà terminé la rédaction de cet essai, quand nous avons pris connaissance de l'article — qu'il nous plaît de signaler — de M. G. Wildenstein, soulignant l'intérêt que peuvent avoir pour l'histoire de l'art les renseignements fournis par l'histoire économique. Voir G.W. [WILDENSTEIN], *Histoire économique et histoire de l'art*, dans *La Chronique des arts*, supplément à la *Gazette des beaux-arts*, 6^e série, t. LVII, 1961, p. 1-3.

DE KUNSTVERBREIDING EN DE HANDELSBETREKKINGEN VAN DE ZUIDELIJKE NEDERLANDEN TIJDENS DE MIDDELEEUWEN

De kunst van de Zuidelijke Nederlanden heeft tijdens de middeleeuwen een belangrijke verbreiding gekend. De invloed van Maasland, Vlaanderen en Brabant dringt dan door in de meeste Europese landen, om nog niet te gewagen van het afgelegen Madeira, de Canarische Eilanden, IJsland en zelfs Mexico. Deze expansie volgde de handelswegen en kan op een bepaald ogenblik in verband worden gebracht met de expansie van de lakenhandel der Nederlanden. De betekenis van de verkeersaders werd in dit verband reeds onderlijnd door P. Rolland en voornamelijk door F. Rousseau. De ligging van de oude kunstcentra is ten dele bepaald door de wegennet, dat de economische betrekkingen kanaliseerde en de ontwikkeling bevorderde van de steden waarvan sommige tot haarden van beschaving uitgroeiden. Het belang van de handelsbetrekkingen mag echter de invloed van andere factoren, zoals politieke en godsdienstige, niet uit het oog doen verliezen. Politieke en godsdienstige betrekkingen zijn overigens slechts mogelijk langs de wegen, die meestal een economische betekenis hebben. De kunstverbreiding zelf heeft zich op verschillende wijzen voorgedaan: kunstwerken werden uitgevoerd, kunstenaars uit onze gewesten begaven zich naar het buitenland of vreemde kunstenaars gingen zich in de Nederlanden bekwamen. Het wegennet bevorderde dus niet alleen de uitstraling van de Nederlandse kunst, maar liet ook het binnendringen van buitenlandse invloeden toe. De geografische herkomst van deze vreemde beïnvloeding kan ook door de handelsbetrekkingen toegelicht worden.

Een goed voorbeeld van de wisselwerking tussen het economisch verkeer en de kunstverbreiding bieden de Maaslandse doopvonten van de XII^e eeuw. De verspreiding van deze doopvonten in het Rijnland beantwoordt aan de fundamentele oriëntatie van de Maaslandse handel, die tevens de aanwezigheid van bedoelde vonten in Scandinavië zowel als in de oude bisdommen Reims en Verdun verklaart. De Doornikse vonten worden daarentegen aangetroffen in het Scheldebekken, in het noorden van Frankrijk, in de richting van Champagne en ook in Engeland. Deze verspreiding knoopt aan bij de wegen die in die tijd Doornik met enkele van de voornaamste handelscentra verbonden. In de XIV^e eeuw valt de verbreiding van grafplaten samen met de handelsbetrekkingen die Brugge in verbinding brachten met de gewesten bestreken door de Duitse Hanze en met de havens van de noordkust van Spanje en hun achterland, terwijl de baan Brugge-Keulen reeds de expansie naar het Rijnland mogelijk maakte. De kunstenaars der Zuidelijke Nederlanden ontmoet men op het einde van de XIV^e en het begin van de XV^e eeuw langs de wegen gevolgd door de kooplui die naar Champagne gingen of door de lakenuitvoer naar Zwitserland, Spanje en Centraal Europa. Tijdens de XV^e en de XVI^e eeuw kende de kunstexpansie der Nederlanden een omvang zoals nooit tevoren, en bovendien in alle domeinen van de kunst. Zij was slechts mogelijk door een soms als het ware industrieel geschoeide productie van de werkplaatsen die zodoende talrijke opdrachten konden beantwoorden. Het gevolg hiervan was dat patronen en modellen herhaaldelijk hernomen werden waardoor tegelijkertijd de stijleenheden van de school verzekerd werd. De goede hoedanigheid van de stijl, die aan de tijdsmaak beantwoordde, en van de materiële opbouw bezorgde deze productie een grote bijval. De verkeersaders waren in grote lijnen nog dezelfde als voordien, het expansiegebied van de Vlaamse kunst eveneens. De handelswegen reikten echter verder dan vroeger, zodat ook de grenzen van de kunstexpansie verschoven werden. Deze uitbreiding van het afzetgebied kan in verband gebracht worden zowel met de kwantitatieve stijging van de productie der werkplaatsen als met de toename van de handelsbetrekkingen. Om deze expansie te kunnen volgen, is het nodig bijzonder de verhandeling van uitheemse producten na te gaan: grondstoffen uit het noorden, wol uit Spanje en koper uit Hongarije. De handel verloopt zowel te land als te water. De grote verkeersaders zijn afgebakend met kunstvoorwerpen die uit de Zuidelijke Nederlanden komen en bepalen dan ook de invloedssfeer van de kunst dezer gewesten. De omvang en de verscheidenheid van deze verbreiding verklaart de opkomst tijdens de XV^e eeuw ten noorden van de Alpen en in het Iberisch Schiereiland van een internationale stijl die, hoewel niet homogeen, toch door een zelfde geest is bezielde waarvan de bronnen en prototypes in de Vlaamse kunst te zoeken zijn.

De kennis van de handelsbetrekkingen als leidraad van de verbreiding van kunstwerken en stijlen komt het kunsthistorisch onderzoek ten goede. Bovendien hoeft een geschiedenis van de kunstexpansie der Zuidelijke Nederlanden zich noodzakelijk en grotelijks te steunen op de geschiedenis van de economische betrekkingen dezer gewesten.



Kleurenplaat : O.L. Vrouw Ten Troost, 1^e helft xiii^e eeuw, na behandeling. Vilvoorde, Karmelietessenklooster.

O.L.VROUW TEN TROOST VAN VILVOORDE ONDERZOEK EN BEHANDELING

ROGER MARIJNISSEN

Sinds zeven eeuwen wordt te Vilvoorde een miraculeus beeld vereerd onder de naam O.L.Vrouw Ten Troost. Alhoewel xiii^e-eeuwse beelden in onze streken zeldzaam zijn is het, voor zover ons bekend, als kunsthistorisch object nooit grondig onderzocht¹. De recente conserveringsbehandeling in het Instituut was dan ook een gelegenheid om dit te doen².

BRONNEN

Het heeft er alle schijn van dat tijdens de verwoestingen aangericht door de beeldstormers op 12 februari 1578, een zeer belangrijke kroniek, die blijkbaar door de zusters werd bijgehouden, verloren is gegaan, nl. « eenen grooten perquemeynen [perkamenten] bouck waer inne van over vier hondert iaeren de Historie met alle wonderbaer geschiedenissen ende

¹ Er zijn ons slechts twee xix^e-eeuwse studies over het beeld bekend, nl. E. TERWECOREN, *Notre-Dame de Consolation à Vilvorde*, Brussel, 1852, Parijs, 1857; Nederlandse verkorte uitgave : *O.L.V. ten Troost te Vilvoorden*, Brussel, 1853 en H.P. VANDERSPEETEN, *Notre Dame de Consolation. Notice historique sur la statue miraculeuse de la Sainte Vierge vénérée sous ce nom dans l'église des Carmélites chaussées à Vilvorde*, Brussel, 1878. Ze leunen voor een goed deel aan bij de kroniek I. COMPAIGNOM, *Histoire de l'image admirable de Notre Dame de Consolation, révéérée dans l'Eglise du Monastère des Religieuses Carmélites de Vilvorde, A Bruxelles chez Guillaume Scheybels, imprimeur juré*, 1648, approbatie 8 mei 1645. De opzoekingen welke in deze studies zijn verwerkt hebben bovendien meer betrekking op de geschiedenis van het klooster en op het cultusvoorwerp, dan wel op het beeld als dusdanig. In de kunsthistorische literatuur wordt het slechts terloops vermeld : J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Madones anciennes conservées en Belgique*, Brussel, 1943, bl. 12 en afb. xi; IDEM, *Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant. Arrondissement de Bruxelles*, in *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, dl. XLVII, 1947, bl. 199-200.

² We betuigen hier onze welgemeende dank aan alle personen die ons met vriendelijke bereidwilligheid hebben geholpen : Kanunnik P. Verhoeven, rector en Z.E. Mater L. Jappens, overste van de Karmel te Vilvoorde, Dr. J. Weyns, conservator van het Openluchtmuseum te Bokrijk; Pater B. de Meyer, o.f.m., Ronse; Z.E.H. A. Van Woensel, pastoor te Alseberg. Bijzonder gewaardeerde hulp mochten we ontvangen van Kanunnik J. de Meyer, Grimbergen; Pater B. Borchert, Merkelbeek, archivaris van het kloosterarchief te Vilvoorde; alsook van Dr. J. Verbesselt, adjunct-conservator bij de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, te Brussel. De heren R.H. Randall, Jr., Assistant Curator bij het Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts; M. Frinta, restaurateur bij het Metropolitan Museum, The Cloisters, New York en Dr. J. Taubert, Konservator am Bayerischen Denkmalspflegeamt, München, danken we van harte om hun deskundige aanwijzingen ter zake.

mirakelen waeren gheregistereert »¹. In 1636 of 1637 werden de wederwaardigheden van het beeld opnieuw te boek gesteld². Deze *Historie* diende dan als basis voor de gedrukte kroniek, die in 1638 werd uitgegeven en op haar beurt de voornaamste bron blijkt te zijn geweest voor het reeds geciteerde boekje van Compaignom³.

Behoudens enkele verspreide documenten, die we in het kloosterarchief terugvonden, moeten we ons voor de geschiedenis van het beeld verlaten op de kroniek van 1636-1637, die, alhoewel ze voorhoudt getrokken te zijn « uyt alle aude registers ende gesegelede brieven »⁴ wel voor een goed deel als de neerslag van mondelinge overlevering dient beschouwd.

GESCHIEDENIS

Om het beeld te dateren moeten we even aandacht schenken aan een paar documenten die verband houden met de stichting van het gasthuis.

Vóór 1239 was de huisvesting van een groot aantal begijnen in de nabijheid van Vilvoorde zó bekrompen en armoedig dat velen ziek werden. Om hieraan te verhelpen werd een « hospitale » opgericht voor zieke en oude begijnen. Deze stichting wordt in oktober 1239 goedgekeurd door Guy de Laon, bisschop van Kamerijk⁵. Paus Innocentius neemt in 1243, eerste jaar van zijn pontificaat, de goederen van dit *domus hospitale de solatio sancte marie* onder zijn bescherming⁶, en in 1254 verleent de pauselijke legaat, Petrus, een aflaat voor een nieuwe kapel of kerk, die de oude moet vervangen⁷. Deze kapel moet klaargekomen zijn in 1265 want op 6 december van dit jaar verleent de bisschop van Maastricht te Vilvoorde een aflaat om het bezoek aan de « kapel van de begijnen van Steenvort dichtbij Vilvoorde » te bevorderen⁸.

Uit deze documenten blijkt nergens een verering van het beeldje, ook niet

¹ Een kort begryp van de *Historie van ons L. Vrouwe van Troost Rustende binnen Vilvorden in de Kercke der Carmeliteressen getrocken uyt de Historie daer af ghemaect, tot Loven by Everaerd de Witte int jaer 1638*, voorrede.

² KLOOSTERARCHIEF; Codex 48, xvii^e-eeuws handschrift. We konden niet uitmaken of het hier gaat om het oorspronkelijk handschrift van deze *Historie*. Indien dit niet het geval is dan is het toch een afschrift uit de tijd. Er valt te noteren dat de caternen foutief ingebonden zijn; de juiste volgorde is, volgens de moderne paginering: fol. 165 tot 174, vervolgens 1 tot 164.

³ Zie voetnoot 1, bl. 77.

⁴ Een kort begryp ..., bl. 7.

⁵ KLOOSTERARCHIEF, ff. iii. Het document is gedateerd « actū año dñi m.cc.xxx nono. mense october ». Over de datering zie TERWEGOREN, *op. cit.*, bl. 56. Deze auteur schrijft, evenals VANDERSPEETEN, *op. cit.*, bl. 11-12: december. We kunnen hier niet verder ingaan op de oorsprong van de naam Troost. Het is vrijwel zeker dat deze benaming niet afkomstig is van het beeld, maar wel van het begijnhof of van een toen bestaand kerkje uit de omgeving. Zie dienaangaande J. NAUWELAERTS, *Histoire de la ville de Vilvoorde*, Parijs-Brussel-Kortrijk, 1950, dl. II, bl. 231 en 235.

⁶ IDEM, Codex I, fol. viii, copie. Het document is gedateerd « 4 idibus februarii ... m. cc. xxxiii ».

Bij de overschrijving is klaarblijkelijk een x weggevalen.

⁷ Zo suggereert de tekst « ... quandam ecclesiam ubi reddant debitum domino famulatum, inceperint edificare de novo opere sumptuoso ... ». IDEM, ff. viii.

⁸ IDEM, Codex I, fol. xxvii, copie. In die tijd kwam ook de begijnenparochie tot stand. Zie IDEM, fol. viii v^o. Hieruit blijkt dat de kapel niet voor de devotie tot het beeld werd gebouwd.



h. 58 cm

1. O.L.Vrouw Ten Troost, 1^e helft xiii^e eeuw, opnamen uit de jaren 1930. Vilvoorde, Karmelietessenklooster.

rond 1353 wanneer een aflaat wordt verleend *pro paupere ecclesia b. Marie Virginis gloriosissime de solatio* aan alle personen die de kerk bezoeken¹.

Volgens de overlevering zou het beeld als devoot aandenken aan de begijnen zijn geschonken door de Hertogin van Brabant, Sophie van Thuringen (geboren in 1224, gehuwd met Hendrik II in 1241), alvorens Vilvoorde te verlaten in 1247 of 1248². De legende verhaalt tevens dat het beeld met nog twee of drie andere afkomstig was van haar moeder, de H. Elisabeth van Thuringen (1207-1231)³. Alhoewel deze versie niet verder terug te voeren is dan 1604² en er dus strikt genomen geen enkele historische

¹ IDEM, Codex I, fol. xxv.

² IDEM, Codex 48, fol. 44-45; JUSTUS LIPSIUS, *Diva Virgo Hallensis beneficia eius & miracula fide atque ordine descripta, Parisiis apud Davidem le Clerc, via Fremetel, ad insigne parvi Corbelij, MDC.III*; IDEM, Plantijndruk, 1616, respectievelijk bl. 7 en 11; Een kort begryp ..., bl. 17; COMPAGNOM, *op. cit.*, bl. 43-44. De datering volgt uit de commentaar bij TERWEGOREN, *op. cit.*, bl. 91-104 en VANDERSPEETEN, *op. cit.*, bl. 23.

³ J. LIPSIUS, *op. cit.*, citeert de legende als zou Sophie drie van deze beelden geschonken hebben aan haar schoonzuster Mathilde, echtgenote van Florent IV van Holland, die ze op haar beurt zou geschonken hebben te 's Gravesande, te Haarlem (beide stukken verdwenen) en te Halle. Ook het beeld van Alsemberg wordt met deze legende soms in verband gebracht. Over de vroegste geschiedenis van het begijnhof en de legenden raadplege men ook A. WAUTERS, *Histoire des environs de Bruxelles*, dl. II, Brussel, 1855, bl. 503-504 en J. NAUWELAERTS, *op. cit.*, bl. 222 en vlg.



2. Ant. Sallaert (ca. 1590-ca. 1657/58), buriijn (Anto. Sallarts pinxit, C. de Mallerij sculp.). Vilvoorde, kloosterarchief.

evidentie voorhanden is, menen we wel dat aan deze traditie een zeker krediet mag verleend worden. Het beeld zou dus nog vóór 1231 en niet in onze streken vervaardigd zijn.

We weten ook niet in hoever we geloof mogen hechten aan het xvii^e-eeuws bericht als zou het beeld door de begijnen « neffens hetzelfde godtshuys » in een « cleyn cappelleken » zijn geplaatst¹, dit in 1265, datum waarop de nieuwe kapel klaar kwam². In elk geval stond het, luidens

¹ KLOOSTERARCHIEF, Codex 48, fol. 45; in hetzelfde hs. staat verder (fol. 83) dat « die begynkens het belt van onser lievevrouwe van Troost hadden laeten staen aen de straet in een muer oft gevel vande kercke ». Het « cleyn cappelleken » is niet te verwarren met de parochiekerk, die, blijkens de beschrijving in de stichtingsakten, midden in de hof stond.

² Zie nota 8, bl. 78.

getuigenis van twee begijnen, « int huysken ... voirden poorten » in 1477¹.

Ondertussen, nl. in 1469, waren de Luikse Karmelietessen, wier klooster Val des Trois Marie door de inval van Karel de Stoute was vernietigd, zich in het Vilvoordse begijnhof komen vestigen². Het is wel bevreemdend dat het beeld in de inventaris van de kerkgoederen, die aan de Karmelietessen worden overgedragen³ niet is vermeld, maar misschien is dit een bevestiging van het feit dat het buiten was opgesteld en aldus veronachtzaamd⁴.

De kronieken verhalen dat « die devote Carmelitessen dat belt wt den gevel van de kercke staende aen de straet binnen in haer gegeven kercke gestelt ende dat verciert met alle ceustelickheyt te weeten ceustelycke cleeren bagghen ende ciraet ende hebben by dach ende nacht daer licht voor gebrant ende daeghelix haer devotie voor gehauwen »⁵. Deze nieuwe opstelling moet echter, in het licht van hoger geciteerde getuigenissen, na 1477 vallen. Vanaf de xvi^e eeuw beschikken we over meer gegevens die ons toelaten de geschiedenis van het beeld te volgen. Rond 1500 zijn de Karmelietessen een nieuwe kapel beginnen bouwen⁶ die zeker in 1528 klaar was⁷.

¹ IDEM, Codex 1, fol. 101, rond 1500 : « Ic byke machiels ende ic lysbeth backers woenende opt begynhof tonser lieve vrouwe te troiste by vilvoirde kennen ende belyen dat desen brief gevonden is int huysken van onse lieve vrouwen beelde voirden poorten der voirg. plaetse onder een lanterne dees ghenen wy ghetuyghen dat dit was opden negensten dach van mey int jaer van lxxvij tich waer omme wy alle beyde onsen name hier aen gescreven hebben opden xij en dach vande voirg. maent ». Volgens de normen van de historische kritiek is dit het oudste ons bekend document dat melding maakt van het beeld.

² IDEM, Codex 1, fol. xxxviii, oorspronkelijke copie, stichtingsakte van Karel de Stoute. Deze inwijking gaf aanleiding tot een langdurig proces tussen de Begijnen en de Karmelietessen. Een tweede akte van Karel de Stoute is gedateerd « negen dagen in januaris », zonder jaartal. Bisschop Guido loste de latere betwistingen op door te getuigen dat er een jaar verschil was tussen de beide documenten. Zie A. WAUTERS, *op. cit.*, bl. 506 en vlg.

³ IDEM, Codex 1, bl. 80.

⁴ Het schijnt dat het begijnhof in een verwaarloosde toestand verkeerde en dat de ordetucht veel te wensen overliet : « ende de begijnen mackten hier af clyn werck alofse dat niet aen en draeghen als blyckt wt de brieven daer af synde ». IDEM, ff. 1, xvii^e e. Zie ook VANDERSPEETEN, *op. cit.*, bl. 39. « Van 't belt van O.L. Vrou en is geen mense [melding] gemaeckt, want de Begynkens hebben die al honderden jaeren te voeren gehadt » lezen we in het *Memorie Boeck des Begijnhofs van Steenvoort sedert vijf Meerte 1652, die begonst heeft te schrijven JOANNA DE LEENER meesteres van desen hoven*, origineel zoek geraakt, afschrift gepubliceerd door J. LINDEMANS, in *Eigen Schoon en De Brabander*, 13^e Jg., 4, N.R., dl. v, 1930, bl. 94-95.

⁵ KLOOSTERARCHIEF, Codex 48, fol. 84; *Een kort begryp ...*, bl. 23, stipuleert : « boven den Autaer ». In een ander hs. van de *Historie*, nl. ff. 1, eveneens xvii^e eeuw, lezen we dat « die Carmelitessen ... dat belt terstont vernieden ende hebben geeerdt ende altyt daer voor Sorge hebben gedraeghen... ». Het woord « vernieden » kan o.i. in dit document bezwaarlijk anders gelezen worden. We geloven echter dat het hier eerder gaat om een verschrijving van « vercierten » eerder dan om « vernieuwden ». Hoe men dit woord ook moge lezen of interpreteren, we zijn niet van mening dat deze passage voldoende bewijskracht heeft om een vernieuwing, laat staan een vervanging voorop te stellen.

⁶ IDEM, Codex 36, *Necrologium*, bl. 20, oude paginering 10 v^o : « Jaergetyde van her Jan van bourgoendie wylen biscop van Cameryck. Misse lesen en commendatie waer voer tconvent hadde die steenen van onser liever vrouwen cappelle die byden selven aende porte begonnen was. Anno xv^ei » en *ibidem*, bl. 36, oude paginering 18 v^o : « Memorie te bidden voer her henryck van witham Ridder hec van berselle. Eñ vrou lysbeth vander spout vader ende moeder van sustere marie eñ anne van berselle. waer van tconvent ghehadt heeft xij^e Rinsgl. Dese syn uitgegeven aen onser liever vrouwe cappelle ende aent spreekhuys by die kercke ... ».

⁷ VANDERSPEETEN, *op. cit.*, bl. 42-43.

Uit een vermelding in het *Necrologium* leren we dat rond het midden van de xvi^e eeuw mantels en ornamenten aan het beeld werden geschonken¹. Het is zo wat een vastgeankerde mening geworden dat het omkleden van madonna's een gebruik is dat in onze streken door de Spanjaarden werd ingevoerd² en op het eerste zicht wordt dit bevestigd door het feit dat deze mantelmadonna's in de volksmond, ook heden nog, « Spaanse madonna's » worden genoemd. Niet alleen spreekt onderhavig document deze opvatting tegen, maar er zijn meerdere archivalia voorhanden, die er op wijzen dat het gebruik ouder moet zijn³. Dit sluit natuurlijk niet uit dat het gebruik in de xvi^e-xvii^e eeuw door de Spanjaarden werd bevorderd. Voor O.L.Vrouw Ten Troost zal het omkleden hoogst waarschijnlijk gebeurd zijn in het laatste kwart van de xv^e eeuw. Het dient speciaal vermeld dat het omkleden geen oorzaak was van verminking, wat met vele andere is gebeurd, zoals bijvoorbeeld de madonna's van Laken, Lubbeek, Alseberg, Diest en andere.

In het jaar 1538 was, samen met de oprichting van een broederschap, een jaarlijkse processie ingesteld⁴ die echter, om ongekende redenen, pas in

¹ KLOOSTERARCHIEF, *Necrologium*, hs., bl. 63, oude paginering 31 v^o; « Int jaer ons heeren xv^e en lxx den xv septembri soe sterf suster lijsbeth van beeringen conversinne die inder h. religien lxx jaeren getrouwelijck gearbeyt ende deuchdelyck geconverseert heeft ende die offitie der kercken ende cappellen van mariam vanden trooste eenen langen tijt van jaeren voldaan ende uuyt ynnicher devotien tot mariam vanden trooste eenen scoonen gulden laken mantel voer de selve beelde vercreegen heeft met noch andere mantelen ende ornamenten die sy met oetmoedighen versueck geproccureert heeft ». Latere schenkingen of vervaardiging van paramenten vindt men vermeld: *Een kort begryp...*, bl. 44-50, schenking door Aartshertogin Isabella (zie voetnoot 1, bl. 86), 1622; *Necrologium*, bl. 74, vóór 16 februari 1632; *Geschiedenisboek*, bl. 12, mei 1705; Register 25, 1719; 28, 1720, tussen 16 januari en 24 februari; 33, 1841, 2^e trimester en 1874; *Annalenboek*, 1883. Kleinere giften « tot cieraet » zijn af en toe geboekt, zo bvb. Register 24, 1656, 1657 en 1659.

² DE BORCHGRAVE, *op. cit.*, bl. 13.

³ Zie de interessante studie van H. DE VIS, *De Mariavorstellingen in Vlaamsch Brabant*, in *Eigen Schoon en De Brabander*, 17^e Jg., nrs. 3-4, N.R., dl. ix, 1934, bl. 117 en vlg. Deze auteur sluit aan bij de stelling van de Spaanse invloed « ... alhoewel er bij uitzondering hier of daar in een kerkrekening een voorbeeld van geklede beelden van vóór den spaanschen tijt kan gevonden worden ». Zie ook P.B. DE MEYER, *De onze Lieve Vrouwkens te Turnhout*, Turnhout, 1951, bl. 68-69. Ziehier enkele referenties: O.L.Vr. van Antwerpen (kathedraal) zou reeds op het einde van de xiv^e eeuw in processie rondgedragen zijn « geciert met eerliken abite ». Cf. A. THYSSEN, *Antwerpen vermaard door den eeredienst van Maria*, Antwerpen, 1922, bl. 41. H. WENTZEL, in O. SCHMITT, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, dl. II, Stuttgart, 1939, bl. 219-225, geeft voorbeelden uit de xiv^e eeuw, o.m. een Mariamanteltje, bewaard in de paramentenschat van de Dom te Halberstadt. Filips de Goede schenkt in 1424, zoals telken jare, klederen en mantels « pour vestir les ymages de Nostre Dame de Tournay et son enfant, le jour de la sainte Croix en septembre... ainsi que d'anchieneté de par lui et ses prédécesseurs, contes et contesses de Flandres, l'en a esté accoustumé de faire ». Cf. DE LABORDE, *Les Ducs de Bourgogne*, Parijs, 1849-1852, dl. I, bl. 209. Tijdens de eerste reis van Magellaan om de wereld wordt, in april 1522, een gekleed kindje Jezus aan de koningin van Mazzava, Cebu (Filippijnen) geschonken. Dit « niño Jesus de los Flandes » wordt aldaar teruggevonden door een expeditie die het eiland in 1565 aandoet; zie dienaangaande PIGAFETTA, *Relation du premier voyage autour du monde par Magellan (1519-1522)*, édition du texte français d'après les manuscrits de Paris et de Cheltenham, par J. DENUCÉ, Antwerpen-Parijs, 1923 en R. DIDIER, *La sculpture dans les Pays-Bas méridionaux*, licentiaatsverhandeling, Leuven, 1958-1959, dl. I, bl. 74-75.

⁴ KLOOSTERARCHIEF, *Necrologium*, hs., bl. 61, oude paginering, fol. 30 v^o en bl. 64, oude paginering fol. 32 r^o; TERWECOREN, *op. cit.*, bl. 166 en VANDERSPEETEN, *op. cit.*, bl. 43-45.



3. M. Herman, lithografie uit TERWECOREN, *Notre-Dame de Consolation à Vilvorde*, Brussel, 1852, Parijs, 1857, tussen bl. 96 en 97.

mechelen daer die andere religieuze al waren ... »³. Hier namen ze hun intrek bij de familie Boissot « welck huys in die coestraat gelegen is » en zetten het beeld « op een cleyn camerken » waar het op 9 april 1580 voor de tweede maal aan het krijgsvolk ontsnapte.

Pas een jaar waren ze te Vilvorde teruggekeerd (12 augustus 1586) in het Sint-Nicolaashospitaal « op de Meer »⁴, of de Geuzen vallen opnieuw

¹ IDEM, Codex 48, bl. 88: « ... wordt omgedraghen het hoochwerdich sacrament ende het belt van onse l.vrouw... fray stelwaghens die seer constich gemact ende gescildert syn met personagen representerende het leven van onse lieve vrouwe te waghe te voet ende te perde... ». Zie ook COMPAGNON, *op. cit.*, bl. 65. Deze processie gaat nog steeds jaarlijks om in de stad op de 3^e zondag na Pasen. Ook bij sommige speciale gelegenheden werden processies gehouden, zo bvb. 14 mei en 30 augustus 1778 (*Geschiedenisboek*, bl. 55-58), 20 december 1789 (*idem*, bl. 26), 4 oktober 1954 (*Volksbode*, 10 oktober 1954), enz. Een kleine processie, rondom de panden « binnen den octave van asomse » [Hemelvaartdag?] werd ingesteld tussen 1611 en 1631 door de overste Maria van Dongelberge. Cf. *Necrologium*, bl. 73.

² Vayders bij COMPAGNON en TERWECOREN, *op. cit.*, Vayems bij VANDERSPEETEN.

³ KLOOSTERARCHIEF, ff. I.

⁴ IDEM, v. LV. Het beeld werd opgesteld in de kapel (cf. ff. I) « boven het tafereel vanden hooghden Autaer » (cf. Codex 48, bl. 100).

de stad binnen en trachten het geklede beeld door het vuur te vernielen¹. Het is wel opmerkenswaardig dat de voet van het beeld inderdaad twee brandsporen vertoont (zie kleurenplaat bl. 76).

In de loop van de xvii^e eeuw wordt de gemeenschap met het beeld niet minder dan vijf maal op de vlucht gedreven, nl. :

- in 1622, « per carosse » naar Brussel. Het beeld wordt achtereenvolgens overgebracht bij de familie Lamant (hoek van de Zavel en de Sterrestraat) en voor verering naar het klooster Sint-Albertus en Sint-Elizabeth, naar het Hof, bij de Infante, en ten slotte naar de Begijnhofkerk. Preciese data hebben we niet gevonden;
- in 1635, na 24 juni tot 8 juli, per schip, heen en terug, naar Antwerpen in de kerk van de Karmelieten, met nachtelijke verering in de kloosters van de Engelse en de Spaanse Karmelietessen;
 - in 1667, een eerste maal vóór 20 februari² naar Brussel bij een zekere Koninckx, een tweede maal op een niet nader bepaald tijdstip, eveneens naar Brussel, bij « Menheer Vanden Necke by de Cappucienen »³;
 - in 1695, van 14 tot 19 augustus naar Mechelen, bij de familie Schippers⁴.

Al die wederwaardigheden ten spijt — of misschien juist daarom — schijnt de verering van het beeld in de xvii^e eeuw een hoogtepunt te hebben bereikt. Getuigen daarvan zijn de in die tijd gepubliceerde kronieken⁵, verder een krachtadig verzet van het stadsbestuur, in 1634, tegen een

¹ IDEM, FF. I « ... Ten tweeden isser enen ongodloesen die met een brandende fackel in die kercke is gecomen meynende al in brandt te steken datter was en eerstmael coemende aen maria heeft sijn brandende fackel aen haere klederen ende doek gehouden willende haer verbranden ende daer enen langen tijt in desen quaeden opset blijvende heeft niet met allen connen wtrichten want daer en was niet dat wilde ontsteken maer het verbrandt stroet lach op den outaer doer welcke confusie hij met een gramschap onstoken sijnde heeft hij die kerke verlaeten ende is wederom bij sijn gesellen gegaen ... ».

² IDEM, Register 24, *Ontfanck van de kercke*.

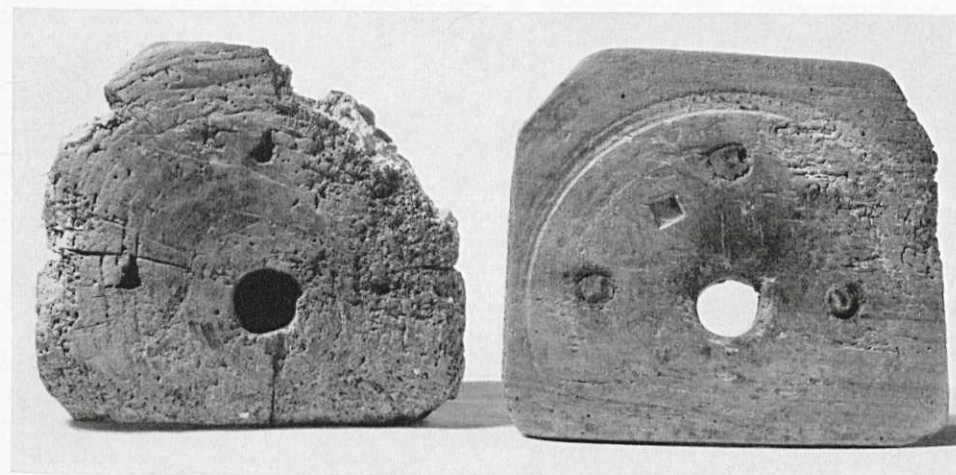
³ IDEM, *Geschiednisseboeck*, bl. 2-3.

⁴ IDEM, *ibidem*, bl. 7.

⁵ J. LIPSIVS, *op. cit.*; A. WICHMANS, *Brabantia Mariana...*, Antwerpen, 1632, bl. 494-497 en 918-923; *Een kort begryp...*; COMPAIGNOM, *op. cit.*; SANDERUS, *Chorographia sacra coenobii monialium Beatissimae Virginis Mariae de Monte Carmelo sub titulo divae consolatricis vulgo Ten Troost Vilvordiae miraculorum gloria illustris ad reverendam matrem priorissam*, Brussel, 1660.



4. Rugzijde van het beeld, vóór de behandeling.



5. Links : de basis van het beeld; rechts : de zool die ter versteviging was aangebracht. Opname tijdens de behandeling.

weigering van de overste om de processie te laten omgaan¹, de bestelling van een monumentaal tabernakel voor het beeld in 1647² en vooral dan het bouwen van een nieuw heiligdom. De eerste steenlegging van deze thans nog in gebruik zijnde kerk had plaats op 19 maart 1663³. Voor de bouw die duurde tot 1665⁴, zag de kloostergemeenschap zich zelfs verplicht de

¹ KLOOSTERARCHIEF, K. XLVIII : « ... Ende hoewel tot regard vande selve processie geene veranderinghe en behoorde te geschieden ende dat de publicatie derselver overal is gedaen teghen sondach toecomende, soe verstaen zy... dat de tegenwoirdighe Mater Priorisse... weygheringhe maect het voirs. miraculeus beelt te laeten aftsetten ende ommedraeghen noch oeyck te laeten mederyden die speelwaighens ende andere fraeycheden... dat haere Religieusen... souden verbot hebben gecreghen van hunne Overste niet meer uyt te gaen oft inde kercke te commen gelyck zy plaghen Maer want tzelve de voirs. stadt gheensints en raect, ende dat oeyck geene redene en is dat by occasie van eenighe nieuwe statuten die zy onder malcanderen pretenderen te stellen de voirs. devotie in publycke processie soude geretardeert werden oft ergens in vermindert contrarie de conditie hunder voirs. admissie, naementlyck nyet in dese conjuncture van tyden daer de minste alteratie soude causeren een groot schandael... ».

² IDEM, K. XI : « Op heden den negentiensten van Augustus a^o1647 is veracordeert d Eerweerdighe mater priorisse ten troost met t'samen gaen conventualen, met myn Heere Laureys Lelieboom, over een tabernaeckel oft cassee van onse Lieve Vrouwe, welcken tabernaeckel den voorseiden H. Laureys Lelieboom anveert heeft te maecten ende volmaectt te leveren naer die afgeteekende modelle op syne costen, voor die somme van vier hondert ende vijftich Rensguldens eens, uijtgenomen het silver werck, het welck gelaeten wort op die costen van het closter ten troost. Daerenboven is versproocken te geven aenden knecht vanden voorseiden H. Laureys, sees Rensg. eens. Gedaen op dach en datum als boven. » Volgen de afbetalingen, waarvan de laatste op 22 maart 1648. We menen wel in het document K. XXV het bewerp te herkennen waarvan in de overeenkomst sprake.

³ IDEM, Codex 74.

⁴ IDEM, Codex 27 en K. LXXXIX.

kostbare kroon, die in 1622 door de Infante Isabella was geschonken, te verkopen ¹.

In de XVIII^e eeuw vallen nog twee vluchten te noteren : een eerste maal in 1704, van 21 tot 30 juni, per schip, naar Brussel « ten huysse van jouff^r De Vos, op de graenmert » met de traditioneel geworden verering in enkele kloosters en in de Begijnhofkerk ² en ten slotte in 1796 wanneer het twee weken vóór de uitdrijving van de zusters (5 november) in het Begijnhof, binnen Vilvoorde, in veiligheid wordt gebracht ³. Het werd op 14 november 1802 opnieuw ter verering opgesteld ⁴.

Vermelden we ten slotte dat het tijdens de beide wereldoorlogen ter plaatse bleef ⁵.

In de archivalia vonden we slechts één enkele vermelding van uitgevoerd werk, dat mogelijk een rechtstreeks verband kan hebben met het beeld, nl. een betaling van 50 gulden op 20 april 1667 « aen de beltsnyder van Antwerpen... aen den voet van onse lieve vrouw met silver becleet » ⁶. Het wil ons toeschijnen dat er te weinig elementen voorhanden zijn om hierin de zool te herkennen waarvan het beeld aan zijn basis inderdaad was voorzien (zie afb. 5). De overige vermeldingen hebben slechts onrecht-



6. Links : detail vóór de behandeling; rechts : zelfde detail na de behandeling.

¹ IDEM, k. xix, afrekening Pater Carolus a s^{to} Josepho, procurator : « Antwerpen, 1 augustus 1663, Eerweerdige Moeder, Volgens de begeerte vanden Eerw. Pater Provinciaal en van Ued. hebben alle devoor gedaen om ter hooghste (de kroon Ued bekent) te verkoopen, gelyc ic mijne dat wy gedaen hebben mits te voeren by een vergadert syn geweest twee van onse sincerste vrienden die de selve geschat hebben als volgt :

ten eersten voor de 90 diamanten	350 - 0
voor het goudt van de selve croon	200 - 0
voor 30 de beste perlen	72 - 0
voor 54 slechte perlen	24 - 0
voor de kleyne perlen	36 - 0
voor het cruys welck sy mijnden dat meer als twee oncen weghde	72 - 0
welck in alles bedracght	754 - 0

naer welck werderinghe wy gegacen syn tot de roeper (te voren last gegeven hebbende met den knaep van de juweliers om alle de liefhebbers te ontbieden voor welcker arbyt gegeven heb 182 stuyvers) ende aldaer gebleven hebbende meer als een uur tyts, de selve kroone door goede vrienden doende verhoogen, ist ten lesten niet meer verhooght geweest als 770 - 0 wy dit hoorende hebben den palmslagh soo lanck opgehouden tot dat wy den Eerw. P. Provinciael noch gesproken hadden, die behoort hebbende de orde ons gegeven van de gene wie wy geimploreert hadden, heeft last gegeven dat wy die soude laeten vaeren : alwaer wy wedergekeert synde, horende dat de selve noch niet verhooght noch verhooght wirt, hebben den palmslach laeten geven voor 770 - 0... ». Ontvangst geboekt k. lxxxix, 6^e bl. onderaan.

² IDEM, *Geschiednisseboek*, bl. 9-11.

³ ARCHIEF VAN DE KERK, Vilvoorde, niet gedateerde noch getekende nota, gepubliceerd door J. NAUWELAERTS in *Gazet van het Kanton Vilvoorde*, 3 november 1912.

⁴ KLOOSTERARCHIEF, *Geschiednisseboek*, bl. 28.

⁵ IDEM, *Annalenboek* : « Einde augustus 1914 hadden wij het miraculeus beeld van uit de kerk in het zusterkoor geplaatst en 's avonds en 's nachts prijkte dit te midden van waskaarsen op het vergaerhuis [kapittel] ... Vilvoordenaren die nu vooral O.L. Vr. van Troost in de kerk begeerden... *Ibidem*, bl. 106 : « ... geborgen... in de gemetste brandkast in den kelder... » [tijdens bomaanvallen]. *Ibidem*, bl. 107 : « ... al dien tijd in veiligheid gebracht... binnen het slot... in het koor of in hare schuilplaats naar de omstandigheden van het gevaar het toelieten... ». Het werd op 24 juli 1945 teruggeplaatst op zijn troon in de kerk.

⁶ IDEM, Stukken uit kasboeken.

streeks verband met het beeld : het maken van een nieuwe troon ¹, het vergulden of schilderen ervan ², herschilderen of opsmuk van het hoogaltaar ³ « voor het hermaken van de silvere strael van onse L. Vrouwe » ⁴ en uitgaven « aen den stoel van Maria » ⁵.

We hebben slechts één materiële beschrijving gevonden, deze nl. in het boekje van Vanderspeeten ⁶, maar ze is zo onnauwkeurig dat men mag betwijfelen of deze auteur het beeld ooit ongekleed heeft gezien ⁷.

¹ IDEM, Register 28, *Troost, Uytgeef kercke*, 1699-1700, tussen 24 november en 7 maart : « Item aen nieuwen throon voor hooghe autaert, voor snyden van 4 engele met al datter toe behoort, 20 g. Item voor alles te vergulden 46 g. ».

² Augustus 1771 (*Geschiednisseboek*, bl. 18) en 3^e trimester 1839 (Register 33).

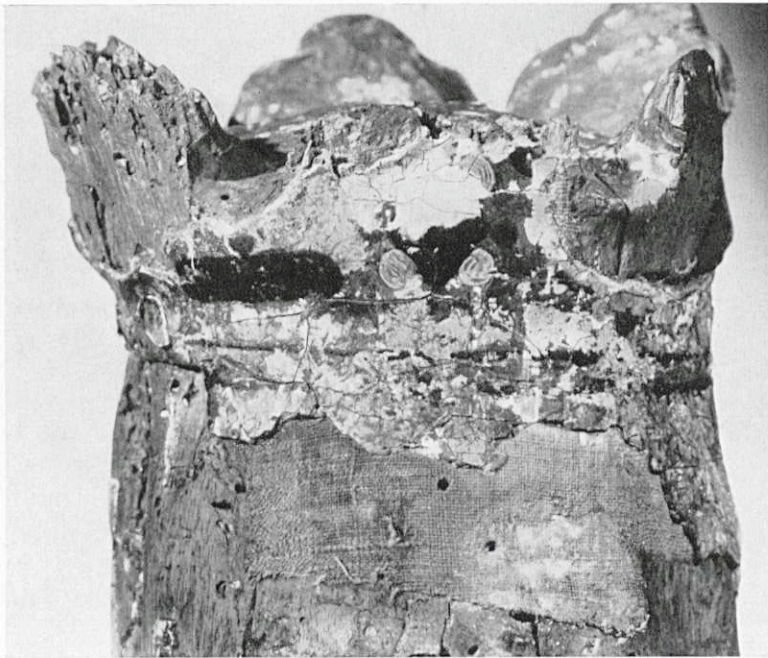
³ 1710, 1711, 1727, 1777, 1813, 1855, 1875, 1879, 1881 (*Geschiednisseboek*, bl. 2-3 en 59; Registers 28 en 33).

⁴ IDEM, Register 28, 1719, tussen 9 februari en 3 maart.

⁵ *Ibidem*, kort vóór 1733, *Geschiednisseboek*, bl. 18, augustus 1771; Register 33, 2^e trimester 1870.

⁶ *Op. cit.*, 1878.

⁷ Bl. 24 : « Cette statue ou plutôt ce buste — car la statue de Vilvorde n'est qu'un buste posé sur une sorte de piédestal — est en bois de chêne et a soixante-trois centimètres de hauteur. La Vierge est représentée de face, tenant son divin enfant sur le bras gauche. Le visage, convenablement coloré, a une remarquable expression de tendresse qui rassure et qui console... » Vrije vertaling in de Nederlandse uitgave, Grimbergen, 1909, bl. 16-17.



7. Detail van het achterhoofd.

OUDE AFBEELDINGEN

De oudste bruikbare afbeeldingen zijn de opnamen uit de jaren 1930¹, waaruit we kunnen opmaken dat het zich toen reeds in de toestand van juist vóór de behandeling bevond, met uitzondering van de leemte in het aangezicht (zie afb. 1).

Van de oude devotieprentjes² kan men bezwaarlijk iets afleiden: ofwel is het een Maria-afbeelding zonder meer, ofwel is het gekleed afgebeeld. Ten slotte vinden we het ook op drie latere prenten, evenwel geïnterpreteerd naar XVII^e-eeuwse vormgeving³.

¹ De negatieven berusten in de abdij van Grimbergen. Zie ook NAUWELAERTS, *op. cit.*, dl. II, bl. 234.

² Prentjes van omstreeks 1480-1500 « gheprint tonser liever suet vrouwe ten troost » bevinden zich te Neurenberg, Stedelijke Bibliotheek; Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Prentenkabinet; Berlijn, Prentenkabinet; New York, Knoedler; Merkelbeek, Nederlands Carmelitaans Instituut. Hou- en kopergravures uit de XVII^e-XVIII^e en litho's uit de XIX^e eeuwen in het AARTSBISSCHOPPELIJK ARCHIEF, Mechelen, Fonds Van Roost, map Brabant, 2; KLOOSTERARCHIEF, in de codices 86, 87, F.1, 2, 3, 5 en map Prenten. Ook de geciteerde publicaties bevatten soms een devotieprent.

³ 1^o Een burijn « Anto. Sallarts pinxit. C. de Mallerij sculp. » in het KLOOSTERARCHIEF (ook de plaat); zie afb. 2; 2^o Anonieme prent in TERWECOREN, *op. cit.*, tussen bl. 96 en 97; zie afb. 3; 3^o SANDERUS, *op. cit.*, plaat op bl. 15, « I. Neefs sculp. ».

MATERIEEL ONDERZOEK

Beeldhouwwerk

Het hout werd door microscopisch onderzoek als notelaar (JUGLANS) geïdentificeerd. Het beeld is uit één blok gesneden.

Als beschadigingen dienen vermeld: 1^o) een barst aan de rugzijde van de zitbank en een tweede over rechter arm en dij van de Maagd, tot aan de zitbank; 2^o) wormvraat op verschillende plaatsen, nl. aan de basis (verlies van de hoek onder de linker voet), aan de beide voeten, de plooienvaertussen en deze over de linker knie van de Maagd, de rechter hand van het Kind; 3^o) breuk van het achterste gedeelte van de kroon; 4^o) sleet op de basis, wat een typische gebruiksschade is.

Een behandeling heeft het hout ogenschijnlijk niet ondergaan. Wel zijn enkele verstevigingen aangebracht. Op de basis was — klaarblijkelijk sinds lang — een zool gespijkerd, terwijl de openingen tussen deze zool en de uitgevreten basisrand waren bijgewerkt met hout, gips en plaatselijk ook met een houstopsel van het type « kneedbaar hout ».

Stoffering

Het beeld heeft een goed deel van zijn oorspronkelijke stoffering behouden, wat, rekening houdend met zijn bewogen geschiedenis, wel opmerkenswaardig is (afb. 7 en 8).

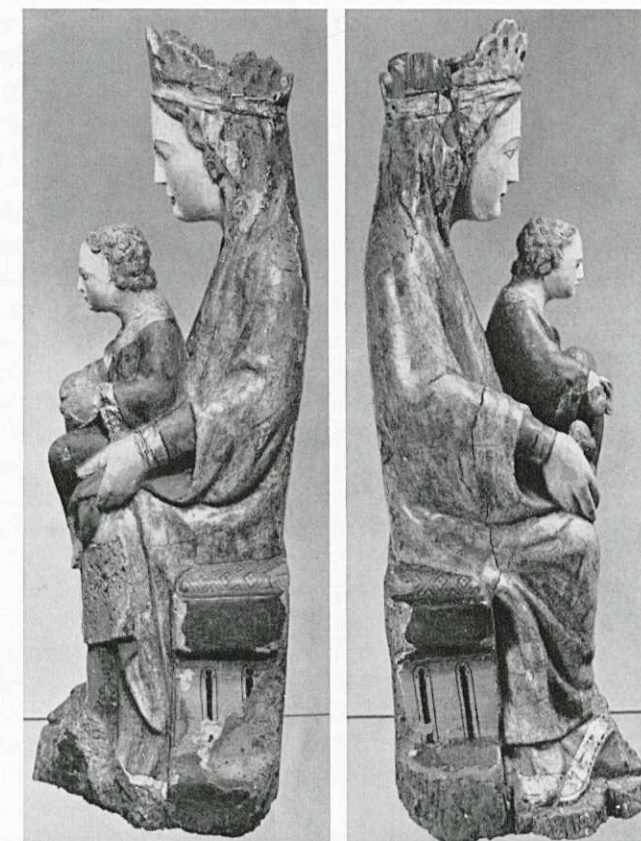
Rechtstreeks op het houtoppervlak bevindt zich het voor die tijd gebruikelijk weefsel. Het microscopisch onderzoek van een klein monster, gelicht op het linker hellend vlak van de troon, wees uit dat het hier gaat om linnen, in gewone lijnwaadkruising van ongeveer 24 draden per centimeter. Op de kroon, het achterhoofd (afb. 7) en de troon is echter ook een weefsel van grovere structuur gebruikt. Op de rechter zijkant van de troon ligt dit laatste weefsel plaatselijk over het fijnere (zie afb. 8).



8. Detail van de troon.

De opbouw van de polychromie blijkt uit het microscopisch en microchemisch onderzoek als volgt :

ZONE	OVERSCHILDERING		ORIGINELE POLYCHROMIE	
	Samenstelling	Bindmiddel	Samenstelling	Bindmiddel
ACHTERHOOFD (stippenmotief)	1 blauwe verflaag (niet onderzocht)	niet onderzocht	2 vermiljoen 3 bruine oker 4 krijt	oliehoudend oliehoudend dierlijke lijm
ACHTERHOOFD (versiering op de kroonring)	1 blauwe verflaag (niet onderzocht)	niet onderzocht	2 (bruin) vernis 3 malachiet + loodwit 4 zilverfolie 5 loodwit 6 krijt	oliehoudend oliehoudend oliehoudend dierlijke lijm
TROON (uitsmeltende toon)	1 rode en blauwe verflaag (niet onderzocht)	niet onderzocht	2 (bruin) vernis 3 loodwit + azuriet 4 krijt	oliehoudend oliehoudend dierlijke lijm
TROON (vertikaal vlak onder het kussen)	1 blauwgroene verflaag (niet onderzocht)	niet onderzocht	2 loodwit + azuriet 3 krijt	oliehoudend dierlijke lijm
KUSSEN (ruitmotief)	1 rode verflaag (niet onderzocht)	niet onderzocht	2 loodwit + malachiet 3 vermiljoen 4 krijt	oliehoudend oliehoudend dierlijke lijm
KLEED	1 rode verflaag (niet onderzocht)	niet onderzocht	2 vermiljoen 3 krijt	oliehoudend dierlijke lijm
HOOFDKRUIJN	1 vermiljoen 2 niet geïdentificeerde grijsachtige laag (vernissen?) 3 vermiljoen 4 krijt (bovenaan door- drenkt)	oliehoudend oliehoudend	5 donkerbruine laag (vermoedelijk harsvernissen) 6 krijt	 dierlijke lijm
AANGEZICHT (carnatie)	1 loodwit + gefixeerd kraplak 2 loodwit + gefixeerd kraplak + vermiljoen 3 en 4 krijt	oliehoudend oliehoudend dierlijke lijm	5 loodwit + vermiljoen 6 (donkerbruin) harsvernissen	oliehoudend
MANTEL (monsters)	1 azuriet + weinig oker 2 loodwit + beenderzwart 3 indigo 4 groenachtig-bruine laag (niet geïdentificeerd) 5 indigo + loodwit 6 (donker grijs) vernis 7 indigo + loodwit	waterhoudend oliehoudend oliehoudend niet geïdentific. oliehoudend oliehoudend	8 harsvernissen (donkerbruin + zwarte korrels) 9 (bruin) harsvernissen + loodwit 10 idem als 8 11 zilverfolie 12 krijt	 dierlijke lijm
MANTEL	1 tot 3 indigo + loodwit 4 krijt (bovenaan door- drenkt)	oliehoudend dierlijke lijm		
MANTEL	1 azuriet 2 indigo 3 en 4 krijt	waterhoudend oliehoudend dierlijke lijm		



9. De beide profielen na de behandeling.

Uit de soms complexe opbouw van de bovenste lagen leren we alvast dat het beeld steeds plaatselijk werd overschilderd, maar een chronologie kan er niet worden uit afgeleid. De originele polychromie heeft daarentegen een vrij eenvoudige structuur. Twee kenmerken weerhouden echter onze aandacht. Eerstens de aanwezigheid van een bruin (ook wel verbruind) harsvernissen, niet alleen op het bladzilver, maar ook op de polychromie. We weten evenwel niet in hoever dit voor sculptuurpolychromie gebruikelijk was in de XIII^e eeuw. Tweedens is er het oliehoudend bindmiddel, daar waar men eerder een magere (ei-) tempera zou verwachten. Er dient echter onmiddellijk aan toegevoegd dat de term « oliehoudend bindmiddel » niet mag worden verstaan als « olieverf » in de betekenis die men hieraan gewoonlijk hecht. De mogelijkheid van een vette tempera is niet uitgesloten.

Anderzijds kan de authenticiteit van de stoffering bezwaarlijk in twijfel worden getrokken, daar ze meerdere karakteristiek XIII^e-eeuwse

motieven heeft : de uitsmeltende kleur en het venster- of sleutelgatmotief op de zijkant van de troon, de palliumvormige kraag van het Kind, het (vervaagde) driestippenmotief op het rode kleed, de versiering met ruiten en stippen. Al deze elementen vinden we inderdaad terug op talrijke madonna's en miniaturen, tussen einde XII^e en einde XIII^e eeuw, van Duitsland tot Spanje.

Over de leemten geeft de illustratie een duidelijk beeld. De afschilferingen op schouders en rug vinden misschien hun oorsprong in het omkleeden van het beeld. Het verlies van de stoffering aan de voorzijde onderaan kan worden verklaard door de poging van de Geuzen om het beeld te verbranden (zie kleurenplaat). Het is wel merkwaardig dat op de basisrand en tussen de voeten van het Kind twee duidelijke brandsporen te vinden zijn. De legende wordt aldus op treffende wijze bevestigd.

Vóór de behandeling werden enkele röntgen genomen. De stereoradiografische opnamen¹ bewezen goede diensten bij het vrijleggen, daar de grens tussen overschilderde originele materie en oude stopsels niet altijd dadelijk met het blote oog te onderscheiden was.

BEHANDELING

Het conservatieprobleem is bijzonder complex, hoofdzakelijk door het feit dat het hier gaat om een oud cultusvoorwerp, dat als dusdanig nog steeds in gebruik is. Dit brengt met zich mee dat diverse standpunten kunnen worden ingenomen, die elk voor zich de behandeling in een ander licht zien.

De conservatie-theoreticus zal het beeld benaderen als een cultuur-historisch document, waarvan de oorspronkelijke materie dient vrijgelegd en gevrijwaard. Voor de eigenaars heeft het in de allereerste plaats een godsdienstige betekenis en het vertegenwoordigt vervolgens een cultuur-bezit en een stuk geschiedenis van de kloostergemeenschap. De gelovige van zijn kant kent het niet als sculptuur, maar als een rijk omklede afbeelding van de Moeder Gods, waarvan alleen de aangezichten zichtbaar zijn. Het advies van de technicus is gericht op het behoud van de verschillende materialen, maar de technische vereisten zijn niet altijd verenigbaar met het standpunt van de heemkundige of met dat van de kunsthistoricus. Het ligt voor de hand dat vanuit elk dezer gezichtshoeken geldige redenen kunnen worden aangevoerd om het bijwerken van de schade af te wijzen of te verdedigen. We denken niet dat het nodig is op deze beschouwingen verder in te gaan om aan te tonen dat dit beeld niet op dezelfde wijze kon worden behandeld als bvb. een museumstuk. Het was onze bekommernis

¹ Opnamen van de buste gepubliceerd door L. LOOSE, *La stéréoradiographie*, in *Studies in Conservation*, t. v, 1960, bl. 85-88 en in onderhavig deel van dit Bulletin, bl. 44-56.

met veel bezwaren rekening te houden en de behandeling tot een minimum te beperken¹.

De conservatiebehandeling omvat volgende operaties : 1^o) vooraf werden de losliggende zones van de stoffering gehecht met dierlijke lijm in sterk aangengd azijnzuur en gebruik makend van de barstvorming en de openingen als toegangswegen; 2^o) de olieverschilderingen werden daarna verwijderd, hoofdzakelijk langs mechanische weg²; 3^o) reiniging van de leemten, tot op het hout; 4^o) voor de versteviging van de verzwakte gedeelten van het hout (wormvraat) gebruikten we 3 % oplosbaar nylon³ in ethylalkohol; 5^o) om zijn doorzichtigheid, elasticiteit en niet glimmend uitzicht werd hetzelfde product als dunne bescherm laag opgebracht om het vrijgelegde bladzilver tegen oxydatie te behoeden.

Er kan niet gesproken worden van een eigenlijke restauratie. Het bijwerken⁴ bleef beperkt tot het middenste fleuron, de rechter zijkant van hoofddoek en kroonring, het herstellen van de grafiek in het haar van Maria, de voering van de mantel (waar de oorspronkelijke materie verdwenen was), de neus en de leemte in het aangezicht van de Maria en ten slotte het voorhoofd van het Kind. Hiervoor werd het gebruikelijk kaolin-lijm stopsel aangewend, voor de retouches citempera, en bladgoud op het fleuron.

We weten dat de mantel oorspronkelijk een goudglans had en mogen ons dan ook niet vleien met de illusie het beeld tot zijn « oorspronkelijke staat » te hebben teruggebracht : de algemene kleurenstelling blijft op een afstand van wat ze eens is geweest. Een verder doorgedreven restauratie hadden we om verschillende redenen niet kunnen verantwoorden. Maar het terugvinden van een goed deel van de XIII^e-eeuwse stoffering, de bevestiging van de overlevering en een betere kennis van een belangrijk stuk van het nationaal kunstpatrimonium, lijken ons even zoveel winstposten te zijn die op het actief van de behandeling mogen worden geboekt.

¹ We moeten hier speciaal vermelden dat we bij de eigenaars veel belangstelling en begrip mochten ontmoeten.

² Op de mantel gebeurde dit met speciale zorg in de hoop de eventueel nog aanwezige harsvernislagen te bewaren maar hiervan bleek niets anders overgebleven dan onooglijk kleine sporen.

³ Een product I.C.I., vroegere handelsnaam MARANYL, thans GALATON.G.A.

⁴ Onder leiding van de heer A. Philippot, hoofdrestaurateur.

Sources

Une fort ancienne chronique relatant l'histoire de la Vierge miraculeuse dite « Notre-Dame de Consolation » de Vilvorde a été détruite par les Gueux en 1578. Une nouvelle histoire basée sur la tradition orale fut rédigée au xvii^e siècle : elle constitue la source principale des publications ultérieures.

Histoire

La fondation d'un hospice auprès d'un béguinage existant remonte à 1239. Le terme « consolation », couramment mentionné dans les documents depuis le xiii^e siècle, ne semble pas dériver de la statue en question. Les documents ne font aucune allusion à la statue ni à sa vénération. D'après la légende, sainte Elisabeth de Thuringe (1207-1231) l'aurait offerte à sa fille Sophie, duchesse de Brabant, qui la légua aux béguines lors de son départ de Vilvorde en 1247-48. En fait, cette légende ne remonte pas au-delà de 1604 (Juste-Lipse), mais comme elle est vraisemblablement basée sur la tradition orale, nous la croyons digne de foi. Il en résulte que cette Vierge ne serait pas d'origine flamande et qu'elle serait à dater d'avant 1231. D'après une déposition de deux béguines, la statue se trouvait, en 1477, dans une niche (?) à l'extérieur. Leur couvent du Val des Trois Marie ayant été saccagé, les Carmélites de Liège furent transférées à Vilvorde en 1469, à la suite d'une requête adressée à Charles le Téméraire. La statue n'est pas mentionnée dans l'inventaire des biens du béguinage. Les Carmélites l'auraient transférée à l'intérieur de l'église. A partir du xvi^e siècle, elle est couramment mentionnée dans les documents. Vers le milieu de ce même siècle, elle était habillée de parements (une coutume qui ne paraît donc pas introduite par les Espagnols comme on le croit généralement). Les Iconoclastes détruisirent le couvent le 12 février 1578, mais la statue fut sauvée et clandestinement transférée à Malines l'année suivante. Rentrée à Vilvorde, elle échappa à une tentative d'incendie dont témoignent deux traces de brûlure. L'apogée de sa vénération se situe au xvii^e siècle, époque également mouvementée : à plusieurs reprises, la communauté dut prendre la fuite. Lors de la sécularisation en 1796, elle fut cachée à Vilvorde et ce jusqu'en 1802.

Les comptes ne mentionnent qu'une seule intervention qui semble avoir un rapport direct avec la statue. Il s'agit d'une dépense de 50 florins en 1667 « pour avoir recouvert d'argent le pied de Notre-Dame ».

Examen de laboratoire

Le bois a été identifié comme étant du noyer. Le tissu habituel qui se trouve sur le bois a été identifié comme une toile de lin (fig. 7 et 8). La statue, taillée d'une pièce, porte quelques dégradations, mais les interventions antérieures semblent s'être limitées à des consolidations de la base usée et vermoulue. En dépit de son histoire mouvementée, la statue a conservé en grande partie sa polychromie.

L'examen microscopique nous apprend que des interventions ont été exécutées localement, mais il est pratiquement impossible d'en établir la chronologie.

Des résultats microchimiques, nous retenons les observations suivantes : 1^o la structure de la polychromie originale est relativement simple; 2^o un vernis résineux brunâtre recouvrait apparemment aussi les zones polychromées et non pas seulement la feuille d'argent; 3^o le liant est à base d'huile siccatrice.

L'authenticité de la polychromie ne peut être mise en doute, étant donné que plusieurs de ses caractéristiques se rencontrent sur de nombreuses sculptures et miniatures contemporaines, depuis l'Allemagne jusqu'en Espagne.

Quant aux lacunes, nous référons aux illustrations (surtout aux fig. 4, 6 et 8), ainsi qu'aux stéréoradiographies publiées dans *Conservation* et aux macrophotographies stéréoscopiques reproduites dans le présent volume de ce Bulletin, p. 53 et 55.

Traitement

Le problème de la conservation est extrêmement complexe, étant donné qu'il s'agit d'un objet de culte, toujours vénéré. Plusieurs points de vue peuvent être défendus : le théoricien en matière de conservation, la communauté en tant que propriétaire, le croyant, le technicien, le folkloriste et l'historien d'art peuvent en effet avancer des raisons parfaitement valables mais contradictoires. En tout cas, il ne convenait pas de traiter la statue comme une pièce de musée; il fallait aussi limiter l'intervention au strict minimum.

Le traitement de conservation a consisté en une fixation générale, en l'enlèvement des surpeints, le dégagement des lacunes, la consolidation des parties affaiblies du bois et l'application d'une couche protectrice invisible. Pour ces deux dernières opérations, nous avons employé le nylon soluble (3 % dans l'alcool éthylique).

Il n'y a pas eu de restauration proprement dite. Les retouches se sont limitées au fleuron médian, à la partie droite du voile, aux cheveux et au visage de la Vierge, à la doublure de son manteau et au front de l'Enfant.

Le traitement n'a certes pas ramené la statue à son état original, les valeurs chromatiques ayant été modifiées par la disparition du vernis résineux. Nous avons cependant eu la chance de pouvoir récupérer des témoins valables d'une polychromie du xiii^e siècle qui vient confirmer la légende existant autour d'une Vierge extrêmement importante pour le patrimoine national (fig. 9 et pl. en couleur).



h. 25,8 cm

1. Het emmertje na behandeling.

CONSERVERINGSBEHANDELING MET POLYETHYLEENGLYCOL VAN EEN ROMEINS HOUTEN EMMERTJE OPGEGRAVEN TE WEMMEL

RENÉ LEFÈVE

In een Romeinse waterput, ontdekt te Wemmel, werden meerdere voorwerpen gevonden, waaronder ook de overblijfselen van een houten emmertje¹.

Het waren een en twintig duigen en een cirkelvormig bodemstuk in hout, een ijzeren hengel en resten van twee ijzeren repen (afb. 2). Bij nadere beschouwing bleek, dat behoudens een paar fragmenten van de repen al de delen van het voorwerp voorhanden waren, zodat het aangewezen was het emmertje in zijn oorspronkelijke vorm te reconstrueren.

De duigen zijn rechthoekige plankjes van 25,6 à 25,8 cm hoogte en 2,5 à 5,5 cm breedte; aan de onderkant zijn zij 1,2 à 1,5 cm dik en aan de bovenkant 0,5 à 0,8 cm. Zij zijn in de breedte lichtjes gebogen waardoor de emmerwand zijn ronding verwerft; op 3 cm van de onderkant aan de binnenzijde hebben zij over de hele breedte een wigvormige insnijding die 4 mm breed en 5 mm diep is.

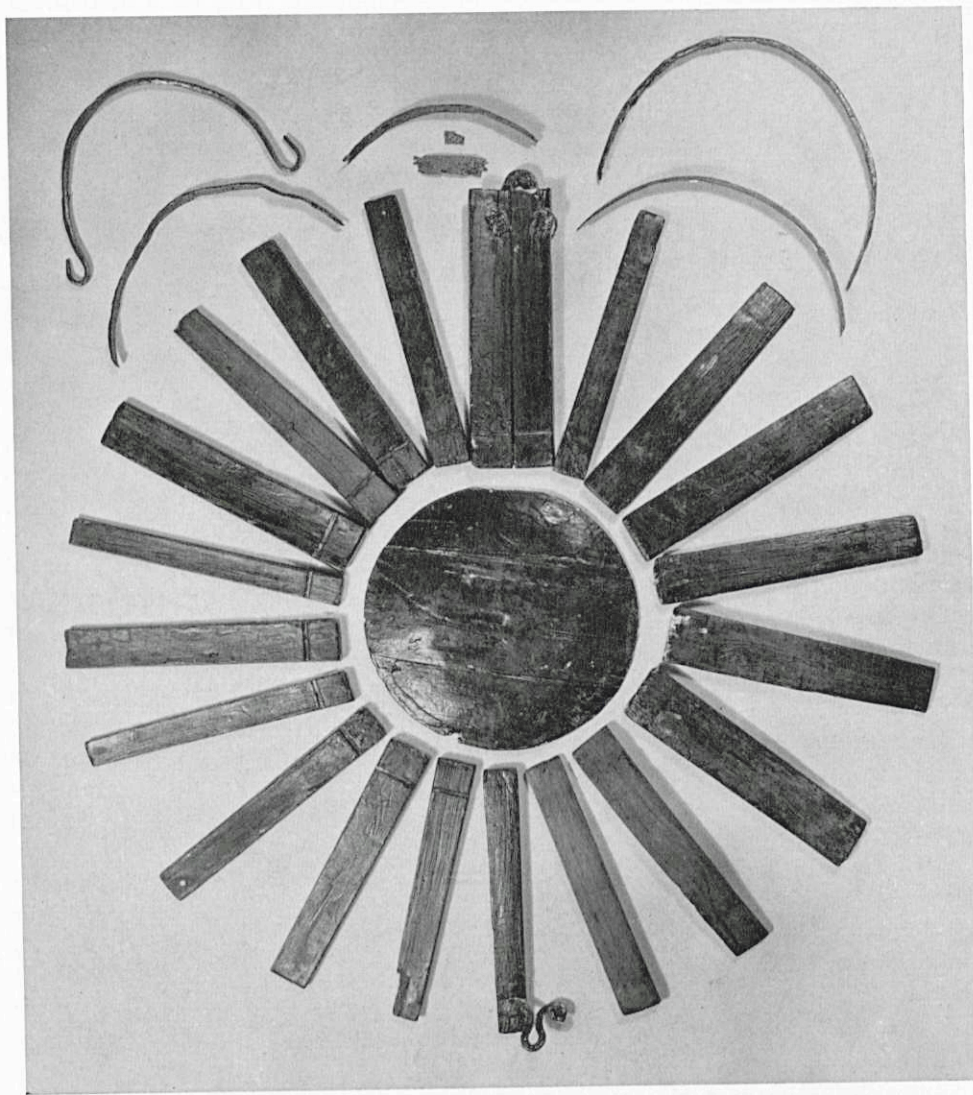
Het bodemstuk bestaat uit een cirkelvormig paneel van drie elementen; het heeft een vlakke onderkant en een bovenkant die afgeschuind is van het midden naar de rand toe, welke rand aldus spits toeloopt en in de insnijdingen van de duigen kan gevat worden. De doormeter bedraagt 26 cm, de maximum dikte is 1,5 cm.

Het nat opgegraven hout was vrij goed bewaard, de hardheid was nog zeer behoorlijk, de stevigheid eveneens. Toch zou er bij het drogen ernstig gevaar optreden voor scheeftrekken en krimpen, zo daarbij geen speciale voorzorgen getroffen werden; dit wordt trouwens bevestigd door de naderhand uitgevoerde proeven.

De uitstekende geschiktheid van polyethyleenglycolen voor de conservatie van nat opgegraven organische materialen was gekend², evenals de

¹ De put maakt deel uit van de villa in 1955 ontdekt op het « Onder Kerkhofvelt », vermeld door J. MERTENS in *Archéologie*, 1956, bl. 127. De waterput werd onderzocht in juli 1959 door de heren Van Meensel en J. Wouters; benevens het emmertje werden er twee paar voetboeien gevonden (cf. foto in dit Bulletin, dl. III, 1960, bl. 233).

² o.m. A.E. WERNER, *Synthetic Waxes*, in *The Museums Journal*, dl. LVII, 1957, bl. 3-5, en R. LEFÈVE, *Conservatie van lederen bodemvondsten met polyethyleenglycolen*, in dit Bulletin, dl. III, 1960, bl. 98-102.



2. De verschillende elementen van het emmertje vóór de reconstructie; het ijzer is behandeld, het hout doordrenkt, maar de overmaat vulstof nog niet weggenomen.

methode uitgewerkt in het British Museum Laboratory¹. Het gelukkig toeval over een reeks gelijksoortige plankjes te beschikken werd nochtans te baat

¹ Ondertussen gepubliceerd door R.M. ORGAN, *Carbowax and Other Materials in the Treatment of Water-logged Palaeolithic Wood*, in *Studies in Conservation*, dl. IV, 1959, bl. 31-34.

genomen om na te gaan of een zeer vereenvoudigde werkwijze nl. zonder aanwending van verwarming, geen voldoening zou kunnen schenken. De ervaring leert immers dat houten bodenvondsten in ons land haast uitsluitend eerder ruwe voorwerpen zijn¹ waarvoor in vele gevallen een ingewikkelde, tijdrovende of kostelijke behandeling uiteraard niet te rechtvaardigen is².

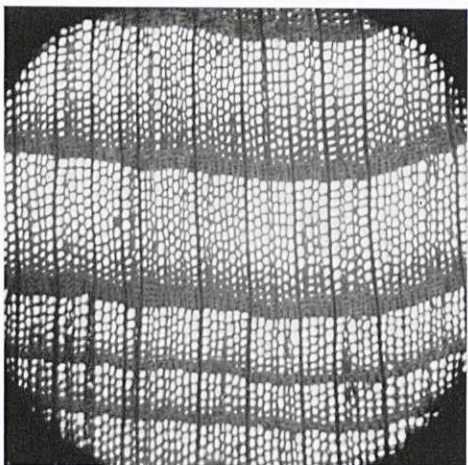
Deze proeven hebben tot een gunstig resultaat geleid, zoals moge blijken uit de hieronder verstrekte technische bijzonderheden. De behandelde duigen zijn wat uitzicht en stevigheid betreft volkomen te vergelijken met gaaf, onbehandeld, gezond hout (afb. 3, links).

¹ In tegenstelling met b.v. de fijn bewerkte houten fragmenten afkomstig van paaldorpen in Zwitserland of van Viking-voorwerpen in Scandinavië.

² Veel hout werd sinds 1955 opgegraven bij het Steen te Antwerpen. Het zijn resten van diverse constructies op verschillende niveaus aangetroffen. Er viel niet aan te denken deze massa hout aan een nauwgezette behandeling te onderwerpen. De balken en planken werden opgestapeld onder een hoop zand in een kelderruimte. Het drogen zal aldus zeer langzaam geschieden terwijl het gewicht van het zand in zekere mate het vervormen en scheeftrekken van de houtelementen kan verhinderen.



3. Detailfoto's, links : behandelde duig; rechts : zonder speciale voorzorgen gedroogde duig.



4. Dwarsdoorsnede 50×, taxus
(TAXUS BACCATA L.)

plaats van de twee repen. Deze plaats is wegens het spoor op de emmerwand nagelaten trouwens duidelijk terug te vinden. Het hengsel kon weer op zijn oorspronkelijke plaats worden vastgehaakt daar de twee draagringsen nog op de duigen vastzaten. De resten van de repen werden tenslotte op de bandijzers gekleefd bij middel van Araldite.

De houtsoort, bepaald door microscopisch onderzoek, bleek taxus (TAXUS BACCATA L.) te zijn (afb. 4, 5, 6)¹.

¹ Deze taxus- of venijnboom is een inheemse houtsoort die in wilde toestand vrijwel geheel verdwenen is. Eertijds moet hij in West-Europa nochtans veel zijn voorgekomen. Hiervan getuigen de machtige stammen van meer dan 1 m doormeter, afkomstig uit Duitse moerassen en de talrijke voorhistorische gebruiksvorwerpen in Skandinavië gevonden. Uit de Romeinse tijd is te vermelden dat op 26 houtmonsters van palen, vermoedelijk uit de 11^e eeuw, opgedolven te Wenduine aan de Belgische kust door de h. C. Leva in 1957, er 9 taxus bleken te zijn. Zij werden microscopisch onderzocht door de h. E. Frison, die ons tevens nog andere gegevens verstrekke in deze nota verwerkt. De houtsoort van een ander Romeins emmertje door de h. C. Leva in 1954 opgegraven te Elewijt hebben we geïdentificeerd als zijnde eveneens taxus. Vanaf de middeleeuwen schijnt de taxus echter in sterkte regressie te zijn. De giftigheid van het loof zal hiervoor wel mede verantwoordelijk zijn geweest. De boom betekent inderdaad een bestendig doodsvaaraar voor het in de nabijheid grazende vee. Anderzijds was het taxushout een belangrijke militaire grondstof daar het algemeen beschouwd werd als het beste hout voor bogen en kruisbogen, in zoverre dat het in Engeland in het begin van de 16^e eeuw wettelijk ten strengste verboden was taxushout te gebruiken voor andere doeleinden dan voor het vervaardigen van bogen.

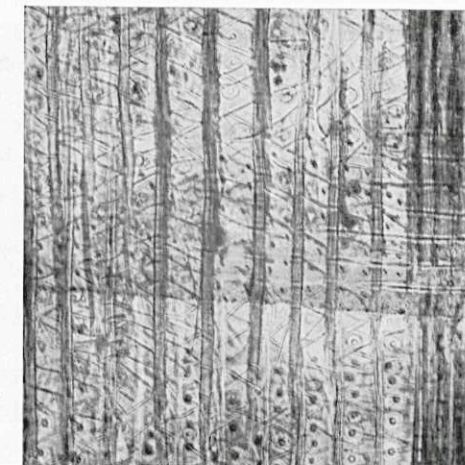
Taxushout heeft merkwaardige eigenschappen. Het is zeer buigzaam en elastisch en bovendien zeer moeilijk te splijten, het krimpt en werkt zeer weinig; zijn hardheid komt overeen met die van eiken. Het is eveneens zeer duurzaam en wordt door schimmel of houtworm omzeggens niet aangetast. Het is dus uitstekend geschikt voor het gebruik dat er in dit geval van gemaakt werd, wat er tevens op wijst dat er een zeker streven bestond voor bepaalde toepassingen de best geschikte houtsoorten uit te kiezen.

Het hengsel en de repen hadden nog een gave metaalkern en waren met een tamelijk dunne roestlaag bedekt; ingevolge het voortdurend verblijf onder water was het ijzer zeer behoorlijk bewaard gebleven. De behandeling geschiedde op de gebruikelijke wijze door alternerende mechanische bewerkingen en electrochemische baden in bijtend soda en zinkkorrels. Naderhand werd het behandeld metaal van de lucht afgeschermd door een laag acrylhars.

Voor de wedersamenstelling van het emmertje werden de rondom het basisstuk geschikte duigen samengehouden bij middel van bandijzers, aangebracht op de oorspronkelijke



5. Tangentiële doorsnede 196×, taxus
(TAXUS BACCATA L.)



6. Radiale doorsnede 196×, taxus
(TAXUS BACCATA L.)

Technische gegevens betreffende de houtbehandeling

Het krimpen en scheef trekken van nat opgegraven hout bij het drogen is te wijten aan het instorten van een zeker aantal houtcellen waarvan de wanden niet stevig genoeg meer zijn omdat zij ingevolge de eeuwenlange uitloging een deel van de houtmaterie verloren hebben. Zolang de celholten met water gevuld blijven, houden de verzwakte celwanden stand, maar ze begeven als dit water ingevolge verdamping verdwijnt. Om dit te vermijden moet dus de celholte geleidelijk opgevuld worden met een niet vluchtige stof naar gelang het water verdwijnt. Meerdere min of meer ingewikkelde werkwijzen werden sinds de aanvang van de 20^e eeuw uitgedacht¹, maar de polyethyleenglycolen hebben het grote voordeel terzelfder tijd uitstekend geschikt te zijn als vulstof en haast onbeperkt oplosbaar te zijn in water. Zo is Carbowax 4.000, de door ons gekozen polyethyleenglycol², qua hardheid en uitzicht sterk gelijkend op paraffine (smeltpunt rond 55° C) en bij 20° C tot 62 % in gewicht oplosbaar in water.

Het was de bedoeling, door de gewichtscntrole van de behandelde duigen, een inzicht te verwerven aangaande de hoeveelheid geabsorbeerde vulstof en aldus de doeltreffendheid van de verschillende werkwijzen met

¹ Een goed overzicht van deze werkwijzen wordt gegeven door A.M. ROSENQVIST, *The Stabilisation of Wood found in the Viking Ship of Oseberg*, in *Studies in Conservation*, dl. IV, 1959, bl. 13-21 en 62-72.

² Van de Union Carbide International Company, New York.

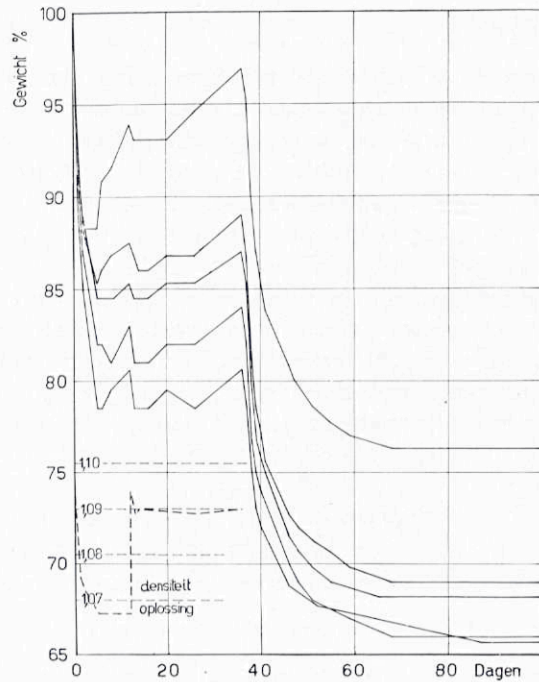
elkaar te vergelijken. Het is immers vanzelfsprekend dat moet gepoogd worden een zo groot mogelijke hoeveelheid vulstof in het hout te doen indringen.

Eerst moest het watergehalte van het opgegraven hout worden nagegaan. Daartoe werd een van de duigen vooraf gewogen en aan de lucht gedroogd. Hierbij bestond natuurlijk het risico deze duig onomkeerbaar te vervormen. Daarom werd bij dag zijn evolutie voortdurend gevolgd, ten einde bij de eerste symptomen van vervorming te kunnen ingrijpen; 's nachts werd hij in een polytheenzakje ingepakt om de verdere verdamping van het water te verhinderen. Na vier dagen was alle water praktisch verdampt zonder een noemenswaardige vervorming te hebben teweeggebracht. Er was een krimp van ongeveer 7% in de breedterichting van de duig en een van ongeveer 10% in de dikte, terwijl de hoogte onveranderd bleef; ook de algemene vorm bleef gaaf, zodat kan worden gezegd dat dit hout de droging aan de lucht zeer behoorlijk ondergaat. Toch komen op sommige plaatsen van het oppervlak kleine barsten voor, wat wijst op een zekere aantasting (afb. 3, rechts). Het gewicht van de duig vóór en na het drogen bedroeg respectievelijk 135 en 65 g, wat neerkomt op een watergehalte van ongeveer 52% en een gehalte droge stof van ongeveer 48%.

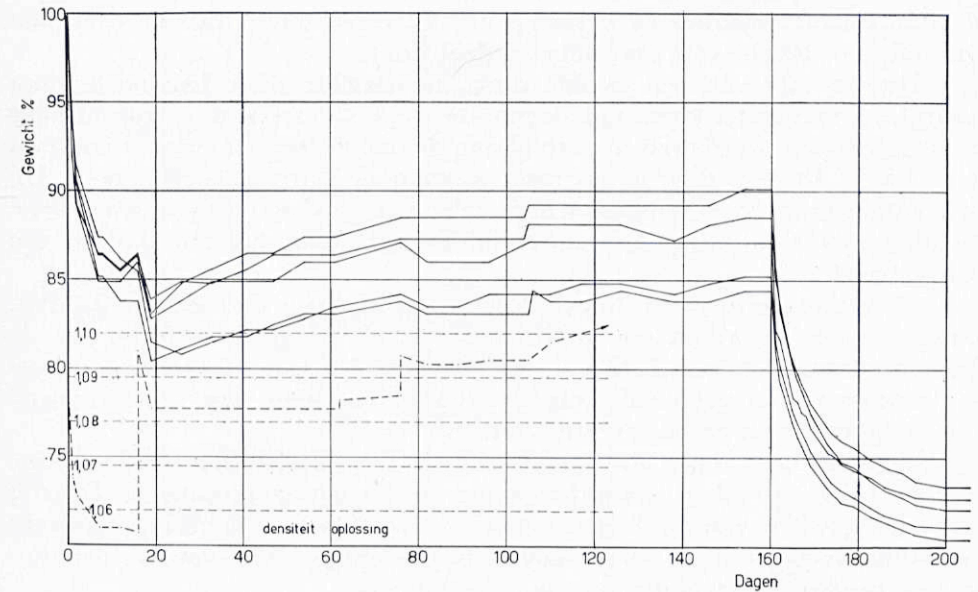
De vraag kan gesteld worden of een behandeling dan toch beslist noodzakelijk was. De krimp van 7% zou over de totale omtrek van de emmer een versmalling van $\frac{7 \times 26 \times \pi}{100} = 5,7$ cm teweeg-

brenge, terwijl het cirkelvormig bodemstuk tot een ovaal zou vervormd worden. Bovendien mocht verwacht worden dat een doordrenking met vulstof het optreden van de kleine barsten zou verhinderen.

Een andere duig werd onder een hoopje Carbowax begraven zodanig dat alle delen van het hout in contact waren met de vulstof. Daar deze laatste zeer oplosbaar is werd gehoopt dat het water geleidelijk uit het hout zou komen, het inbeddingsmiddel oplossen en dat dit dan in het hout zou dringen. Er is inderdaad waargenomen dat het water het hout verlaat en de Carbowax oplost, maar aangezien de



7. Curve I.



8. Curve II.

verdamping doorheen de hoop droge vulstof vlugger gaat dan de water-toevoer vanuit het hout, droogt de Carbowaxoplossing weer tamelijk snel uit onder vorming tegen het houtoppervlak van een harde ondoordringbare korst, die de verdere uitwisseling verhindert. In drie dagen was het gewicht van deze duig gedaald tot 76,8% van zijn oorspronkelijk gewicht. Aangezien hier dus geen behoorlijke indringing van vulstof bleek plaats te grijpen, werd deze proef onderbroken.

Dezelfde duig werd dan periodisch ingestreken met een geconcentreerde Carbowaxoplossing. Telkens als droge plekken aan het houtoppervlak ontstonden, werd nieuwe oplossing aangebracht, zodat het hout geen water kon verliezen zonder dat terzelfdertijd vulstofoplossing voorhanden was om direct binnen te dringen. De moeilijkheid was dat de duig voortdurend onder controle moest blijven, daar plaatselijk het oppervlak soms nogal snel droogde. 's Nachts werd de duig in een polytheenzakje bewaard om uitdroging te verhinderen. Deze behandeling werd voortgezet gedurende vier dagen. Het gewicht was op dit ogenblik gedaald tot 62,3%. De duig werd dan aan de lucht gedroogd waarbij het gewicht in veertien dagen daalde tot 59% en verder constant bleef.

Daar het droge stof-gehalte van het hout vóór de behandeling ongeveer 48% bedraagt, bevat deze duig dus nu $59 - 48 = 11\%$ van zijn oorspronkelijk gewicht Carbowax; van de 52 verdwenen delen water zijn er dus maar 11 of goed $1/5$ vervangen door vulstof. De oorspronkelijk met water opgevulde ruimte is dus voor $4/5$ ledig gebleven; desondanks is de duig niet

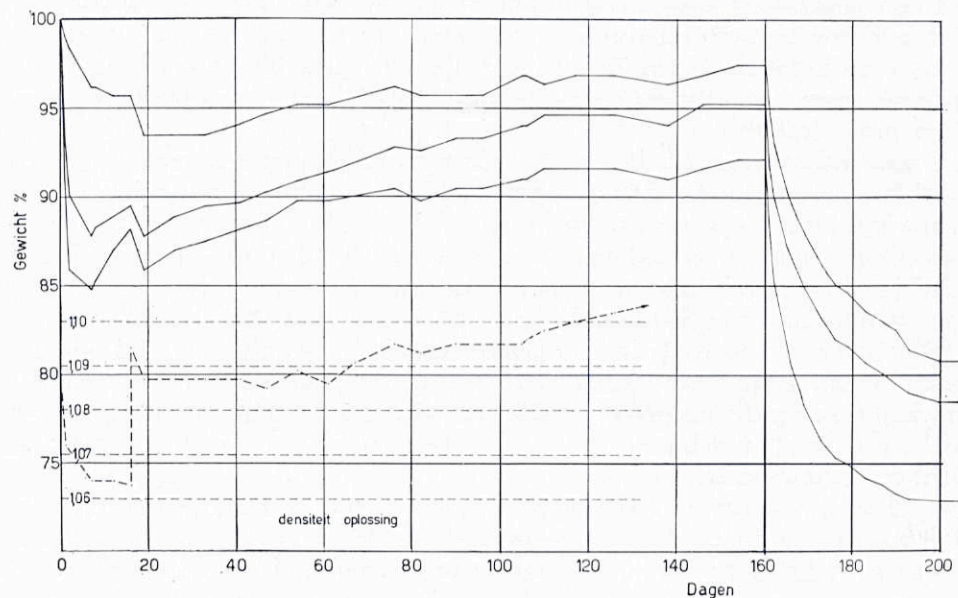
gekrompen of vervormd en verkreeg hij, na verwijdering van de overmaat vulstof, het uitzicht van gaaf onbehandeld hout.

Het gewicht van een tweede duig, op dezelfde wijze behandeld door instrijken, verminderde in vijf dagen tot 75,5 % van zijn oorspronkelijke waarde; na nog veertig dagen verblijf aan de lucht bleef het gewicht constant bij 62,5 %. In deze duig is iets meer water door Carbowax vervangen. Hij is evenmin gekrompen, zijn uitzicht is volkomen gaaf maar hij is in verticale richting merkelijk gebogen, waarschijnlijk mede door het feit dat hij een kwast bevat.

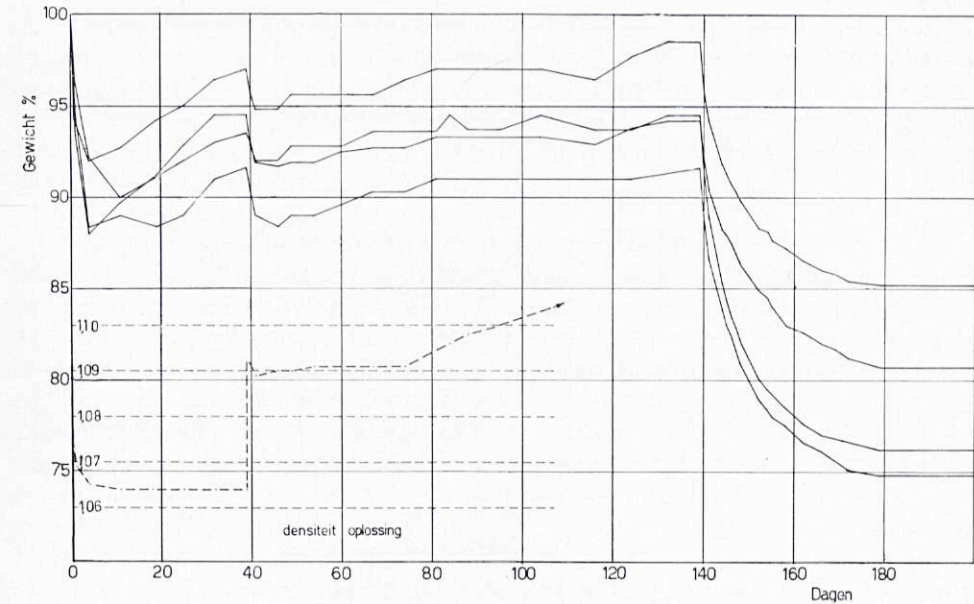
De verkregen uitslag is tamelijk bevredigend, maar de methode is lastig, omdat ze een praktisch ononderbroken controle vergt; bovendien zou de binnengedrongen hoeveelheid vulstof (ongeveer 1/5 van de verdwenen hoeveelheid water) onvoldoende kunnen zijn indien hout van minder goede hoedanigheid moet geconserveerd worden.

Teneinde een grotere absorptie Carbowax te verkrijgen werden de overige duigen behandeld door onderdompeling in Carbowaxoplossingen. Daarbij werd het gewicht van de duigen evenals de densiteit der oplossingen telkens periodisch nagegaan; de curven geven de gewichtsevoluties van elk der duigen en de densiteitsevolutie van de oplossing weer.

Vijf duigen werden gedompeld in een Carbowaxoplossing met densiteit 1,093, wat overeenkomt met een verhouding van 60 g Carbowax voor 50 ml water (curve I). De eerste dagen nam het gewicht der duigen sterk af, evenals de densiteit der oplossing : het water werd uit het hout getrokken. Vanaf



9. Curve III.

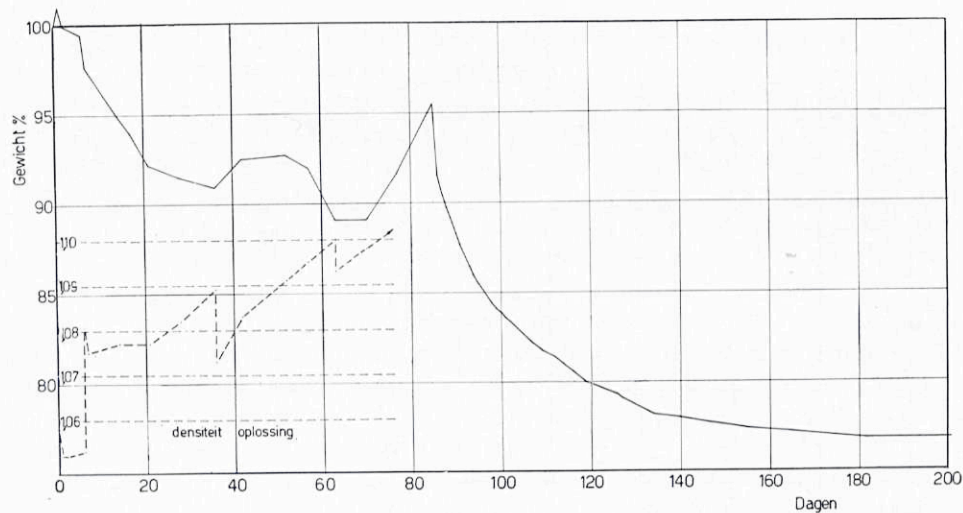


10. Curve IV.

de vijfde dag nam de densiteit niet verder af terwijl het gewicht der duigen meteen opnieuw toenam; vanaf dit ogenblik was de hoeveelheid in het hout binnendringende oplossing dus groter dan de uittredende hoeveelheid water. Op de twaalfde dag werd het bad vervangen door nieuwe geconcentreerde oplossing, waarna hetzelfde verschijnsel weer optrad, doch de gewichtsafname van het hout evenals de densiteitsafname van de oplossing waren nu kleiner en na vier dagen begon het gewicht van het hout weer toe te nemen, terwijl de densiteit nagenoeg constant bleef. Na 37 dagen werden de duigen uit het bad genomen en aan de lucht gedroogd; hierbij nam het gewicht der duigen aanvankelijk natuurlijk sterk af om nagenoeg 35 dagen later constant te blijven. Hoewel de indompeling voortijdig onderbroken werd, lag het uiteindelijk gewicht van 4 duigen tussen 66 en 70 % van hun oorspronkelijk nat gewicht, de vijfde duig bereikte zelfs 76 % van zijn aanvangsgewicht. De laagste waarde van 66 % komt overeen met een uiteindelijk gehalte van $66 - 48 = 18$ delen vulstof voor 52 delen verdwenen water; dus werd hier iets meer dan 1/3 van het water door Carbowax vervangen.

Een tweede reeks van vijf duigen en een derde reeks van drie duigen werden afzonderlijk gedompeld in een Carbowaxoplossing van densiteit 1,084 (curven II en III). De kwantitatieve verschillen voorkomend op de curven I, II en III zijn het gevolg van :

1) de hogere aanvangsdensiteit van de Carbowaxoplossing op curve I, wat een snellere en grotere gewichtsval van de duigen veroorzaakt dan op de curven II en III;



11. Curve v.

2) het relatief grotere volume Carbowaxoplossing ten opzichte van de hoeveelheid ingedompeld hout op curve III, wat tot gevolg heeft dat zowel het gewichtsverlies van het hout als het densiteitsverlies van de oplossing kleiner blijft dan op curve II.

De eerste verversing van de oplossing gebeurde na 16 dagen, de tweede na 76 dagen maar hierna nam het gewicht der duigen niet veel meer toe en bleef ook de densiteit der oplossing nagenoeg dezelfde.

De laatste vier duigen werden ondergedompeld in een meer verdunde oplossing (densiteit 1,076) om de gewichtsdaling bij de aanvang te beperken (curve IV). Dit was inderdaad het geval: het gewicht daalde slechts gedurende vier dagen en ging niet lager dan 87 %, terwijl de daling op de curven II en III respectievelijk 12 en 7 dagen aanhield, om 84 en 85 % te bereiken.

De twaalf duigen (curven II, III en IV) werden dan samen in een open kom in een geconcentreerde Carbowaxoplossing gedompeld (de 105^e dag op de curven II en III, de 81^e dag op de curve IV). In de droge en warme laboratoriumatmosfeer (20° à 23° C) dampte deze oplossing tamelijk snel in, de densiteit steeg in 20 dagen van 1,096 tot 1,103, de Carbowax begon neer te slaan en na nog 35 dagen bevonden de duigen zich in een dikke brij, mengsel van vulstof en water. Zodra deze brij begon op te drogen werden de duigen schoon gewreven en aan de lucht gedroogd. Gedurende het verblijf van de duigen in de Carbowaxbrij nam hun gewicht nog slechts zeer weinig toe (maximum 1,5 %), zodat de behandeling zonder veel nadeel had kunnen onderbroken worden vóór dit laatste stadium.

Het bodemstuk ten slotte werd eveneens behandeld door indompeling in een Carbowaxoplossing. Uit hoofde van zijn grote vlakke vorm kon dit echter

niet in een hermetisch afgesloten pot gebeuren, zodat de indamping van de oplossing reeds van meet af aan plaats greep en de pot periodisch moest bijgevuld worden (curve v), waardoor het veel grilliger verloop van de curve te verklaren is. Na 85 dagen onderdompeling bedroeg het gewicht 95,5 % van het aanvankelijke; het hout werd dan te drogen gelegd en 100 dagen later bleef het gewicht constant bij 77 %.

Uit deze proefbehandeling blijkt dat een behoorlijke conserveringsbehandeling van nat opgegraven hout mogelijk is door langdurige onderdompeling in polyethyleenglycoloplossingen, zonder dat het noodwendig is de baden te verwarmen. Om zoveel mogelijk vulstof in het hout te doen binnendringen moet de concentratie van het bad nochtans oordeelkundig gekozen worden. Het is inderdaad gebleken dat bij een te hoge aanvangsconcentratie het hout onmiddellijk een aanzienlijke gewichtsvermindering ondergaat die later niet meer wordt goedge maakt: op de curve I, bij een aanvangsdensiteit van 1,093 daalt het gewicht in 5 dagen inderdaad tot gemiddeld 85 %, terwijl het op de curve IV, bij een aanvangsdensiteit van 1,076 slechts tot gemiddeld 90 % daalt.

Een andere belangrijke factor is de verhouding van het volume oplossing tot het volume hout. Deze verhouding moet groot genoeg zijn, zo niet is de geabsorbeerde hoeveelheid vulstof onvoldoende. Dit komt tot uiting op de curven II en III. In het eerste geval worden vijf duigen met een totaal gewicht van 622 g, in het tweede geval drie duigen met een totaal gewicht van slechts 497 g gedompeld in potten van dezelfde inhoud en oplossingen met gelijke aanvangsdensiteit. Na 19 dagen is het gewicht van het hout op de curve II gedaald tot gemiddeld 82 %, op de curve III slechts tot gemiddeld 90 %.

Een algemeen toepasselijke behandelingsmethode kan vooralsnog niet worden aangegeven, maar bij een volgende behandeling van nat opgegraven hout hopen we de verschijnselen verder te bestuderen teneinde een dieper doorzicht te krijgen in de diffusiefenomenen, wat ons zal toelaten de aan te wenden werkwijze nader te bepalen.

Parmi les objets trouvés dans un puits romain à Wemmel figurent les éléments d'un seau, comprenant le fond et 21 douves en bois, l'anse et des fragments de deux cercles en fer (fig. 2).

Ainsi que le montre un examen microscopique, le bois est de l'if (*TAXUS BACCATA L.*) (fig. 3, 4 et 5). Gorgé d'eau au moment de sa découverte, il était en relativement bon état; sa dureté et sa solidité étaient satisfaisantes. Toutefois, un séchage sans précautions spéciales aurait provoqué de la déformation. Pour l'éviter, le bois a été imprégné de polyéthylène-glycol, produit spécialement indiqué pour le traitement des bois mouillés.

Comme toute une série de planchettes semblables étaient à notre disposition, nous en avons profité pour essayer de mettre au point un mode de traitement simple, sans chauffage. Ces essais ont donné un résultat satisfaisant : la figure 1 montre l'objet reconstitué, les éléments en fer ayant été refixés après avoir subi également un traitement de conservation (décapage de la rouille; application d'une couche protectrice de résine acrylique).

Le produit d'imprégnation du bois est du Carbowax 4.000, un polyéthylène-glycol de l'Union Carbide International Company, New York; il est soluble dans l'eau à raison de 62 % en poids à 20° C, et a l'aspect et la consistance de la paraffine.

Un essai préliminaire de séchage à l'air libre a permis de déterminer que la teneur du bois en eau était d'environ 52 %. La douve ainsi séchée a subi un rétrécissement de 7 % en largeur et de 10 % en épaisseur et sa surface montre localement de petites fissurations (fig. 7). En fait le bois réagit donc très favorablement au séchage.

Deux autres douves furent soumises l'une à un traitement dans du Carbowax à sec, l'autre à un badigeonnage d'une solution du même produit. Dans ces conditions un cinquième seulement de l'eau fut remplacé par de la matière imprégnante.

Les autres douves et le fond du seau furent traités par immersion dans des solutions de Carbowax, ce qui permit de remplacer plus d'un tiers de l'eau par le produit d'imprégnation. Les courbes I à IV donnent l'évolution du poids de chacune des douves individuellement ainsi que l'évolution de la densité des bains. La courbe V se rapporte au traitement du fond.

Deux conclusions importantes se dégagent de ces courbes : d'une part la concentration initiale du bain ne doit pas être trop élevée, car il en résulte immédiatement une chute de poids initiale fort importante ayant comme conséquence une absorption finale notablement diminuée; d'autre part, le rapport entre le volume de la solution et celui du bois doit être suffisamment grand.

Une technique générale de traitement ne peut encore être proposée, mais au cours d'un traitement futur, l'étude des phénomènes de diffusion sera approfondie, ce qui nous permettra de préciser le mode opératoire.

LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE ET LA RESTAURATION DES TABLEAUX ¹

PAUL COREMANS

Les manuscrits et les traités de peinture du moyen âge et de la renaissance nous ont bien légué quelques recettes relatives à la restauration des peintures de chevalet, mais ce n'est qu'au XVII^e siècle et surtout au XVIII^e, d'abord, semble-t-il, en Italie et en France ², que naissent les premiers ateliers spécialisés; au XIX^e siècle, en même temps que se forment la grande majorité des musées de l'Europe occidentale, la restauration acquiert droit de cité, et c'est déjà par dizaines que se publient à cette époque les recueils de recettes et conseils relatifs aux soins à prodiguer aux tableaux. En Belgique, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, les documents d'archives et les sources littéraires sont relativement peu nombreux dans ce domaine; il faut attendre 1815 et le retour de France de centaines de tableaux requérant simultanément des soins urgents pour que, trop brutalement, la restauration prenne son plein essor.

La littérature nous informe amplement de ce que l'on entend par restauration presque tout au long du XIX^e siècle. Dans notre pays, cette entreprise délicate relevait de la seule responsabilité de l'administration à l'échelon régional ou national : on nommait une commission consultative composée de membres de sociétés savantes flanqués parfois de l'un ou l'autre peintre de métier — un « conseil de sages », si l'on veut — et ceux-ci proposaient une voie à suivre dans un domaine très spécialisé, inconnu d'eux et où leur conscience seule pouvait les guider. Les rapports ne décrivent évidemment pas les détails opératoires, et comme les solvants utilisés font partie des

¹ « Recherche scientifique » prise dans le sens de recherche de laboratoire physique et chimique; « restauration » de tableaux suivant sa signification la plus large, soit tout traitement appliqué à une peinture de chevalet.

² Cf. notamment M. CAGIANO DE AZEVEDO, dans *Bolletino dell'Istituto Centrale del Restauro*, t. I, 1950, p. 44-45 et t. III-IV, 1950, p. 113-121; L. BORRELLI, *ibidem*, t. I, p. 71-84. E. BERGER, *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit*, (*Beiträge zur Entwicklungs-Geschichte der Maltechnik*), Munich, 1901, commente l'histoire de la restauration à partir de sources publiées.

secrets de l'atelier¹ ils ne sont pas ou presque jamais mentionnés²; l'intérêt se concentre surtout sur la seule couche picturale, dont on fait la toilette selon les meilleurs principes de la chirurgie esthétique; et lorsque c'est le support en bois qui est en jeu, on a tendance à montrer son savoir-faire par force taquets et parquets, à moins que l'on ne préconise la désastreuse transposition sur un nouveau support. Les controverses étaient déjà ce qu'elles sont aujourd'hui, surtout lorsqu'il s'agissait de choisir le restaurateur³, dont allait dépendre la survie de l'œuvre. C'était la période de gloire de l'empirisme⁴, des formules secrètes; c'était également la période romantique de la restauration qui, se mettant au diapason de l'esthétique du moment, faisait appel aux vernis teintés (cf. fig.) et obligeait le restaurateur à surpeindre d'autant plus largement qu'il se devait de ne présenter que des œuvres apparemment intactes, comme si le temps n'avait fait que les effleurer⁵.

La situation s'améliora quelque peu lorsque les musées prirent conscience de leurs responsabilités et, parmi celles-ci, de la préservation des biens culturels qui leur étaient confiés; également lorsque les universités inscrivent à leur programme l'enseignement de l'histoire de l'art qui, graduellement, allait substituer aux amateurs éclairés une équipe de chercheurs professionnels; l'expérience aidant, les restaurateurs purent diversifier et parfaire leurs techniques opératoires, et il n'est pas de pays occidental qui, à la fin du XIX^e siècle, n'hébergeait plusieurs ateliers où œuvraient des restaurateurs dignes de ce nom.

Pendant, c'est aux sciences naturelles que revient l'honneur d'avoir guidé la restauration dans une voie toute nouvelle. Il fallait pour cela attendre que ces sciences, et surtout la physique et la chimie, fussent parvenues à un stade de développement suffisant.

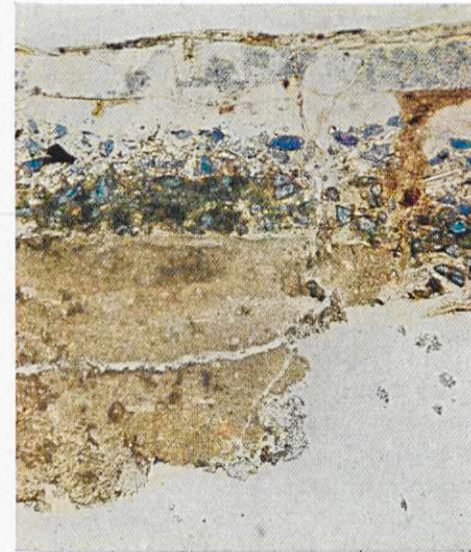
¹ « Secrets artisanaux », pourrait-on dire, que l'on trouvait tant dans les ateliers de peinture que dans les ateliers de restauration. Au XV^e siècle déjà, nombre d'artistes étrangers (Antonello de Messine, par exemple) vinrent en Flandre afin d'y percer le secret du nouveau liant des peintures.

² C'est la période à laquelle le décrassage se fait volontiers à la pomme de terre ou à l'oignon, le nettoyage proprement dit à la soude ou à la potasse caustique.

³ Un passage savoureux extrait de la documentation de la Commission royale des Monuments et des Sites (dossier 2423,8) en date du 1^{er} juillet 1862, semble garder à cet égard toute sa valeur d'actualité : « ... Le Conseil provincial, en votant la première allocation en faveur des restaurations d'anciennes œuvres d'art a fait la recommandation formelle à la députation permanente d'employer des artistes appartenant à la province et je crois qu'il est à la fois convenable et prudent de tenir compte de ce vœu dans l'intérêt même de la prompte et facile solution des questions de ce genre qui peuvent se présenter... ».

⁴ Des enquêtes menées par la National Gallery de Londres vers le milieu du XIX^e siècle sont fort instructives à cet égard. Cf. N. BROMMELLE, *Material for a History of Conservation*, dans *Studies in Conservation*, t. II, 1956, p. 176-188. En chimie, la période empirique ne se clôt que vers la fin du XVIII^e siècle. Auparavant, tout comme le restaurateur quelques décennies plus tard, le chimiste se livrait à des expériences personnelles, et la valeur de ses conclusions ne dépassait pas toujours celle d'une recette d'atelier.

⁵ Il en était de même pour les autres arts plastiques; en architecture, une pierre abîmée était remplacée, un monument ancien restauré devenait un édifice tout neuf.



Micrographie en lame mince, env. 300 ×
(D. Bouts, *L'épreuve du feu*, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts.

La vision microscopique est une vision oculaire perfectionnée. Elle permet maintenant de préciser une structure, une altération, là où auparavant l'œil ne pouvait que deviner. Le grossissement d'un grain infinitésimal de matière à plusieurs centaines de diamètres est devenu une technique de laboratoire courante.

Que l'on se souvienne¹ que si chimistes et physiciens de renom prêtèrent leur concours à l'histoire de l'art et à l'archéologie tout au long du XIX^e siècle et même — mais très rarement — avant cela, cette aide n'était qu'occasionnelle et ne visait que des travaux d'application à court terme. La chimie des matériaux anciens ne peut s'exercer que sur des prélèvements minimes; or, ce n'est qu'en 1870 que von Pettenkofer introduisit l'emploi du microscope, et en 1905 qu'Ostwald utilisa les ressources de la microchimie; c'est vers 1914 seulement que Faber démontra l'utilité de la radiographie des tableaux, en même temps que Kögel révélait les ressources de l'ultra-violet proche et de la fluorescence: encore fallut-il attendre l'après-guerre pour que l'application des rayons X et UV se généralisât, en même temps (1924 à 1932) que naissait la photographie infra-rouge grâce surtout à Bayle, et que Maché fit de la spectrographie une technique utilisable dans l'examen des tableaux.

A une exception près, celle des Staatliche Museen de Berlin, créés en 1888, les laboratoires de musées² ne virent le jour qu'après la première guerre mondiale, à l'instar de celui qui fonctionne depuis 1919 au British Museum de Londres. Il en existe maintenant une vingtaine à travers le monde, sans compter évidemment les très nombreux ateliers techniques de restauration.

¹ P. COREMANS, *L'introduction d'un nouveau critère d'appréciation des œuvres d'art : les sciences naturelles*, dans *Alumni*, t. XIX, 1950, p. 292-301.

² IDEM, *op. cit.*

A partir de la période d'entre les deux guerres mondiales¹, l'activité de ces laboratoires de musées donna naissance à une série de monographies et d'articles spécialement consacrés à l'examen scientifique et à la restauration des biens culturels, et provoqua l'apparition de périodiques spécialisés. La réunion à Rome, en 1930, d'un groupe d'experts de divers pays, à l'initiative de l'Office international des Musées, conduisit à la publication d'une monographie sur la conservation des peintures² et plaça le problème sur le plan international. Après la dernière guerre, les contacts se multiplièrent grâce surtout à l'Unesco³, au Conseil international des Musées (Icom) — notamment au sein des Comités internationaux pour le Traitement des peintures et pour les Laboratoires de musées —, grâce aussi à l'Institut international de Conservation (Londres), au Centre international d'études pour la Conservation et la Restauration des biens culturels, établi à Rome, et aux réunions internationales organisées autour de problèmes particuliers par la Grande-Bretagne (Weaver Committee), la Belgique (van Eyck, Bosch, Rubens), la France (Vinci) et l'Italie (Giotto).

L'enseignement de l'examen scientifique et de la préservation des objets d'art et d'archéologie a lui aussi fait son entrée à l'université⁴. Il existe maintenant des cours spécialisés dans divers pays, les derniers en date au

¹ Il nous faut rendre hommage au laboratoire de Berlin, dont le premier directeur, F. Rathgen, publia en 1905, donc bien avant la première guerre, un remarquable manuel intitulé *Die Konservierung von Altertumsfunden*. Nombre de monographies virent le jour dès 1919; la dernière en date, particulièrement importante, est celle de H.J. PLENDERLEITH, *The Conservation of Antiquities and Works of Art*, Londres, 1956. Parmi les périodiques, citons surtout *Museion*, bulletin de l'Office international des Musées (1927-1943) dont *Museum*, édité par l'Unesco, prit la succession en 1948; ceux-ci, comme d'ailleurs les organes de diverses associations nationales de musées, dont le *Museums Journal* de Grande-Bretagne est de loin le doyen d'âge, ne consacrèrent que des contributions occasionnelles à l'examen et à la restauration des biens culturels. Cet objectif était devenu le souci essentiel des *Technical Studies in the Field of the Fine Arts* publiées par le Fogg Art Museum, Harvard University (1932-1942), rôle qui fut repris en 1952 par *Etudes de Conservation*, journal de l'Institut international pour la Conservation des objets d'art et d'histoire, établi à Londres, et par les bulletins de diverses institutions spécialisées.

² Dès 1932-33, H.J. Plenderleith avait résumé la quintessence des échanges de vues de Rome dans *The Examination and Preservation of Paintings: A Digest*, dans *The Museums Journal*, t. xxxii, 1932-33, p. 308-310, 349-351 et 388-389. Les volumes 41-42 (numéros I-II, 1938) de *Museion* furent consacrés à la *Conservation des peintures*; en 1939-40 fut publié un volume spécial, en anglais et en français, portant le titre *Manuel de la conservation des peintures*.

³ Les missions d'experts organisées et subsidiées par l'Unesco méritent une mention spéciale. Elles permettent de toucher les pays en voie de développement, d'y synthétiser les problèmes majeurs auxquels ils ont à faire face, de former des techniciens spécialisés et d'arriver ainsi, peu à peu, à une organisation autonome de protection des biens culturels. La Belgique y prend une part active.

⁴ A cet égard, Pasteur fait figure de précurseur. De 1863 à 1867, malgré l'opposition de certaines autorités qui n'acceptent pas « l'introduction de cours étrangers à l'art », il occupe la nouvelle chaire de géologie, physique et chimie élémentaire à l'École des Beaux-Arts de Paris. Son cours, dit-il, « a l'application pour but, mais une science exacte pour point d'appui ». Cf. D. WROTNOWSKA, *Lettre inédite de Pasteur, professeur à l'École des Beaux-Arts*, dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1954, p. 134-142, et *Notes pour des leçons de physique et de chimie appliquée aux beaux-arts*, dans *Œuvres de Pasteur*, réunies par Pasteur Vallery-Radot, t. vii, 1939, p. 223-262.

Conservation Center de l'Institut d'Histoire de l'art de l'Université de New York qui confère le diplôme de « M.A. in Conservation »¹.

Ainsi, peu à peu, d'empirique qu'elle était à ses débuts, la restauration des tableaux anciens a d'abord progressé dans sa pratique artisanale, grâce aux seuls efforts du restaurateur. Ensuite, de sa collaboration avec le chimiste et le physicien de musée est née la science de la restauration, avec des bases théoriques plus solides et une expérimentation éprouvée. Loin de diminuer l'apport du praticien (la restauration ne sera jamais le fait du chercheur de laboratoire), elle lui offre l'appui d'une science expérimentale et inductive. En même temps se développa l'association du restaurateur et du chercheur de laboratoire avec l'historien d'art et le connaisseur, chacun d'eux pouvant maintenant s'appuyer sur une littérature spécialisée s'enrichissant sans cesse grâce à une large coopération internationale catalysant le travail d'équipe; elle atténua aussi les contradictions apparentes ou réelles entre écoles de formation et de pensée différentes. Nous sommes donc bien loin de l'atelier fermé à double tour, des formules secrètes, de la vision subjective d'un restaurateur livré à lui-même. De nos jours, tout se fait en pleine lumière; il existe une doctrine commune en matière de restauration, des techniques opératoires familières à tous, des règles générales appliquées par ceux qui vont entreprendre la conservation² d'un chef-d'œuvre du passé.

Nous en arrivons ainsi à définir l'examen préliminaire au traitement de toute œuvre d'importance.

Cet examen comprend plusieurs aspects, où une collaboration continue est requise entre le restaurateur et les spécialistes de diverses disciplines. Il comporte essentiellement l'identification des matériaux originaux, de leur composition, de la structure des diverses couches, de même que la détermination de la technique picturale; la distinction entre l'original et les apports ultérieurs, afin d'établir la chronologie des restaurations successives; et par conséquent la connaissance de l'état matériel de l'œuvre avant son traitement, des causes et des formes des maladies qui l'atteignent, de leurs conséquences possibles pour sa préservation. Toutes ces données de laboratoire sont ensuite confrontées avec l'histoire matérielle de l'œuvre (déplacements, détériorations, dévernissages et revernissages, nettoyages et restaurations) étudiée dans les documents d'archives et les sources littéraires. Les résultats analytiques du laboratoire s'intègrent ainsi dans leur contexte

¹ L'initiative vaut d'être retenue. Bien des difficultés seront aplanies dès que les historiens d'art et les archéologues se seront familiarisés avec les données de base qui régissent l'examen scientifique et la restauration des biens culturels. Voir à ce propos P. PHILIPPOT, *Réflexions sur le problème de la formation des restaurateurs de peintures et de sculptures*, dans *Etudes de Conservation*, t. v, 1960, p. 61-70.

² Cette évolution se traduit par l'appellation donnée dans certains pays au technicien de la restauration. Les États-Unis parlent communément de « conservator » de même que l'Allemagne où le même terme « Konservator » est utilisé. Les pays de langue latine par contre retiennent toujours le vocable de restaurateur, réservant le titre de conservateur aux historiens d'art des musées, jadis les seuls à porter la responsabilité de la préservation du patrimoine culturel.

historique et artistique et acquièrent leur pleine signification. Ce résultat atteint¹, la nature et le mode de traitement peuvent être précisés avec bien plus de chances de succès et ses phases d'exécution suivies avec bien plus de rigueur — sans crainte d'ailleurs d'interférence nuisible dans l'opération combien délicate de la restauration proprement dite, où s'exerce la maîtrise du seul restaurateur².

La chimie et la physique sont des sciences jeunes, comme d'ailleurs l'histoire de l'art. L'esthétique existe depuis bien plus longtemps, mais ses critères d'appréciation varient dans le temps³. Si la restauration doit s'appuyer, à des degrés variables, sur ces diverses disciplines, il est cependant certain que la technique de la restauration⁴ ne se perfectionnera vraiment qu'en fonction du progrès des sciences exactes. Ce progrès est constant : la microscopie et la microchimie ont d'abord reçu l'apport des rayons X, UV et IR — à quelques longueurs d'onde seulement, il est vrai — et de la spectrographie d'émission; puis, surtout depuis la dernière guerre, de nouvelles techniques physiques, certaines ne requérant aucun prélèvement de la précieuse matière, ont envahi le laboratoire et offrent des solutions prometteuses. On peut faire varier maintenant la longueur d'onde dans l'invisible et transformer celui-ci en image perceptible à l'œil; la spectrographie d'absorption présente des possibilités sans fin pour la détermination de la structure organique des matériaux; la chromatographie est déjà appliquée avec succès, comme le sont la microradiographie, la diffraction des rayons X, la microscopie électronique et la méthode de détermination de l'âge relatif des documents organiques anciens par le radiocarbone⁵. La seule identification des anions et cations est dépassée depuis longtemps et l'attention se fixe maintenant sur la structure physique de la matière qui

¹ L'Unesco et l'Icom attachent une telle importance à l'examen scientifique préalable qu'ils ont diffusé à ce sujet une recommandation spéciale; ils mettent aussi l'accent sur la documentation écrite et graphique qui doit accompagner tout examen et tout traitement d'œuvre d'art. Il suffit de songer aux difficultés d'interprétation des rapports du XIX^e siècle pour admettre le bien-fondé des recommandations de ces organismes internationaux.

² A partir de ce moment, le seul dialogue encore valable est celui qui s'établit entre l'œuvre d'art et l'artisan de la restauration, et ce n'est que lorsque l'œuvre d'art lui sera devenue familière, tant dans son esprit que dans sa matière, que le travail de la main débutera. C'est aussi à ce moment que le scientifique et l'historien d'art se rendront compte que le restaurateur n'est plus l'agent d'exécution de jadis mais qu'il s'est hissé au niveau d'un collaborateur à part entière.

³ Ainsi présentée, l'esthétique apparaît comme un critère de qualité fort douteuse. En fait, l'appréciation de la beauté artistique est parfois plus malaisée que la recherche de la vérité scientifique. C'est probablement pour cette raison que l'évolution de l'esthétique et les progrès qu'elle enregistre trouvent si peu d'échos parmi les non-spécialistes.

⁴ Le traitement d'un tableau ancien a été défini à Bruxelles, en 1950, par un comité international d'experts comme étant « une opération de nature technique visant à assurer la conservation de l'œuvre avec un minimum de restauration [c'est-à-dire d'intervention chirurgicale, en opposition avec la conservation qui recherche avant tout la préservation de l'œuvre], dans le respect le plus strict de son intégrité historique et esthétique »: cf. P. COREMANS, (sous la direction de), *L'Agneau mystique au laboratoire. Examen et traitement*, (*Les Primitifs flamands*, III. Contributions à l'étude des Primitifs flamands, 2), Anvers, 1953, p. 9-10.

⁵ Cf. I. ELSKENS, *Note sur l'installation à l'Institut d'un laboratoire de datage par le radiocarbone*, dans le présent volume de ce Bulletin.

révèle ainsi sa nature véritable, en même temps que les altérations dues à l'âge.

Dans le domaine de la peinture ancienne en particulier, si, à quelques exceptions près, les pigments — presque toujours inorganiques — nous sont connus, nous sommes encore loin d'avoir une connaissance suffisante des liants. Seules quelques microréactions, parfois de valeur douteuse, permettent de déterminer la présence de gommes, de résines, de gommes-résines et d'huiles siccatives, d'autant plus que ces substances n'apparaissent qu'en très faible proportion, qu'elles se présentent souvent en mélange et que l'âge a altéré leurs molécules. Mais il est certain que si l'on poursuit pendant plusieurs années des recherches systématiques, notamment par spectrographie d'absorption, on pourra enfin aborder avec plus de chances de succès l'identification du liant de la peinture de chevalet — donc l'étude raisonnée de la technique picturale — et suivre son évolution à travers le temps. A ce moment-là, l'histoire technique de la peinture pourra enfin être écrite, et le chapitre si important de la transition du liant aqueux au liant huileux — transition qui s'est opérée dans nos régions au début du XV^e siècle, semble-t-il, — y prendra la place qui lui revient. C'est un des problèmes les plus importants, les plus passionnants aussi, tant pour l'historien de l'art que pour le chercheur de laboratoire.

Il est bien d'autres problèmes qui attendent une solution, mais il en est ici comme dans tous les autres domaines : favoriser la recherche, c'est ouvrir des voies nouvelles qui, un jour, — on devine difficilement quand et comment — permettront de repenser tout le problème de la préservation du patrimoine culturel. Il est urgent d'y songer à une période où, pour des raisons fort diverses, celui-ci se dégrade bien plus rapidement que jadis.

WETENSCHAPPELIJK ONDERZOEK EN RESTAURATIE VAN SCHILDERIJEN

Middeleeuwse handschriften en tractaten bevatten enkele recepten over de restauratie van schilderijen. De eerste gespecialiseerde werkplaatsen ontstaan pas in de XVII^e en bijzonder in de XVIII^e eeuw, schijnbaar eerst in Italië en Frankrijk (bl. 109, noot 2). In de XIX^e eeuw, samen met de groei van de meeste musea in West-Europa, worden talrijke handboeken over restauratie uitgegeven. In België komen archivalia en literaire bronnen weinig voor tot het einde der XVIII^e eeuw, en het is pas in 1815, wanneer honderden schilderijen van Frankrijk terugkomen, dat meteen het restauratie-probleem acuut wordt.

Praktisch gedurende de ganse XIX^e eeuw is restauratie vooral een administratieve zaak; de verslagen vermelden weinig of niets over de te volgen techniek (bl. 110, noten 1 en 2); wel wordt er vinnig geredetwist over de te kiezen restaurateur (bl. 110, noot 3): het is de tijd van empirisme (bl. 110, noot 4) en geheime recepten, ook de tijd van de romantische restauratie met gekleurd vernis en totale overschildering (bl. 110, noot 5). Samen met de groei der theoretische en praktische museologie, in museum en universiteit, komt er meer ontwikkeling in de werktechnieken van restauratie, en rond het einde der XIX^e eeuw bestaan er degelijke ateliers in alle landen van West-

Europa. Het is echter dank zij de natuurwetenschappen dat restauratie een nieuwe baan opging.

In de xix^e eeuw en zelfs vroeger (bl. 111, noot 1) verkregen kunstgeschiedenis en oudheidkunde occasionele steun bij scheikunde en fysica. Microscopie en microchemie vonden ingang in 1870 (Pettenkofer) en 1905 (Ostwald), radiografie en ultraviolet rond 1914 (Faber en Kögel), infrarood (Bayle) en spectrografie (Maché) in de jaren 1924-1932.

De museum-laboratoria (bl. 111, noot 2) dateren van na de eerste wereldoorlog met uitzondering van dit van Berlijn opgericht in 1888. Ze ontwikkelden snel en hun bedrijvigheid was steeds sterk gericht op restauratieproblemen, dank zij talrijke wetenschappelijke bijdragen, handboeken en eigen tijdschriften (bl. 112, noot 1). Een bijeenkomst te Rome (1930) (bl. 112, noot 2), de Internationale Raad der Musea, Unesco (bl. 112, noot 3), het Internationaal Instituut voor Conservatie en een Internationaal Centrum, pas in het leven geroepen, hebben dan de weg gebaad voor een gemeenschappelijke taal geldig op internationaal peil, ook in het universitair onderwijs (bl. 112, noot 4 en bl. 113, noot 1).

Eerst zuiver empirisch, is restauratie nu uitgroeid tot een wetenschappelijke discipline met theoretische ondergrond en experimentele staving, en de « conservatie » (bl. 113, noot 2), van het cultuurbezit volgt nu de baan der andere experimentele wetenschappen.

In deze ontwikkeling wordt de laatste jaren bijzonder de nadruk gelegd op het wetenschappelijk vooronderzoek van kunstwerken (bl. 114, noot 1), waarbij verschillende specialisten samenwerken. Het omvat in hoofdzaak de identificatie van oorspronkelijke materialen, de samenstelling en structuur van verflagen, de bepaling van schilder-techniek, de differentiatie tussen oorspronkelijk en later bijgevoegd materiaal met vaststelling van de relatieve chronologie hiervan. Deze gegevens leiden tot de objectieve kennis van het te behandelen kunstwerk, van de oorzaken en vormen van zijn ziekte; vergeleken met de materiële geschiedenis van het werk (verplaatsingen, beschadigingen, reinigingen, restauraties) opgespoord in archivalia en literaire bronnen, verkrijgen ze — buiten hun zuiver wetenschappelijk belang — een historische en kunsthistorische waarde die het te behandelen werk (bl. 114, noot 2), als kunstwerk ten goede komt. Pas na dit vooronderzoek kunnen de beste methoden van conservatie (bl. 114, noot 4), gekozen worden.

De vooruitgang in de conservatie en restauratie-techniek is hoofdzakelijk gebonden aan de vooruitgang van het wetenschappelijk onderzoek en dus aan de vooruitgang van de experimentele wetenschappen. Het is hierop dat op dit ogenblik de nadruk wordt gelegd, en het vroeger bij uitstek microchemisch museum-laboratorium wordt stilaan nu omgevormd in een zeer complex research-centrum waar fysische apparatuur en -methodiek voorrang hebben (bl. 114, noot 5). Naast technisch en toegepast onderzoek wordt nu ook meer en meer aan zuiver wetenschappelijk onderzoek gedaan, hoofdzakelijk in de richting van de fysische structuur van de anorganische en bijzonder van de organische moleculen waarvan de complexiteit nog gestegen is tengevolge haar geleidelijke afbraak na eeuwen verwerking. De vooruitgang van de wetenschap is een gelukkig verschijnsel in een periode waarin het cultuurbezit, veel meer dan vroeger aan verval is blootgesteld.

NAMAAK VAN DE KOPEREN GRAFPLAAT VAN GRIELE VAN RUWESCUERE (†1410)

FRANS VAN MOLLE

De stad Dinant, een van de voornaamste en oudste centra van artistieke koperbewerking in ons land, wijdde in 1958 een retrospectieve tentoonstelling aan dit kunstambacht. Er werd onder andere de aandacht gevraagd voor een kleine koperen grafplaat die in een gotische omlijsting de figuur van een vrouw voorstelt¹. Het opschrift van de plaat vermeldt het overlijden op 19 maart 1410 van Griele Agatha Stevens, dochter van Jan. Spijts beschadiging, luidens de eigenaar, de h. Raulin te Dinant, veroorzaakt door brand in 1914, geven zowel de architecturale vulling van de achtergrond als de gedrapeerde figuur van de overledene aan deze grafplaat een zekere bekoorlijkheid. Deze eerste, gunstige indruk werd enigszins verstoord wanneer in dezelfde verzameling een tweede, ongeschonden grafplaat werd aangetroffen die met de plaat van de tentoonstelling volkomen overeenstemt. Nadien bleken nog andere dergelijke exemplaren te bestaan in het Museum van de Bijloke te Gent en in privaatbezit te Zutphen (Gelderland). Daarenboven kon een vijfde gelijkaardige grafplaat achterhaald worden in de Sint-Margaretakapel van de Musea « Kanunnik Puissant » te Bergen (Henegouwen). Deze plaat vertoont echter een paar afwijkingen in haar opschrift; zij duidt als overledene Griele van Ruwescuere, dochter van Jan, aan die stierf op 19 mei 1410.

Onder de talrijke bekende gegraveerde grafplaten, voornamelijk bewaard in Engeland, de Nederlanden en Duitsland, vormen voormelde exemplaren een ongewoon homogene reeks. Een onderzoek naar hun herkomst en bepaald naar hun authenticiteit is dan ook gewettigd, te meer daar namaak van oude koperen grafplaten in onze gewesten nog niet aan het licht kwam². Bij deze opzoekingen werd zelfs nog een zesde exemplaar gevonden. Het wordt bewaard in het Prinselijk Begijnhof te Brugge en draagt hetzelfde

¹ *Exposition de la dinanderie d'art ancien et moderne*, Dinant, 1958, bl. 7, nr. 224.

² Wij betuigen onze oprechte dank aan de h. F.A. Greenhill die zeer bereidwillig in de Society of Antiquaries' Library te Londen een map met wrijfsels van valse grafplaten voor ons wou nazien. Bovendien zijn wij bijzondere erkentelijkheid verschuldigd aan de eigenaars van de grafplaten die in dit onderzoek konden betrokken worden. Zonder hun welwillendheid ware deze studie onmogelijk geweest.



43,8 × 26,8 cm (gemiddeld)

1. Grafplaat van Griele van Ruwescuere († 1410).
Brugge, Prinselijk Begijnhof.



42,7 × 26,2 cm (gemiddeld)

2. Grafplaat van Griele van Ruwescuere († 1410). Namaak. Bergen,
Musea « Kanunnik Puissant ».

opschrift als de plaat van Bergen. De Brugse grafplaat onderscheidt zich ten goede van de vijf andere door een scherpere en fijnere lijnvoering zo in de voorstelling als in het opschrift. Het graveerijzer heeft er duidelijke sporen nagelaten die men op hogervermelde exemplaren niet aantreft. Het mag wellicht geen toeval heten dat deze grafplaat zich te Brugge bevindt. In de Nederlanden is het immers te Brugge dat het grootste aantal koperen grafplaten bewaard bleef, al kon nog niet worden uitgemaakt of de oude havenstad aan het Zwin naast een handelscentrum ook een productiecentrum van zulke platen is geweest¹. Deze eerste vaststellingen nodigen er toe uit, vóór de andere exemplaren, het Brugse van naderbij te beschouwen. Voor dit onderzoek kan uitgegaan worden van de personalia die in het randschrift van de koperplaat vervat zijn. De tekst ervan luidt als volgt : + HIER · LEGHET · JONCVRAUWE · GRIELE · VA[N] · RVWESCVERE · F[ILIA] · IA[N]S · DIE · STAERF · INT · IAER · CCCC · X · VP · DEN XIX · DACH · IN · MEYE (afb. 1).

De familienaam van Ruwescuere, ontleend aan de naam van de gemeente Renescure in Frans-Vlaanderen², was in de xiv^e en in het begin van de xv^e eeuw te Brugge geen onbekende. Men trof er niet alleen leden van deze familie aan die de voornamen droegen welke ook op de grafplaat voorkomen, Jan en Griele of Margareta³, maar eveneens een begijn, Celie of Cecilia, die in 1402 vermeld wordt⁴. De oude fundatiën van het Brugs Begijnhof, zoals zij in 1658 geregistreerd werden, verschaffen verdere gegevens in verband met bewuste familie. Verscheidene stichtingen zijn er zelfs onder de naam van Griele of Margriete van Ru(w)e(r)schuere genee- teerd, namelijk op 22 februari, 19 en 31 mei en 26 december⁵. Het enige

¹ Zie onder andere S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal en Belgique*, (Verhandelingen v.d. Kon. Belg. Academie, Klasse der Schone Kunsten, in-8°, 2^e reeks, dl. vii), Brussel, 1951, bl. 284-299 met bibliografie, bl. 321-322; J. SQUILBECK, *Pour une nouvelle orientation des recherches sur la dinanderie en Belgique*, in *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, dl. xxvii, 1958, bl. 155. De koperbewerking is te Brugge nochtans belangrijker geweest dan men tot nog toe gemeend heeft.

² K. DE FLOU, *Woordenboek der toponymie van West-Vlaanderen ...*, dl. xiii, Brugge, 1932, kol. 462-469; I. DE LA PHALECQUE, *Liste des seigneurs de Renescure*, in *Bulletin des antiquaires de la Morinie*, dl. i, 2^e jg. 1853, bl. 134-138 en 190-192; A. HERMAND, *Note supplémentaire sur la chronologie des seigneurs de Renescure*, *ibidem*, bl. 138-139.

³ J. GAILLIARD, *Inscriptions funéraires et monumentales de la Flandre occidentale ... Arrondissement de Bruges*, dl. i, nr. 2, Brugge, 1866, bl. 506, nota 2; L. GILLIODTS-VAN SEVEREN, *Inventaire des Archives de Bruges. Inventaire des chartes*, 1^e reeks, dl. i, Brugge, 1871, bl. 423.

⁴ BRUGGE, STADSARCHIEF, *Weeskamer, Register v. wezengoederen v.h. Sint-Niklaaszestendeel, 1398-1409*, fol. 78 r^o. Cf. J. WEALE, *Plaque funéraire en laiton de Marguerite van Ruwescuere au Béguinage de Bruges*, in *La Flandre*, dl. i, 1867, bl. 28.

⁵ BRUGGE, ARCHIEF v.h. BEGIJNHOF, nr. 89 : *Registre inhoudende een nieuw reglement ende reductie van alle de fundatiën bevonden inde kercke van het Baghijnhof gheseydt den Wijngaert binnen Brugghe, ghemaectt ende wuytgegeven bij den seer doorluchtighen ende eerweerdighsten heer Carolus vanden Bosch, neghensten bisschop van Brugghe, int jaer 1658*, fol. 49 r^o, 72 v^o, 76 r^o, 84 v^o, 129 v^o, 142 v^o, 184 r^o, 356 r^o, 368 v^o, 379 v^o en 390 r^o; nr. 116 : *Registre vanden ghemeenen choordienst ende vande particuliere fundatiën ... dienende voor de onfangheghe vanden choir*, fol. 159 v^o, 175 v^o, 228 v^o, 331 r^o, 344 r^o, 354 r^o en 367 r^o. Een fundatie van 21 maart werd geregistreerd op naam van een niet nader aangeduide « joncvrauwe van Ruerschuerre ende haer moeder », cf. *IBIDEM*, nr. 89, fol. 46 v^o, 134 v^o en 390 r^o; nr. 116, fol. 165 r^o en 367 r^o. Slechts het jaargetijde van 22 februari was bekend aan J. WEALE, *op. cit.*, *loc. cit.*; *IDEM*, *Dalle tumulaire du XIV^e siècle à Bruges*, in *Journal des Beaux-Arts*, dl. iii, 1861, bl. 77.



42,2 × 25,3 cm (gemiddeld)

3. Grafplaat op naam van Griele Agatha Stevens († 1410).
Namaak. Gent, Museum van de Bijloke.



4. Grafplaat op naam van Griele Agatha Stevens († 1410). Namaak. Dinant, Verzameling Raulin (aldaar verloren sinds 1958).



5. Grafplaat op naam van Griele Agatha Stevens († 1410). Namaak. Dinant, Verzameling Raulin.

42,2 × 25,3 cm (gemiddeld)

dezer jaargetijden dat uitdrukkelijk op naam staat van Griele, *filia Jan van Ruwerschuere*, is dit van 19 mei; het omvatte een commendatie, mis, absolutie en nog twee gelezen missen. Het is bepaald deze dag die door de kleine grafplaat, thans in het Begijnhof bewaard, als sterfdatum van de betrokken persoon aangeduid wordt.

De aanwezigheid van de grafplaat in het Begijnhof kon tot een eeuw terug achterhaald worden. Reeds in 1850 werd zij omstandig beschreven en ook afgebeeld. Zij bevond zich toen in de kleine gotische kapel, die aan-



6. Grafplaat op naam van Griele Agatha Stevens († 1410). Namaak. Zutphen, voormalig privaatsbezit.

42,2 × 25,4 cm (gemiddeld)

sluit bij de vestibule van de woning van de grootjuffrouw, en was onhandig in een grote stenen grafzerk gevoegd die in de vloer van de kapel lag¹. Nadien werd zij uit deze zerk, waarin zij trouwens oorspronkelijk niet thuis hoorde, weggenomen en in een houten omlijsting aan de kapelwand gehangen. Daar trof James Weale haar een tiental jaren later aan². Deze bevoegde vorser zag de waarde van de kleine grafplaat in en kwam er ook herhaaldelijk op terug³. Hij stelde er in 1862 een wrijfsel van tentoon te Brugge⁴ en droeg tot haar ruimere bekendmaking bij door de koperplaat zelf twee jaar later te Mechelen tentoon te stellen⁵. Ook te Brugge was zij kort daarna op een expositie aanwezig⁶. Na deze publikaties en tentoonstellingen wekte de grafplaat van Griele van Ruwescuere ook belangstelling in het buitenland en werd er in studies over gegraveerde grafplaten opgenomen⁷. In het begin van deze eeuw werden er een wrijfsel en een gipsafgietsel van gemaakt ten behoeve van de musea van het Jubelpark

¹ [I. HYE], *Notice sur une dalle tumulaire de cuivre du XV^e siècle qui se trouve au Béguinage de Bruges*, in *Annales de la Société d'Emulation*, dl. XII, 1850, bl. 221-233.

² J. WEALE, *op. cit.*, loc. cit.

³ J. WEALE, *Bruges et ses environs. Description des monuments, objets d'art et antiquités*, Brugge-Londen, 1862, bl. 143-144; IDEM, *Plaque funéraire en laiton de Marguerite van Ruwescuere au Béguinage de Bruges*, in *La Flandre*, dl. I, 1867, bl. 27-28; [IDEM], *Note sur les lames funéraires en cuivre conservées à Bruges*, in *Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, dl. XIII, 1900, bl. 155-156.

⁴ J. WEALE, *Catalogue de fioitures de tombes plates en cuivre et pierre*, Brugge, [1862], bl. 6, nr. 50.

⁵ J. WEALE, *Catalogue des objets d'art religieux ... exposés à l'hôtel Liedekerke à Malines*, 2^e uitg., Brussel, 1864, bl. 42, nr. 230.

⁶ K. VERSCHIELDE, *Exposition d'objets d'art et d'antiquités organisée par la Société archéologique de Bruges. Catalogue*, 2^e uitg., Brugge, 1867, bl. 11, nr. 64.

⁷ W.F. CREENY, *A Book of Fac-similes of Monumental Brasses on the Continent of Europe*, Londen, 1884, bl. 25; M. STEPHENSON, *A List of Palimpsest Brasses*, in *Monumental Brass Society Transactions*, dl. IV, afl. 4, 1901, bl. 161; G. ANDERSON, *The Brasses of Ghent*, in *The Antiquary*, dl. XLIX, 1913, bl. 335; H. EICHLER, *Die gravierten Grabplatten aus Metall im 14. Jahrhundert*, (Inaugural-Dissertation, Bonn), Keulen, 1933, bl. 34-35 en 56-57; A.C. BOUCET, *Church Brasses, British and Continental ...*, Londen, [1956], bl. 40.

te Brussel¹. Ten slotte werd, minstens een veertigtal jaren geleden, de plaat een kostbaarder lijst waardig geacht. In de ruime vestibule van de voormalige woning van de grootjuffrouw werd zij met een marmeren omlijsting in de muur bevestigd².

De steeds groeiende bijval van de kleine grafplaat in het Brugs Begijnhof had inmiddels echter een belangstelling van gans andere aard gewekt. In 1910 vestigde Adolf Duclos er namelijk de aandacht op dat handelaars in oude kunstvoorwerpen namaaksels van Griele van Ruwescuere's grafplaat te koop aanboden³. Deze namaak werd vermoedelijk in de hand gewerkt door het uitzonderlijk klein formaat van de koperplaat (43,8 × 26,8 cm gemiddeld). Alle andere grafplaten, die te Brugge en in onze gewesten bewaard bleven overtreffen haar bescheiden afmetingen en zouden, bij gebeurlijke namaak, hogere technische en financiële eisen stellen met al de risico's daaraan verbonden. Duclos vermeldt echter niet waar de nagemaakte platen verkocht werden. Geschiedde dit wellicht te Brugge zelf om tegemoet te komen aan de belangstelling van de bezoekers die toen reeds talrijk in de stad vertoefden? Hier dient overigens onmiddellijk aan toegevoegd dat onbekend is of bedoelde namaak als zodanig of als oorspronkelijk oud werk aan de man werd gebracht.

Vooraleer in verband met deze gegevens de hogervermelde exemplaren te vergelijken met de grafplaat van het Begijnhof, zal het nuttig zijn deze laatste even van naderbij te beschouwen. De Brugse plaat werd uit een hoek van een grotere koperplaat gesneden; de sporen hiervan zijn duidelijk aanwezig over gans de lengte van de boven- en rechterrاند van de kleine grafplaat, terwijl haar beide andere randen glad zijn. Zij vormt nochtans geen regelmatige rechthoek. Opvallend is het schuin verloop van haar basis. De gemiddelde hoogte van de plaat bedraagt 43,8 cm ($\pm 0,6$), haar breedte 26,8 cm ($\pm 0,3$). Zij werd in graveer- en spaartechniek bewerkt. Bovenaan links begint het reeds geciteerde opschrift waarvan de letters werden uitgespaard op een achtergrond met gekruiste arceringen. Na het woord STAERF is niet alleen deze arcering minder zorgvuldig uitgevoerd maar ook de letters zijn er ruwer gevormd. Zoals in de middeleeuwen vaker gebeurde, werd deze grafplaat blijkbaar vóór het afsterven vervaardigd zodat de overlijdensdatum nadien op de daartoe voorziene ruimte moest worden ingevuld. De

¹ H. ROUSSEAU, *Frottis de tombes plates. Catalogue descriptif*, (Musées royaux du Cinquantenaire à Bruxelles), Brussel, 1912, bl. 89-90, nr. 41; IDEM, *Catalogue sommaire des moulages*, (Musées royaux du Cinquantenaire à Bruxelles), Brussel, 1913, bl. 164, nr. 1686; 2^e uitg., Brussel, 1926, bl. 148, nr. 1686. Het Oudheidkundig Museum te Brugge bezat reeds in vorige eeuw een gipsafgietsel van deze grafplaat, cf. W.F. CREENY, *op. cit.*, *loc. cit.*

² Z.E.H. Kanunnik R. Hoornaert trof er reeds in 1922, toen hij tot pastoor van het Prinselijk Begijnhof werd aangesteld, de grafplaat in deze omlijsting aan. Wij betuigen hem onze bijzondere dank voor zijn grote bereidwilligheid bij onze opzoekingen ter plaatse.

³ A. DUCLOS, *Bruges. Histoire et souvenirs*, Brugge, 1910, bl. 501.

betrokken grafplaat moet zodoende enige tijd, mogelijk zelfs verscheidene jaren vóór 19 mei 1410 ontstaan zijn¹.

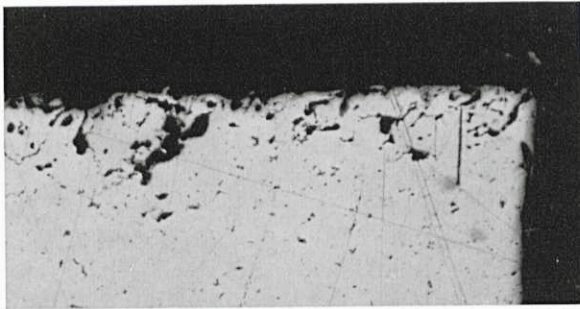
Midden op de koperplaat werd een vrouwenfiguur gegraveerd. Zij draagt een kled dat op haar puntschoenen neervalt en een ruime mantel met over het hoofd geslagen kap. Aan haar linkerarm hangt een tas. Tussen de gevouwen handen houdt zij een banderol met opschrift: MATER · IHESU · ORA · P[RO] · NOBIS. Zij bevindt zich, vóór een achtergrond die met rankend lofwerk in spaartechniek versierd is, in een gotisch gebouwtje met ribben-gewelf en centrale sluitsteen. Dit gewelf en het breed uitkragend baldakijn dat erop rust worden links en rechts gedragen door een muurdam die uitgerust is met venstertraceringen, wimbergen en pinakels. Zowel deze architecturale omlijsting als de grafische uitvoering van de plaat kunnen vergeleken worden met een paar koperen grafplaten die afkomstig zijn uit het Wenemaerehospitaal te Gent en bewaard in het Museum van de Bijloke aldaar. Een ervan stelt twee mannelijke overledenen voor waarvan de ene een priester was en de andere in 1368 overleed; de tweede grafplaat is die van Gillis de Zutter († 14[18?]) en zijn vrouw († 1391)². Deze laatste is bovendien slechts een paar centimeters groter dan die van het Brugs Begijnhof. Men heeft dan ook gemeend de grafplaat van Griele van Ruwescuere samen met beide Gentse platen aan een zelfde werkplaats te mogen toeschrijven die te Gent zou gevestigd geweest zijn³.

Verscheidene argumenten pleiten bijgevolg voor de authenticiteit van de grafplaat uit het aloude Brugs Begijnhof. Deze treedt nog meer op het voorplan bij vergelijking met de platen die er een getrouwe weergave van lijken. Het exemplaar, dat kanunnik E. Puissant in 1933 samen met zijn verzamelingen aan de stad Bergen schonk, staat er het dichtstbij (afb. 2). Het is een getrouw evenbeeld van de Brugse plaat, zij het ook dat de gravure er minder scherp en diep is zodat de voorstelling er als vervaagd en uitgesleten voorkomt; de uitgehaalde delen zijn er met een zwarte pasta gevuld. Bij nader toezien blijkt de voorstelling van deze grafplaat echter niet gegraveerd, maar samen met de plaat gegoten. Zij moet als een afgietsel van de Brugse plaat beschouwd worden, hoewel haar afmetingen er niet mee overeenstemmen. Te Bergen bedraagt de gemiddelde hoogte 42,7 cm ($\pm 0,6$), de gemiddelde breedte 26,2 cm ($\pm 0,2$). Dit verschil is nochtans alleen te wijten aan de onbewerkte boord die aan de plaat van de verzameling Puissant smaller werd genomen. De maten op verscheidene plaatsen binnen deze boord genomen komen, op een millimeter na, nauwkeurig overeen

¹ De meeste auteurs dagtekenen deze grafplaat omstreeks het einde van de xiv^e eeuw omwille van de unciale letters die nog in het opschrift voorkomen en in de xv^e eeuw reeds in onbruik waren geraakt.

² H. VAN DUYSE, *Musée archéologique de la ville de Gand. Catalogue descriptif*, Gent, 1886, bl. 120, nrs. 1903 en 1904. Cf. *Tentoonstelling. Koper en brons. Catalogus*, Deurne (Antw.) - Brussel, 1957, nr. 337.

³ G. ANDERSON, *op. cit.*, bl. 333-335; S. COLLON-GEVAERT, *op. cit.*, bl. 297; H. EICHLER, *op. cit.*, bl. 33-35.



7. Micrografie 88× van niet geëst metaalmonster met diep doorgedrongen patina aan de originele boord en afwezigheid van patina op de afgesneden boord (vertikaal rechts). (Grafplaat. Brugge, Begijnhof).

met die van de grafplaat te Brugge. Uit een metallografisch onderzoek, bereidwillig ingesteld door het Microchemisch Opzoekingslaboratorium, bleek bovendien dat de ruwe gietstructuur van de plaat te Bergen geen inwendige corrosie vertoont en dat de patina oppervlakkig is en niet in het metaal doorgedrongen. Te Brugge daarentegen kon inwendige corrosie tussen de kristallen vastgesteld worden benevens het doordringen van de patina in het metaal (afb. 7 en 8); dit pleit voor de hoge ouderdom van deze plaat. De afwezigheid van deze verschijnselen in de structuur van de grafplaat te Bergen wijst daarentegen op haar recente geut.

De vier andere platen dragen, zoals reeds aangestipt, een gewijzigd opschrift. Een brede letter H in Romeins kapitaal vervangt er het kruisje en de daarop volgende H. De plaats van de familienaam VA[N] · RVWESCVERE is er ingenomen door AGA[THA] · STEVENS en de maand MEYE werd er door MAERT vervangen. Deze grafplaten vertonen ook enkele kleine gemeenschappelijke onnauwkeurigheden die noch te Bergen, noch te Brugge aangetroffen worden. Verder onderzoek, waarbij de ongeschonden plaat uit de verzameling Raulin te Dinant (afb. 4) niet kon betrokken worden¹, bracht nog andere afwijkingen aan het licht. De hoogte van de plaat uit het Museum van de Bijloke te Gent (afb. 3) en van het beschadigd exemplaar uit de verzameling Raulin (afb. 5) bedraagt gemiddeld 42,2 cm ($\pm 0,4$), hun breedte 25,3 cm ($\pm 0,1$); bij de plaat uit particulier bezit te Zutphen (afb. 6) zijn deze afmetingen respectievelijk 42,2 cm ($\pm 0,5$) en 25,4 cm ($\pm 0,1$). Deze platen zijn dus merkbaar kleiner dan die te Brugge en haar afgietsel te Bergen. Ook de maten binnen de onbewerkte boord genomen zijn er gemiddeld 0,5 cm ($\pm 0,2$) kleiner. Terwijl de grafplaat te Brugge 3055 g weegt en die van Bergen 3685 g, bedraagt het gewicht van die van Gent, Dinant en Zutphen respectievelijk slechts 2590, 2110 en 2325 g. Deze laatste drie platen onderscheiden zich dus onder verschillende oogpunten van de andere. Die van Gent en Zutphen vertonen een gietstructuur zonder

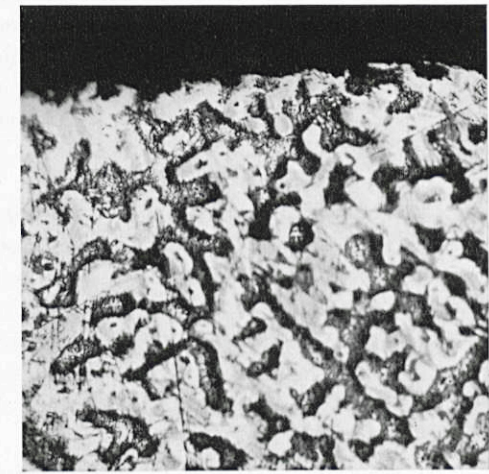
¹ Deze plaat is sinds 1958, toen er nog een fotografische opname kon van gemaakt worden, zoek geraakt.

inwendige corrosie noch ingedrongen patina (afb. 9), kenmerken die, gezien hun andere punten van overeenkomst, vermoedelijk ook aan beide platen uit de verzameling Raulin mogen toegekend worden; het metaal van de geschonden plaat dezer verzameling heeft zijn gietstructuur thans verloren, blijkbaar door een gedeeltelijke uitgloeïng en daaropvolgende mechanische bewerking om gebeurlijk geleden schade te herstellen.

De scherpe snede en de genuanceerde lijnen van het graverijzer ontbreken eveneens op de vier zoëven besproken grafplaten. Zij dienen ook hierom als afgietsels te worden beschouwd. Zij werden echter in een andere vorm gegoten en wijken zodoende af van het afgietsel uit de verzameling Puissant te Bergen. Het meest opvallend verschil is voorzeker de wijziging die aan de naam en de overlijdensdatum werd aangebracht. Wellicht geschiedde dit met de bedoeling de aandacht af te wenden van de grafplaat in het Begijnhof te Brugge. Deze alleen heeft een historische achtergrond, evenals technische en esthetische hoedanigheden die haar authenticiteit waarborgen. De bijzondere bijval die haar vorige eeuw te beurt viel wekte ook de belangstelling op van de kunsthandel die er afgietsels van in omloop bracht. Dit geschiedde, voor zover thans bekend, omstreeks 1910. Indien de namaak, vertegenwoordigd door het afgietsel te Bergen, nog een loutere reproductiebedoeling kan gehad hebben, dan blijken de andere afgietsels door bewust aangebrachte wijzigingen aan een bedrieglijk opzet te beant-



8. Micrografie 259× van geëst metaalmonster met diep doorgedrongen patina van de boord naar het midden toe (zwarte vlekken). (Grafplaat. Brugge, Begijnhof.)



9. Micrografie 259× van geëst metaalmonster zonder doorgedrongen patina. (Grafplaat. Zutphen, voormalig particulier bezit).

woorden. Te oordelen naar het aantal bekende exemplaren, had deze reeks een zekere bijval. Vermoedelijk zullen er nog andere exemplaren van kunnen aangetroffen worden¹.

¹ Wijlen de h. Ralph Griffin, een Engels verzamelaar van grafplaten, deelde aan de h. H.K. Cameron mede dat hij eens een grafplaatje aankocht dat hij nadien vernielde omdat het een namaak van de plaat uit het Brugs Begijnhof bleek te zijn. Wij danken de h. H.K. Cameron voor deze inlichting, die getuigt dat de namaak ook Engeland bereikte waar de belangstelling voor koperen grafplaten overigens bevorderd wordt door de uitgaven van de Monumental Brass Society, reeds opgericht in 1887 als Cambridge University Association of Brass Collectors.

CONTREFAÇONS DE LA LAME FUNÉRAIRE EN CUIVRE DE GRIELE VAN RUWESCUERE († 1410)

Deux petites lames funéraires, représentant un personnage féminin, au nom de Griele Agathe Stevens, fille de Jean, morte le 19 mars 1410 et dont l'existence dans la Collection Raulin à Dinant fut révélée lors d'une exposition de dinanderie d'art en 1958, attirèrent notre attention sur d'autres lames identiques ou semblables conservées au Musée de la Byloke à Gand, aux Musées « Chanoine Puissant » à Mons et dans une collection privée à Zutphen aux Pays-Bas. La lame montoise présente des variantes dans l'inscription; elle mentionne Griele v a n R u w e s c u e r e, fille de Jean, morte le 19 m a i 1410. Ces variantes se retrouvent sur une sixième lame conservée au Béguinage de Bruges (fig. 1).

Après examen, il apparaît que seule la lame brugeoise est pourvue de preuves d'authenticité. D'après les archives du Béguinage, Griele ou Marguerite van Ruwescuere, fille de Jean, fonda dans l'église de l'enclos béguinal un anniversaire à célébrer le 19 mai, date correspondant au jour de son décès tel que l'indique le texte de la lame. La présence au Béguinage de la lame même avait déjà été signalée en 1850. Depuis lors elle a de plus en plus retenu l'attention des chercheurs. Elle figura à quelques expositions et on en prit des frottis ainsi que des moulages en plâtre. Ce succès croissant explique probablement l'existence de contrefaçons dont Adolphe Duclos signala en 1910 la vente par des antiquaires.

La lame du Béguinage de Bruges a été découpée dans l'angle d'une plaque plus grande. Le personnage et son encadrement architectural, de même que l'inscription, y ont été gravés au burin. L'outil y a laissé des traces très nettes qui font défaut sur les autres lames. Le dessin de celles-ci est beaucoup moins net et nuancé; il est d'ailleurs coulé dans la plaque. Un examen métallographique a en outre révélé dans la lame brugeoise une structure brute de coulée avec corrosion intercrystalline et pénétration

de la patine dans le métal (fig. 7 et 8), permettant de situer la coulée de cette plaque à une époque reculée. Les autres lames qui ont pu être examinées présentent, à l'exception de la lame avariée de la Collection Raulin, une structure semblable mais sans corrosion interne ni patine pénétrante; on peut donc en déduire qu'elles ont été coulées à une époque récente.

Il convient de distinguer la lame de Mons (fig. 2) des autres. Elle reproduit fidèlement, quoique avec une perte sensible dans le dessin, la lame du Béguinage brugeois, tandis que les lames de Gand (fig. 3), de la collection Raulin (fig. 4 et 5) et de Zutphen (fig. 6) ont dû être coulées dans un autre moule. Les modifications se rapportent surtout à l'inscription où le nom de la défunte et le mois de son décès ont été changés. L'introduction de ces variantes répond apparemment à une intention frauduleuse visant à détourner l'attention du modèle, la lame authentique du Béguinage de Bruges.

EEN XVI^e-EEUWSE BESCHILDERDE PANEELZOLDERING UIT HET VOORMALIGE HUIS DUCCI TE ANTWERPEN

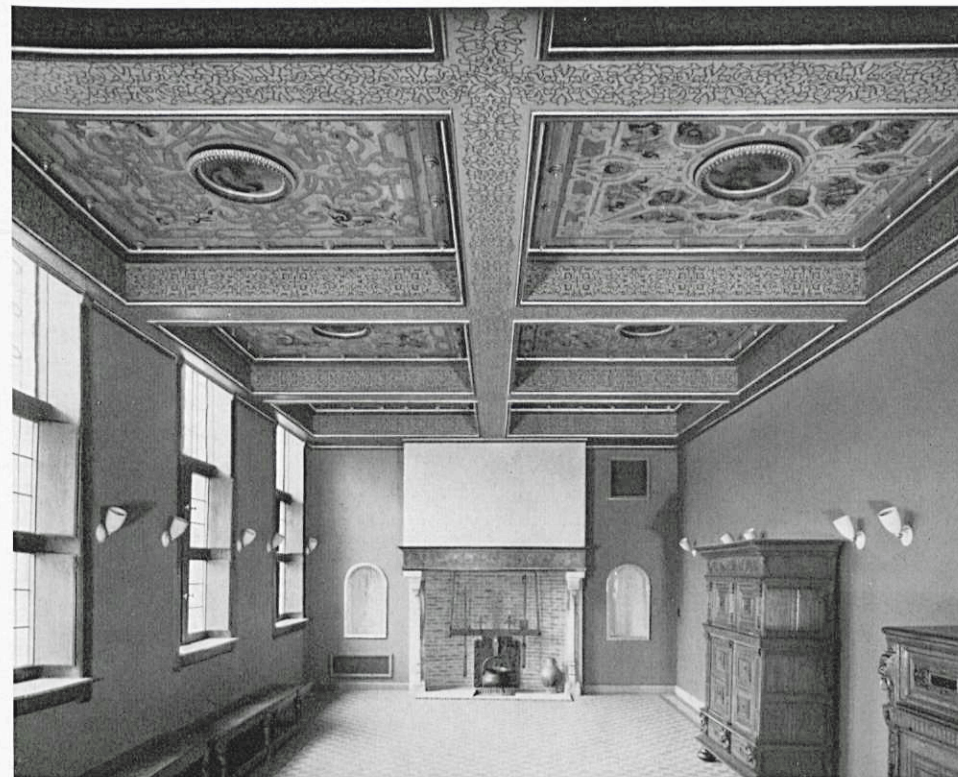
PAUL VANAISE

Een der ruimste zalen van het Sterckshof te Deurne is voorbehouden om fragmenten tentoon te stellen van een Antwerpse, xvi^e-eeuwse binnenhuisversiering. Deze is afkomstig uit een gesloopte woning, het voormalige Huis Ducci, dat naar de naam van zijn laatste eigenaar heden beter bekend staat als het Hotel van de Werve¹. De onderbouw van de schoorsteen en de beschilderde paneelzoldering uit een der kamers van het verdwenen hotel zijn reeds in genoemd museum gereconstrueerd (afb. 1). De toestand van de zoldering, zorgwekkend vóór de slooping, was zeer bedenkelijk na de afbraak; vandaar de noodzakelijkheid het plafond te herstellen vóór zijn reconstructie. Overgemaakt aan de Afdeling voor Conservatie van het Instituut, werd het aldaar in 1956-1958 behandeld.

Het kunsthistorisch belang van de xvi^e-eeuwse zoldering schuilt niet zozeer in haar esthetische waarde dan wel in haar grote zeldzaamheid: het is namelijk het enig bekende exemplaar in onze streken van een dergelijk beschilderd houten plafond, en het is betreurenswaardig dat vóór de afbraak slechts enkele lokale vorsers daarvan bewust waren². De bedoeling van

¹ Dit herenhuis was gelegen in de Huidevettersstraat (nrs. 36-38-40) en werd gesloopt in 1952.

² Studies die handelen over de geschiedenis van dit huis: A. THUJS, *L'hôtel rue des Tanneurs*, 36, in *Recueil des bulletins de la propriété*, Antwerpen, 1879, *Bulletin du 14 décembre*, bl. 119-122; IDEM, *L'hôtel rue des Tanneurs*, 38, *ibidem*, 1886, *Bulletin du 28 février*, bl. 20-27; Ch. VAN HERCK, *Twee zalen uit Keizer Karel's tijd te Antwerpen*, in *Antwerpen's Oudheidkundige Kring*, 1932, bl. 29-30; J. MULS, *Een patriciërshuis der 16^e eeuw*, in *De Gazet van Antwerpen*, 19 juni 1946, bl. 4 (verslag door schrijver ingediend bij de Kon. Commissie voor Monumenten en Landschappen); naast deze bijdragen verschenen nog, alhoewel van minder belang voor de geschiedenis van het voormalige hotel: A. THUJS, *Historie der straten van Antwerpen*, Antwerpen, 1893, bl. 439; PONS (pseudoniem voor J. LENAERTS), *L'ancien hôtel Dozzi rue des Tanneurs*, 38-40, in *La Métropole*, 2 mei 1926, *Supplément*, bl. 2; J. DENUCÉ, *Italiaansche koopmansgeslachten te Antwerpen in de 16^e-18^e eeuw*, Mechelen, [1934], bl. 32-33; A. DE LATTIN, *Evolutie van het Antwerpsche stadsbeeld*, Antwerpen, dl. I, 1940, bl. 102-103; Ch. VAN HERCK, *Twee zalen uit Keizer Karel's tijd*, in *Kon. Oudh. Kring van Antwerpen, Jaarboek 1944-1945*, Antwerpen, 1946, bl. 131-132; A. CORBET, *Een Antwerpse patriciërswoning uit de 16^e eeuw*, in *Athenea*, maart 1947, bl. 13-19; S.A., *Het hotel van de Werve*, in *Driemaandelijks Tijdschrift van de Vereniging tot het behoud van natuur- en stedenschoon*, Brussel, 1947, bl. 21-24; A. DE LATTIN, *Doorheen oud Antwerpen*, Antwerpen, 1955, bl. 391-394 en 1958, bl. 328-331; F. DONNET, *Coup d'œil sur l'histoire financière d'Anvers au cours des siècles*, Antwerpen, z.d., bl. 149-150.



1. De gereconstrueerde paneelzoldering. Deurne, Provinciaal Museum het Sterckshof.

onderhavige nota is dan ook bij te dragen tot een betere kennis van dit zeldzaam werk.

Niets liet vermoeden dat achter de banale, in 1791 bepleisterde gevel¹ van het voormalige herenhuis, een gebouwencomplex uit Antwerpens eerste glorieertijd nog vrij gaaf was bewaard. Eens de koetspoort onderdoor, kwam men op een binnenplein waarvan de vleugels links en achteraan de eenvoudige kenmerken vertoonden van de vroeg xvi^e-eeuwse burgerlijke bouwkunst in Brabantse stijl (afb. 2)². Te oordelen naar de schetsmatige afbeelding van het hotel in het stadsgezicht van 1565, had dit gebouw nochtans een hybride

¹ A. THUJS, *op. cit.* van 1886, bl. 27.

² Om een juist beeld te hebben van het gesloopte hotel en interieur is het nuttig het dossier nr. 9648/XLVIII/2 van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen en de fotografische documentatie van het Provinciebestuur van Antwerpen (clichés R. Hocben, 1946) en van de h. L. De Barsée, Antwerpen, te raadplegen.

disch karakter (afb. 3). Dit is wellicht het gevolg van de omvorming in 1503 der xv^e-eeuwse leerlooierij in een burgerwoning, van de verruiming in 1504 door toevoeging van een aanpalend huis en van andere verbouwingswerken uitgevoerd door de verschillende eigenaars die het goed achtereenvolgens in 1514, 1517, 1535 en 1547 betrokken ¹.

In 1547 werd het aangekocht door de Italiaan Gaspar Ducci, vermaard en geducht in de Scheldestad om zijn schranderheid in beurszaken, ook als gunsteling van Karel v rond de jaren 1540-1550 ². Ducci kocht en verkocht herenhuizen in de stad, buitengoederen te Wilrijk, Hoboken en Kruibeke. De luister waarmee hij zich omringde was legendarisch en het hoeft geen betoog dat, toen hij in 1547 de eigenaar werd van het huis in de Huidevettersstraat, hij het ook op ongemene wijze liet verfraaien. De bewaarde fragmenten van de binnenhuisversiering, waarvan — zoals verder aangetoond — Ducci de opdrachtgever was, getuigen daarvan.

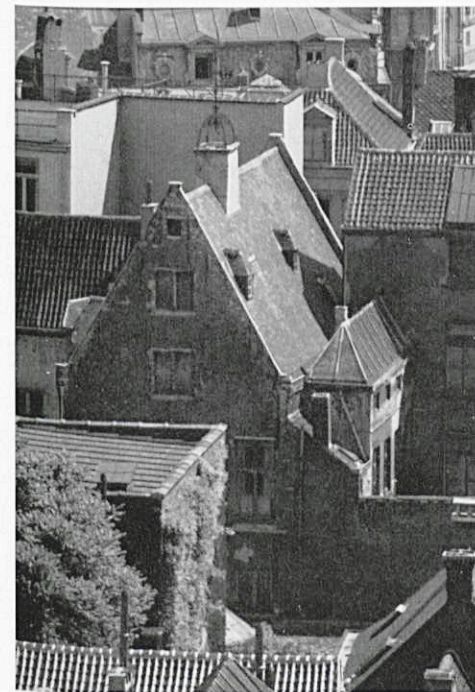
Een drietal vertrekken van de achtervleugel hadden tot vóór de afbraak hun oorspronkelijk decor gedeeltelijk bewaard. De grote zaal van de eerste verdieping vertoonde een weelderige, polychrome ornamentatie, wellicht jonger dan de bouw zelf. Enkele constructiedetails wijzen hierop, nl. de balkzoldering waartegen de beschilderde paneelzoldering werd aangebracht en de onderbouw van de schoorsteen, bestaande uit zandstenen stijlen waarvan de laat-gotische profilering uitloopt in consoles. De tot kort vóór de slooping bewaarde kruisramen met glas in lood en de vensterluiken, voorzien van kunstig gesmede ijzeren scharnieren en sloten zijn verdwenen. Van de wandbekleding, waarvan niets oorspronkelijks was bewaard, mag verondersteld worden dat zij bestond uit een lambrizing met Cordovaans goudleder of beschilderde muren. De voorkant en de zijkanten van de schoorsteen waren beschilderd alsook het effen halfwelfsel tegen de zoldering. Alleen de voorkant van de schoorsteenboezem is gespaard gebleven; hij draagt een grauwschildering die de marteldood van de H. Laurentius voorstelt. Naast de wandversiering, was de beschilderde paneelzoldering vrijwel het belangrijkste onderdeel van deze binnenhuisversiering.

¹ A. THijs, *op. cit.* van 1886.

² Ducci werd geboren te Pistoia in 1492 en overleed vermoedelijk te Antwerpen ca. 1573-1577. Als handelaar aldaar reeds gehuisvest in 1517, werd hij berucht als zakenman toen hij in 1540 wegens zijn eerste onwettelijke beursgreep door het stadsbestuur werd veroordeeld. Dit belette hem niet in 1542 de ontvanger-generaal te worden van het geleiderecht voor de handel met Frankrijk en van 1542 tot 1549 eveneens de inner te zijn van de belastingen op de Antwerpse uitvoerhandel. Ducci werd een gevreesde geldmagnaat en hij verwierf een weinig benijdenswaardige faam: « Bien plus encore que la reine [de regentes] est odieux au peuple du pays un certain Gaspar Ducci, florentin, qu'on croit être celui qui a suggéré à la reine les expédients propres à soutirer l'argent du peuple. Cet homme est au courant de toutes les facultés financières d'Anvers ainsi que des ressources et des richesses de toute la Flandre, ce qui le fait autant aimer de la reine que haïr des naturels », naar de Venetiaanse gezant Bernardo Navagero in zijn relaas van 1546: F. DONNET, *op. cit.*, bl. 147; zie ook A. THijs, *op. cit.* van 1886; R. EHRENBURG, *Das Zeitalter der Fugger*, Yena, 1896, dl. I, bl. 169 en 311-316; J. GORIS, *Etudes sur les colonies marchandes méridionales... à Anvers*, Leuven, 1925, bl. 375-379; J. DENUCÉ, *op. cit.*, bl. 27-42.

De oorspronkelijke overdekking van de zaal, met grondplan in trapeziumvorm, bestond uit kinderbalkjes gelegd in de lengteas van het vertrek en rustend op vijf dwarsliggende moerbinten, de balk van de schoorsteen-zijde inbegrepen ¹. De populieren planken waaruit elk paneel is samengesteld, werden tegen de kinderbinten aangebracht, waardoor tussen de uitstekende moerbalken vier langwerpige vlakken ontstonden. Op elk van deze vlakken werden vervolgens drie gelijkbenige vierhoeken geschilderd zodat de zoldering in twaalf vakken was verdeeld; een ervan was ingenomen door de schoorsteenmantel en het sterk vooruitspringende halfwelfsel, de elf overige vakken waren versierd. Om het uitzicht van een dambord te versterken werden tussen de uitspringende moerbinten en tussen elk van de geschilderde vier-

¹ Deze en volgende vaststellingen werden gedaan bij het onderzoek van de planken van elk uitgebroken paneel; de toestand vóór behandeling werd vastgelegd in een reeks foto's.



2. De achtervleugel van het voormalige Huis Ducci vóór de slooping (1952); gezicht op de noordgevel. Deze vleugel is in afb. 3 met een pijl aangeduid.



3. Virgilius Boloniensis, Gezicht op Antwerpen in vogelvlucht, houtsnede, 1565. Detail, het voormalige Huis Ducci; gezicht op de oostgevels. Antwerpen, Museum Plantin-Moretus.

hoeken valse balken aangebracht bestaande uit drie planken¹. Voor de eenvormigheid werden ook de moerbinten ingetimmerd. De voegen van het timmerwerk heeft men verstopt achter geprofileerde lijsten en aldus verkreeg de overdekking van de zaal het uitzicht van een caissonzoldering, doch zonder haar typische balkconstructie².

De wanden van de caissonbetimmering zijn — en waren oorspronkelijk vermoedelijk eveneens — versierd met zwarte moresken, die zich aftekenen op een goudgele achtergrond. In deze omraming zijn de acht bewaarde xvi^e-eeuwse panelen (afb. 4 en 5)³. Elke vierhoek is versierd met een hoofdornament dat als een meander over het vlak loopt. Dit dynamisch bandornament is, alhoewel nog lineair in zijn labyrintisch verloop, toch reeds meer plastisch van aard en kleur dan de optisch vlakke, monochrome moreske. De kunstenaar heeft daarenboven het bandornament afwisselend in een genuanceerde, heldere toon geschilderd op een donkere achtergrond, of omgekeerd, waardoor men de indruk krijgt dat het ornament zich op een ander vlak dan de achtergrond voortbeweegt. In de vier hoeken van elk paneel, in de uitgespaarde ruimte, stoeien putti, gezeten op decoratieve drakenfiguren, meerminnen, satergroepen of dieren. Omheen het groteske decor loopt, als omlijsting, een eenvoudige band, bestaande uit een dubbel vlechtwerkmotief met op min of meer gelijke afstanden een vergulde druiper. Het decor van elke vierhoek — dat gevarieerd lijkt — bestaat in feite uit een viervoudige herhaling van de motieven die voorkomen op één vierde van de paneeloppervlakte. Elk motief is immers in spiegelbeeld terug te vinden in de volgende hoek, wat veronderstelt dat de schilder is te werk gegaan met een stel sjablonen. Daarentegen is de kleuring van een grotesketype binnen eenzelfde paneel soms contrasterend. Dit draagt bij tot de veelkleurigheid van het ensemble en verhindert tevens de herhaling van een motief bij het eerste gezicht te herkennen.

¹ Dit was evenwel niet de oorspronkelijke bedoeling. Immers op de buitenzijkt van een paar panelen was reeds een decoratieve band geschilderd, wat erop wijst dat men in de beginne niet aan dacht er valse balken tegenaan te brengen. Maar het feit dat alleen op een paar plaatsen deze zijdelingse en tevens onafgewerkte bandversiering werd aangebracht, en dat de overige zijkanten van elk paneel onbeschilderd zijn gebleven, is tevens een bewijs dat, naarmate de versiering vorderde, men van plan is veranderd. Deze decoratieve band bestond uit een afwisselende opeenvolging van cirkels en rechthoekige stroken. De beschilderde houten schoorsteenfries is met hetzelfde motief versierd.

² Alleen drie planken van deze zijdelingse betimmering zijn bewaard gebleven; het is evenwel mogelijk dat zij ook niet tot de originele vakbetimmering behoren waarvan de oorspronkelijke stukken, misschien op deze drie planken na, geheel werden vernieuwd toen ingrijpende restauraties werden uitgevoerd aan de zoldering in het begin van deze eeuw (Gebroeders Van Herck, Antwerpen, Ch. VAN HERCK, *op. cit.*); de analyse van de houtmonsters wees op dennenhout. Betreffende het onderscheid tussen een paneel- en caissonzoldering, zie L. ZWIERS, *Bouwkundig Woordenboek*, Amsterdam, z.d., dl. II, s.v. *Vakzoldering* en *Zoldering*.

³ In het voormalige Hotel van de Werve waren er op de elf panelen drie modern (Ch. VAN HERCK, *op. cit.*). Na de sloping werden de acht xvi^e-eeuwse panelen overgebracht naar het Sterckshof, waar zij in twee rijen van vier opnieuw werden aangebracht. In de oorspronkelijke zoldering staken er daarentegen drie rijen; de zaal van het Huis Ducci was immers anderhalve maal zo breed als de zaal van het museum.

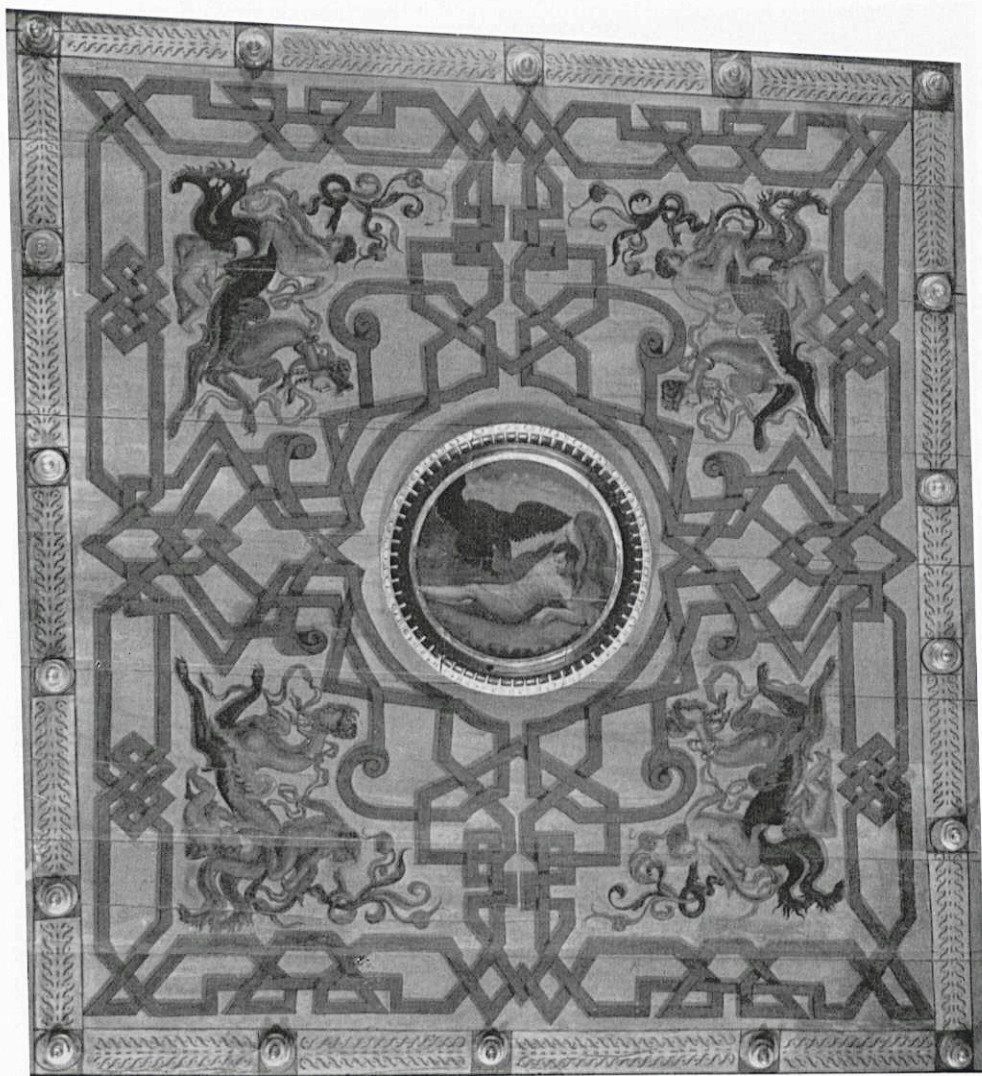


202 × 202 cm

4. Paneel uit de gereconstrueerde zoldering.

In het centrum van elk decoratief vlak is een cirkelvormige ruimte uitgespaard voor het aanbrengen van een medaillon¹. De tweedimensionale opvatting van de ornamenttaal van elk paneel is hier verbroken: de toeschouwer

¹ Elk medaillon bestaat uit een drager (diam. 53 cm), waarop een gedeeltelijk vergulde eierlijst is bevestigd en waarbinnen het tafereel is geschilderd (diam. 39 cm). Van de elf oorspronkelijke medaillons zijn er alleen negen bewaard. Zeven ervan zijn opnieuw geplaatst in de gereconstrueerde zoldering, de twee andere worden als losse stukken bewaard; een modern medaillon siert het achtste paneel van het plafond.



5. Paneel uit de gereconstrueerde zoldering.

201 × 186 cm

ziet « doorheen » de zoldering en kijkt op een allegorisch tafereel, waarop een arend met wijd gespreide vleugelen het zichtbare luchtruim gedeeltelijk vult. Iconografisch kunnen de tafereelen als volgt gegroepeerd worden : 1° de adelaar met de Herkuleszuilen en de spreuk *Plus Oultre* (modern), 2° de adelaar in beschermende of wakende houding : het Ganymedes- en Neptunustafereel en 3° de adelaar in dreigende houding, waaronder opnieuw twee reeksen zijn te onderscheiden naargelang het bijkomende personage gekluisterd of op de vlucht slaand is afgebeeld : a) Prometheus, een paus, een geklede man, een liggende en vervolgens een zittende getooide vrouwenfiguur en b) een naar Oosterse mode geklede vorst en een vluchtende krijger in een analoge kledij.

Klaarblijkelijk is deze suite bedoeld als een verheerlijking van Karel v; de adelaar symboliseert, wellicht op een paar uitzonderingen na, de keizer aan wie Jupiter zijn attribuut als embleem zou hebben geschonken¹. Vermits Karel v op 22 oktober 1555 troonsafstand deed en hij op die datum voornemens was ook van de keizerlijke waardigheid af te zien, al geschiedde dit pas op 12 september 1556², kan het tijdstip oktober 1555 doorgaan als een datum *ante quem* voor deze reeks tafereelen³. De datum *post quem* kan daarentegen afgeleid worden uit het tafereel, waarop een dreigende arend een man bewaakt met geboeide handen en die gezeten is tegen een boomstam, waaraan een wapenschild is opgehangen. Het wapen is dit van Jan Frederik van Saksen, de Grootmoedige, die gevangen werd genomen tijdens de slag bij Mühlberg op 26 april 1547⁴. De allegorieënreeks is dus geschilderd na laatstgenoemde historische gebeurtenis en vóór de troonsafstand van Karel v, d.w.z. tussen 26 april 1547 en 22 oktober 1555⁵. Er kan ook aan herinnerd worden dat gedurende deze periode het huis in de Huidevettersstraat aan Gaspar Ducci toebehoorde en door hem werd bewoond; de Florentijnse magnaat mag dus tevens als de opdrachtgever van deze beschilderde paneelzoldering worden beschouwd. Vermits rond 1550 Karel v het hoogtepunt

¹ « Principium et finem princeps habet ab Iove summo » luidt de spreuk uit Achillis Bocchi's *Symbolaricum quaestionum de universo genere*, Bologna, 1573, boek 1, bl. XLVI (Brussel, Kon. Bibl., Prentenkabinet); de illustrerende prent stelt Karel v voor aan wie een vaandel waarop een dubbele adelaar prijkt, wordt overhandigd.

² Gh. DE BOOM, *Les voyages de Charles Quint*, Brussel, 1957, bl. 151.

³ Het is immers weinig waarschijnlijk dat deze suite zou zijn ontworpen na de afreis van Karel v naar Spanje. Daarenboven is geen tafereel uit deze reeks bewaard dat een zinspeling zou zijn op de troonsafstand van de keizer, noch op diens overlijden (21 september 1558).

⁴ IDEM, *op. cit.*, bl. 121; J.B. RIETSTAP, *Armorial Général*, Gouda, dl. II, 1887, s.v. *Saxe* : « burelé de sable et d'or, de dix pièces au crancelin de sinople, posé en bande broché sur le tout ». Het wapenschild van het medaillon beantwoordt hieraan met dit kleine verschil nochtans dat in plaats van tien, per vergissing alleen negen stroken werden geschilderd.

⁵ De volledige iconografische verklaring van deze suite wordt als addendum achteraan gegeven.

van zijn roem en macht had bereikt¹, en dat dan ook Ducci aan de top was van zijn loopbaan, kan voorlopig worden aanvaard dat de binnenhuisversiering, die zowel van de faam van Karel v als van de praalzucht van de keizersgezinde beursman getuigt, omstreeks 1550 werd uitgevoerd. Ook mag worden verondersteld dat de auteur van deze beschilderde paneelzoldering te zoeken is in het ca. 1550 reeds toonaangevende Antwerpse kunstenaarsmilieu. Het lijkt immers logisch dat de opdrachtgever, die reeds talrijke jaren in de Scheldestad vertoefde, beroep heeft gedaan op een Antwerps meester.

Deze korte *status quaestionis* van de beschilderde paneelzoldering kan aangevuld worden met een paar slotbemerkingen. Vergelijkingsmateriaal uit onze streken — voor structuur en versiering van het houten plafond — dat enig licht zou werpen op de geschiedenis van deze xvre-eeuwse vorm van binnenhuisversiering, is niet bekend. De hier besproken paneelzoldering is inderdaad een enig exemplaar. Men kan echter te rade gaan bij interieurstellingen van architectuurschilders en -graveurs uit de renaissance-tijd, zo b.v. een gesigneerd en 1566 gedateerd schilderij van Hans Vredeman de Vries (afb. 6). De overeenkomst in de decorconceptie van beide zolderingen is groot.

Tevens wordt hier de naam genoemd van een van de vooraanstaande « vynders », die na een Pieter Coecke van Aalst en samen met een Cornelis Floris de Vriendt n het specifieke Nederlandse ornamentalfabet der hoogrenaissance hebben gegrondvest. In een tijd dat, bij een kunstwerk, de vinding dikwijls te scheiden is van de uitvoering, is het verantwoord de klemtoon te leggen op de ontwerper van de versierde paneelzoldering eerder dan op de uitvoerder; dit vooral dan als het gaat over kunstvormen zoals binnenhuisarchitectuur en ornamentiek, voorbestemd om door een « inventor » te worden ontworpen en door een tweede hand nagemaakt, of bekendheid te verwerven via modellenboeken.

Deze uitvoerders waren wellicht een schrijnwerker wiens vakkennis deze van een timmerman niet overtrof en een schilder-decorateur die slechts met een betrekkelijke vaardigheid de sjablonen hanteerde en het penseelwerk kon uitbeelden. Voorlopig zijn evenwel geen patronen (tekeningen, ornamentgravures of modellenboeken) teruggevonden en kan geen kunstenaarsnaam worden vooropgesteld. Wellicht komt er meer klaarte in het probleem van de zoldering wanneer de beschilderde schoorsteenfries en -boezem evenals de voormalige xvre-eeuwse versiering van de twee andere kamers uit dit hotel bestudeerd worden. Alles wijst er immers op dat zij gelijktijdig en in dezelfde geest en stijl werden ontworpen als het decor van de zoldering.

Inmiddels zijn in de zaal van het Sterckshof alle teruggewonnen overblijfselen van deze merkwaardige binnenversiering gegroepeerd. De recon-

¹ « Il y a six ans [in 1551], il jouissait, parmi les princes..., de la plus grande réputation qu'aucun empereur... eût jamais eue », naar de Venetiaanse gezant Frederico Badoaro in Gh. DE BOOM, *op. cit.*, bl. 5.



6. Hans Vredeman de Vries, *Jezus bij Martha en Maria*, 1566. Hampton Court. (Copyright Lord Chamberlain's Office)

structie van dit Antwerps interieur uit het midden van de xvre eeuw is dan ook een lofwaardig initiatief, en het Instituut heeft graag bijgedragen tot de verwezenlijking ervan¹.

DE ICONOGRAFISCHE VERKLARING VAN DE ALLEGORIEËNREEKS

Hoger genoemde zinspeling op de gevangenschap van Jan Frederik van Saksen is een allusie op de jongste overwinning van Karel v hier verheerlijkt. De oudste uitgebeelde zegepraal vindt men in het tafereel met de pau-

¹ De behandeling van de paneelzoldering omvatte: het samenvoegen en herstellen van de 1 cm dikke planken die gemonteerd werden in een omljsting; tegen elk paneel werden vervolgens houten dwarsliggers gelegd, gevat in zwaluwstaartstutblokken; de temperaverflaag werd gefixeerd en gereinigd, op sommige plaatsen de lacunes bijgewerkt. De bedoeling was de behandeling van één paneel te bespoedigen om het te exposeren op de Scaldistentoonstelling, Antwerpen, 1956 (cat. nr. 292); dit is uiteindelijk niet gebeurd.

Met genoegen richten wij een woord van dank tot de h. P. Baudouin, Conservator van het Sterckshof en de h. L. De Barsée die bereidwillig hun documentatie ter inzage hebben gegeven. Ook door de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen werden ons welwillend alle inlichtingen verstrekt.

selijke figuur geflankeerd door het wapenschild van de Medici; dit tafereel herinnert aan de gevangenhouding van paus Clemens VII (Giulio dei Medici) in de Engelenburch te Rome in 1527 (afb. 4). Een jaar later geraakten de legers van Karel V slaags met de Franse troepen vóór Pavia; Frans I werd er gevangen genomen en op keizerlijk bevel naar Spanje overgebracht. Een zinspeling hierop kan gevonden worden in het Prometheustafereel (afb. 5), vermits de verhouding tussen de twee vorsten inderdaad een zekere analogie vertoont met de verhouding tussen Jupiter en Prometheus: Jupiter sloeg immers de niet onderdanige god in de boeien maar stemde ten slotte ook in met zijn vrijlating. Vermoedelijk is de compositie met de geboeide vrouwenfiguur vóór een rotswand en de dreigende arend achteraan, een zinnebeeld voor Frankrijk steeds door de keizerlijke macht « van achter de Pyreneeën » in bedwang gehouden. Een ander medaillon met eveneens een geboeide vrouwenfiguur, kan een herinnering zijn aan de opstand van de stad Gent in 1539. Het tafereel, een Oosterse vorst voorstellend die vlucht voor een naderende arend, zinspeelt op de aftocht waartoe Karel V Soliman I dwong vóór Wenen in 1529; op de rechterzool van het personage zijn een maansikkel en sterren geschilderd, emblemen uit het vaandel van het Turkse rijk. De keizer keerde zich ook tegen Chaïr-ed-din Barbarossa van Algiers en verjoeg hem uit Tunis in 1535. Dit wapenfeit wordt verheerlijkt door een Arabische krijger, die de wijk neemt voor een op hem afkomende arend. De adelaar is evenwel niet steeds dreigend afgebeeld. In het Ganymedestafereel is zijn houding beschermend en de interpretatie van deze allegorie kan drievoudig zijn. De jonge Trojaanse prins, Jupiters uitverkorene, kan de verpersoonlijking zijn van de jeugdige Karel die op twintigjarige leeftijd tot keizer werd gekroond te Aken (24 oktober 1520) of van de jonge Filips die op 22 jaar, in maart 1549, door zijn vader aan de Nederlanden werd voorgesteld (maar aangezien deze interpretatie twijfelachtig is, kan het tijdstip maart 1549 niet weerhouden worden als datum *post quem* voor de beschildering van het plafond); ten slotte kan het Ganymedestafereel ook een allusie zijn op de groeiende piëteit van de keizer (*Vera in cognitione Dei cultuq. voluptas* wordt in het *Symbolaricum* van BOCCHI, *op.cit.*, bl. CLXVI, geïllustreerd met een prent, die de *Ontvoering van Ganymedes* voorstelt). Het is in ieder geval onder de trekken van de bejaarde Neptunus dat Karel V wordt afgebeeld in de laatst besproken compositie waar de zeegod tegen een rotsklip leunt waarop een arend zit. Beide richten de blik op de zee en het achteraan laagstralend zonlicht: onwillekeurig denkt men aan 's keizers wil zijn hegemonie te vestigen over een wereld waar de zon nooit zou ondergaan.

UN PLAFOND PEINT DU XVI^e SIÈCLE DE L'ANCIENNE MAISON DUCCI A ANVERS

Lors de la démolition, en 1952, de l'Hôtel van de Werve, jadis Hôtel Ducci, situé dans la rue des Tanneurs à Anvers, il fut possible de sauver entre autres un plafond peint, actuellement reconstitué en partie au Musée Sterckshof à Deurne. Exemple

unique de ce genre conservé dans nos régions, sa rareté plus que sa qualité artistique fait son intérêt au point de vue de l'histoire de l'art (fig. 1).

Les arrière-bâtiments de la demeure patricienne avaient conservé jusqu'à la démolition leur aspect original, présentant les caractéristiques de l'architecture civile brabançonne du début du XVI^e siècle (fig. 2). Parmi les premiers propriétaires qui apportèrent des transformations à l'immeuble, il convient de citer tout spécialement Gaspard Ducci, riche banquier et protégé de Charles-Quint. Il acquit cet hôtel en 1547 et l'enrichit d'une nouvelle décoration intérieure dont témoigne le plafond étudié ici.

Le premier étage de l'aile arrière de l'hôtel comportait, entre autres, une grande salle qui fut somptueusement décorée: murs garnis de cuirs de Cordoue, ou encore de peintures murales, comme c'était d'ailleurs le cas pour la hotte de la cheminée; mais la partie la plus importante de cette décoration était sans aucun doute le plafond peint.

Celui-ci, composé d'un revêtement de peuplier, avait été appliqué entre les cinq poutres et contre les solives en chêne; les quatre bandes parallèles ainsi obtenues ont ensuite été subdivisées en trois panneaux délimités dans le sens de la largeur par les poutres originales, dans le sens de la longueur par de fausses poutres se composant de trois planches.

Les mauresques, entrelacs et grotesques de chaque « caisson » sont peints avec une symétrie mécanique qui prouve que le peintre a travaillé au pochoir (fig. 4 et 5).

Au centre de chaque panneau, un médaillon complète l'ornementation; ces médaillons représentent des scènes allégoriques dont l'aigle est le sujet principal. Ces scènes forment une suite d'allusions à des hauts faits de Charles-Quint et l'une d'elles, symbolisant la capture de Jean Frédéric de Saxe à Mühlberg (26 avril 1547), nous livre la date *post quem* pour l'exécution de cet ensemble ornemental. La date *ante quem* est vraisemblablement celle de l'abdication de Charles-Quint (22 octobre 1555); cependant, vers 1550, la renommée de l'empereur étant à son apogée et Ducci au point culminant de sa carrière, il est permis de suggérer que c'est vers cette époque que le banquier ordonna l'embellissement de la demeure qu'il occupait depuis trois ans. On peut aussi supposer que les travaux furent exécutés par des artistes anversois.

Si le plafond est le seul spécimen de ce genre qui nous soit conservé, l'œuvre peinte ou gravée de peintres d'architecture nous offre par contre quelques fort bons exemples analogues, tel un tableau de Hans Vredeman de Vries daté de 1566 (fig. 6). Quant à l'exécution du plafond, il semble justifié d'établir une distinction entre la création ornementale et la réalisation proprement dite. Celle-ci peut être l'œuvre d'artisans travaillant à l'aide de pochoirs, tandis que la création du projet semble devoir revenir à l'un des maîtres ornemanistes de 1550 qui a fourni les « modèles ». L'identification de ce maître ne pourrait toutefois être faite qu'après une étude approfondie, non seulement du plafond peint, mais aussi des autres vestiges de la décoration intérieure de la Maison Ducci, puisque tout semble indiquer que l'ensemble est d'une même époque et d'une même invention.

Cet article est suivi d'une brève notice relative à l'identification iconographique des différents médaillons.

UN IMPORTANT RETABLE DU MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE LUCIE CONSERVÉ A TALLINN

NICOLE VERHAEGEN

Tallinn, l'ancienne Reval, capitale de l'Esthonie, est sise sur les rives du golfe de Finlande. Elle marque la pointe extrême de l'expansion de l'art flamand à travers la Baltique à la fin du xv^e siècle, expansion favorisée par les ports de la Hanse et plus particulièrement par Lübeck¹. La ville ancienne a gardé jusqu'à nos jours son caractère médiéval : façades à pignons, remparts avec nombreuses tours de défense, églises gothiques, petites rues tortueuses montant vers la citadelle des chevaliers de l'Ordre Teutonique, ou convergeant vers l'ancien hôtel de ville, gothique lui aussi, actuellement en cours de restauration. Or cette architecture ancienne est l'écrin de bien des œuvres précieuses de peinture et de sculpture. Tallinn conserve entre autres, depuis l'époque qui les a vu naître, deux grands retables peints d'origine brugeoise. Ces retables sont déposés, à l'heure actuelle, au Musée national des Beaux-Arts (château de Kadriorg) en vue de leur restauration².

C'est le premier en date de ces deux retables qui nous intéresse ici³. Il s'agit d'un polyptyque, ou plus exactement d'un triptyque à volets doubles,

¹ Voir R. DIDIER, *Expansion artistique et relations économiques dans les Pays-Bas méridionaux au moyen âge*, dans le présent Bulletin, p. 57-75.

² Le traitement est confié aux bons soins de M. Pild, restaurateur du musée. Nous remercions M. Enst, directeur du Musée national des Beaux-Arts, ainsi que Mme Mai Lumiste, Inspecteur des monuments historiques de la République d'Esthonie, de nous avoir facilité l'examen détaillé des deux retables. De plus, notre reconnaissance leur est due, ainsi qu'à leurs collègues, pour leur très aimable accueil à Tallinn; elle va aussi, tout spécialement, à M. Loevinson-Lessing, directeur-adjoint du Musée de l'Ermitage, pour avoir bien voulu nous accompagner en guide érudit et bienveillant au cours de ce voyage.

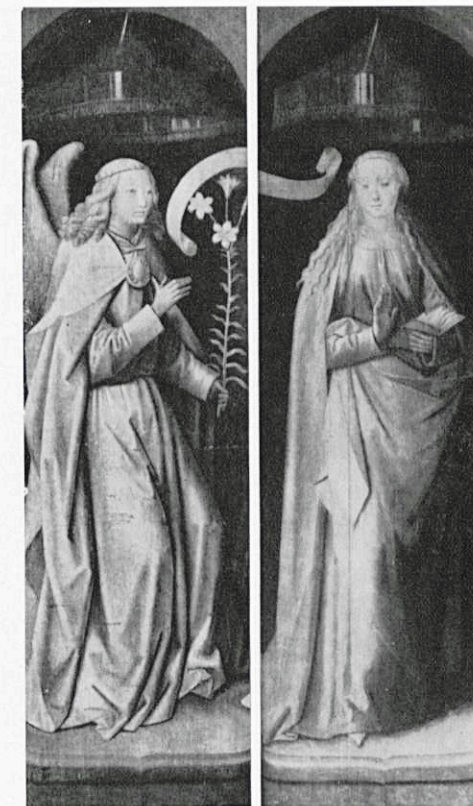
³ Le second est un retable de la *Passion* provenant de l'église Saint-Nicolas de Tallinn. Il est peint sur chêne et mesure approximativement 170 × 170 — 82 cm. C'est un triptyque dont le panneau central représente le Calvaire, le volet gauche le Portement de croix et le volet droit la Déploration. Sur l'extérieur des volets, quatre grandes figures, visiblement d'un autre style, sont debout dans les niches : S. Jacques le Majeur avec la Vierge et l'Enfant, S. Adrien avec S. Antoine l'Ermite. L'intérieur est d'un excellent anonyme brugeois de l'entourage d'Isenbrant et d'Albert Cornelis. Il a dû être peint aux environs de 1510-1515. Le dessin sous-jacent, très visible et de bonne qualité, montre à l'évidence qu'il s'agit d'une œuvre originale et non d'une copie. Les *pentimenti* sont nombreux et le travail de création est particulièrement lisible. L'extérieur des volets est malheureusement très endommagé et remanié. Il pourrait avoir été peint en surcharge par Michel Sittow. Il faut espérer que l'examen et le traitement en cours permettront de se faire une idée plus claire des étapes successives de la peinture.

de très grandes dimensions¹. Il

¹ Dimensions moyennes approximatives des surfaces peintes : 255,2 × 166,3 - 75 cm. Le support est en chêne à éléments verticaux. Le cadre est original; il mesure 9,5 cm de largeur au panneau central et 8,5 cm aux volets; il porte une serrure gothique apparemment originale. Il s'agit du plus haut retable peint flamand du xv^e siècle conservé de nos jours. A titre de comparaison, citons les quelques retables flamands de l'époque dont la hauteur dépasse 2 m : H. van der Goes, triptyque de la *Nativité* (*Retable Portinari*), Florence, Galleria degli Uffizi, 249 × 300 - 137 cm; H. Memlinc, triptyque du *Jugement dernier*, Gdańsk, cathédrale Notre-Dame, 222 × 160 - 80 cm; H. Bosch, triptyque du *Jardin des Délices*, Madrid, Prado, 220 × 195 - 83 cm; Juste de Gand, triptyque du *Calvaire*, Gand, cathédrale Saint-Bavon, 216 × 169 - 81 cm; V. van der Stockt, triptyque du *Jugement dernier*, Valence, Ayuntamiento, 215 × 135-209 × 59 cm; H. Memlinc, triptyque de la *Passion*, Lübeck, Sankt-Annen-Museum, 205 × 150 - 75 cm. Nous ne retiendrons pas le polyptyque de l'*Agneau Mystique*, dont les 20 panneaux sont disposés en deux registres et encadrés séparément. Citons entre autres pour mémoire la *Communion des Apôtres* de Juste de Gand (Urbino, 311 × 335 cm), la *Descente de croix* de Rogier van der Weyden (Prado, 220 × 262 cm) et, par le Maître de la Légende de sainte Lucie précisément, l'*Assomption* de la Fondation Kress, en prêt à la National Gallery de Washington (215,9 × 185,4 cm) qui n'ont pas (ou plus) de volets, et les deux volets du Holyrood Palace à Edimbourg, par Hugo van der Goes (216 × 115 cm) qui n'ont pas ou plus de panneau central. Seule donc, la *Communion des Apôtres* de Juste de Gand dépasse en hauteur le retable de Tallinn; elle semble n'avoir eu ni volets ni cadre. Considérer les dimensions des retables n'est pas se livrer à une vaine statistique : les problèmes techniques et esthétiques de la réalisation de tels ensembles sont tout différents de ceux que soulèvent celle des œuvres de format courant.

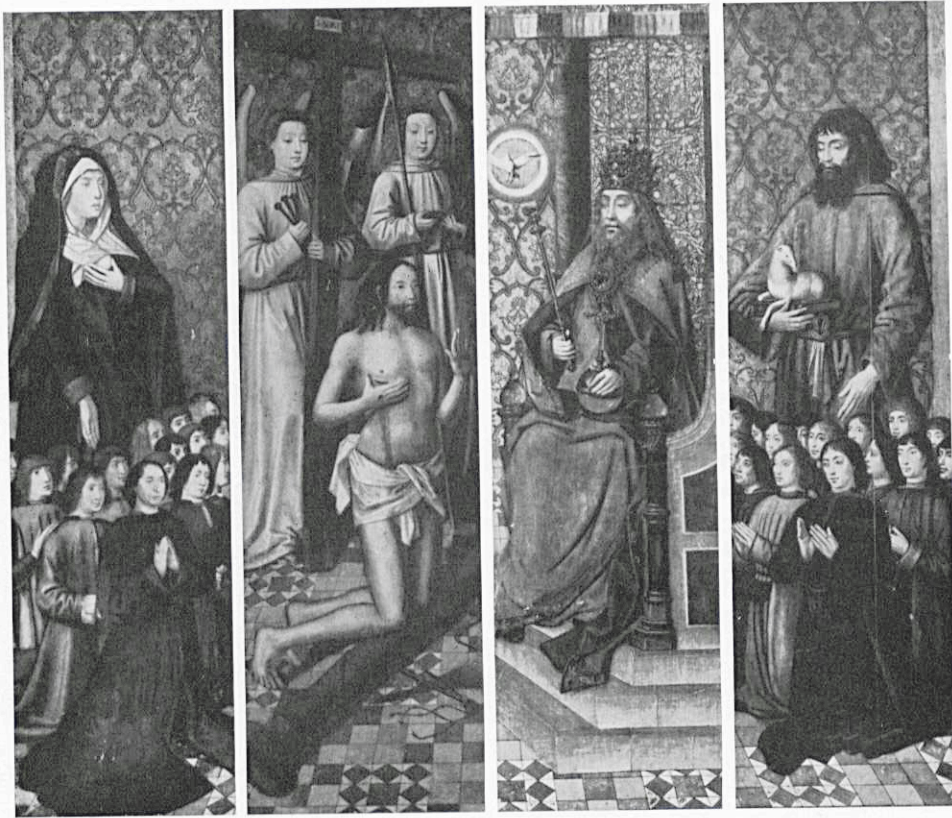
Le retable de Tallinn n'a jamais été étudié par les historiens de la peinture flamande. Il a été mentionné et décrit dans plusieurs publications d'intérêt local, et n'a été reproduit que deux fois, à notre connaissance, et de manière plutôt défectueuse.

Bibliographie : 1) G. von HANSEN, *Die Kirchen und ehemaligen Klöster Revals*, Reval, 1885, p. 160; 2) Wilh. NEUMANN, *Grundriss einer Geschichte der bildenden Kunst in Liv-, Est- und Kurland*, Reval, 1887, p. 101-103; 3) W. NEUMANN et J. NÖHRING, *Werke mittelalterlicher Holzplastik und Malerei in Livland und Estland*, Lübeck, 1892, p. 10-12, pl. xv-xxi; 4) E. von NOTTBECK et W. NEUMANN, *Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval*, Reval, 1904, p. 205-206; 5) W. NEUMANN, *Riga und Reval*, Leipzig, 1908, p. 144-145; 6) AMELUNG et WRANGELL, *Geschichte der Revaler Schwarzenhäupter*, Reval, 1930, p. 41-42; 7) P. JOHANSEN, *Meister Michel Sittow, Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval*, dans *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, t. LXI, 1940, p. 9; 8) St. KARLING, *Metellida Träskulptur i Estland*, Stockholm, 1946, p. 238; 9) I. OYALO, *Une œuvre flamande du XV^e siècle* (en russe), dans *Isskustvo*, t. XII, Moscou, 1958, p. 69-70, ill.; 10) H. REINCKE, *Probleme um den « Meister Francke »*, dans *Jahrbuch der hamburgischen Kunstsammlungen*, t. IV, 1959, p. 26, note 29a.



255,2 × 75 cm chacun

1. Maître de la Légende de sainte Lucie, *Retable de la Confrérie des Têtes-Noires*. Extérieur : l'Annonciation (grisaille). Tallinn, Musée national des Beaux-Arts. (Copyright Min. de la Culture, Tallinn.)

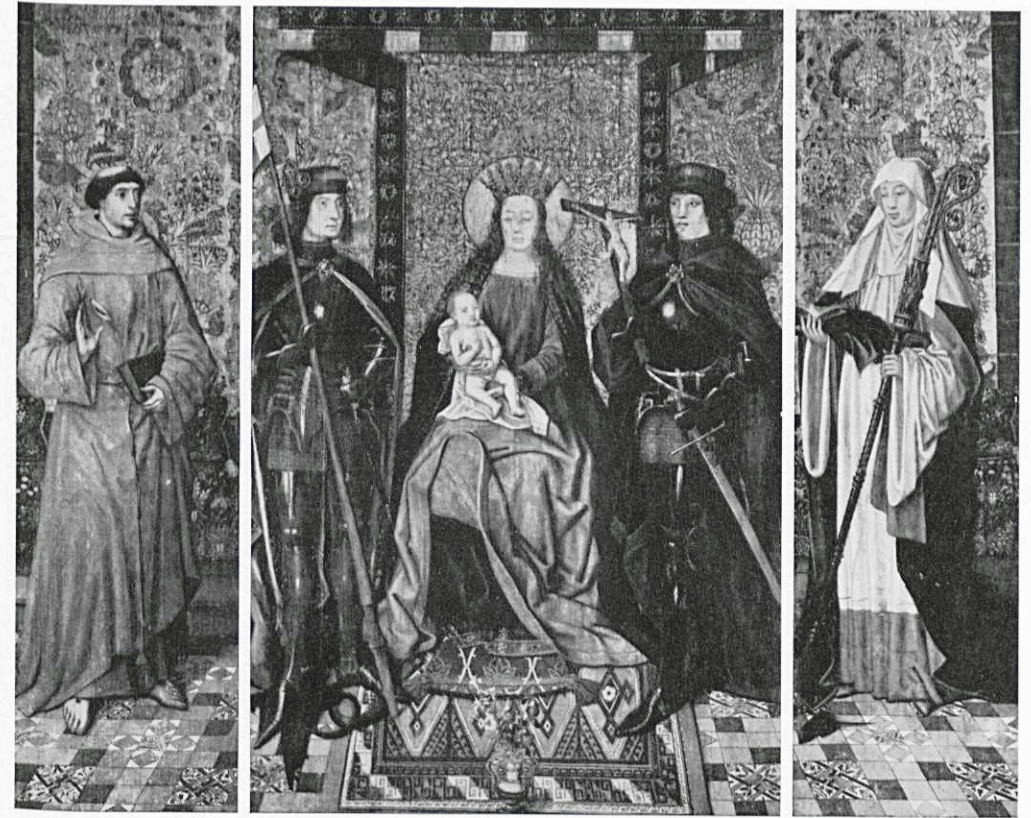


255,2 × 75 cm chacun

2. Le retable ouvert une première fois : scène d'intercession en faveur des membres de la Confrérie des Têtes-Noires.

(Copyright Min. de la Culture, Tallinn.)

est consacré à la Vierge, qui trône sur le panneau central, l'Enfant sur les genoux (fig. 3). A ses pieds, un coussin vert et un somptueux tapis aux tons chauds, sur lequel est posé un vase avec des lis et des iris. Elle porte un manteau bleu très assombri sur une robe rouge garance. A sa droite et à sa gauche, une garde d'honneur en même temps que les partenaires d'une « sainte conversation » : deux saints en armure, jeunes officiers martyrs, patrons des jeunes gens dont la confrérie a commandé le retable. Il s'agit de saint Georges à la droite de la Vierge et de saint Victor (ou saint Maurice ?) à sa gauche. Sur le volet gauche, donc debout derrière saint Georges, le pacifique François d'Assise et, sur le volet droit, l'abbesse sainte Gertrude de Nivelles, plongée dans sa lecture; accompagnée de la petite souris traditionnelle qui attend sagement à ses pieds. Si l'on ferme une première fois le monumental retable,



255,2 × 166,3 — 75 cm

3. L'intérieur du retable : la Vierge en majesté entourée de saint Georges, saint Victor (ou Maurice ?), saint François d'Assise (volet gauche) et sainte Gertrude de Nivelles (volet droit).

(Copyright Min. de la Culture, Tallinn.)

une scène d'intercession s'offre à la vue sur les quatre panneaux visibles (fig. 2). Le programme iconographique est centré, comme dans la plupart des grands retables flamands, sur la double idée Incarnation-Rédemption. Ici le Christ est représenté en homme de douleur, dépouillé de ses vêtements et montrant ses plaies. Il s'agenouille devant le trône du Père. Celui-ci porte la tiare, le globe et le sceptre. Il est revêtu de la pourpre impériale. Près de Lui, dans une auréole de lumière aux tons d'arc-en-ciel, plane l'Esprit. Debout derrière le Christ, deux anges portent les instruments de la Passion. C'est sur les deux volets extérieurs que se tiennent les intercesseurs traditionnels de la déisis : à droite de la Trinité, la Vierge en tant que mère du Rédempteur montre son sein qui L'a nourri et, à gauche, saint Jean-Baptiste, précurseur du Christ,



4. Détail du groupe de gauche des donateurs.

(Copyright Min. de la Culture, Tallinn.)

porte l'Agneau qui Le figure. Et, présentée par les intercesseurs, voici la foule des donateurs agenouillés. Ce sont les membres de la Confrérie des Têtes-Noires, quinze de chaque côté. A la tête de chaque groupe, on distingue un portrait nettement mis en évidence, comme d'un personnage plus important (fig. 4 et 5). Il s'agit des deux « alderman » de la confrérie. Ces deux portraits sont fort beaux, et celui de gauche, quoique très abîmé, est presque digne de Memlinc.

Le retable se clôt, comme il se doit, sur des grisailles représentant l'Annonciation, portique nécessaire de l'Incarnation et de la Rédemption (fig. 1). L'ange tient la branche de lis au lieu du sceptre. Un daïs aux tons de cuivre surmonte chacune des deux grandes figures.

L'unité du programme est évidente et infirme l'idée qui s'était fait jour au siècle dernier à Tallinn, quand le retable était démonté. On croyait alors qu'il était fait de panneaux indépendants, groupés plus tard dans un but de



5. Détail du groupe de droite des donateurs.

(Copyright Min. de la Culture, Tallinn.)

réemploi¹. Le cadre original, qui porte une serrure ancienne sans doute originale elle aussi, est une autre preuve de l'unité du retable. Et s'il était encore possible d'en douter, il suffirait de considérer le style identique des divers panneaux — formes et couleurs — pour se convaincre qu'il s'agit là d'une seule et même création.

L'histoire de ce retable est simple. Il est toujours resté dans les mains de la confrérie qui l'avait commandé. Il y a quelques années, avant d'être déposé au musée, il était encore au premier étage de la maison des Têtes-Noires, laquelle existe toujours, 22, rue Pikk (c'est-à-dire rue Longue) à Tallinn.

¹ Cette idée semblait se justifier du fait que la Confrérie des Têtes-Noires avait deux autels dans l'église des Dominicains : le premier dédié à Notre-Dame, sainte Gertrude et sainte Dorothée, le second à la Sainte Trinité, saint Jean-Baptiste et saint Christophe (AMELUNG et WRANGELL, *op. cit.*, *loc. cit.*).

C'était le lieu de réunion de cette confrérie qui groupait les membres non mariés de la gilde des marchands de draps. Leur curieux nom de Têtes-Noires vient de leurs saints patrons, saint Maurice et saint Victor, chefs et martyrs de la Légion thébaine, souvent représentés comme Maures à cause de leur origine égyptienne. Les Têtes-Noires, établis à Tallinn depuis la fin du XIV^e siècle, avaient à plusieurs reprises commandé à Bruges des œuvres d'art pour leur autel¹. Un *Denkelbuch* ou *Liber memorialis* de la confrérie rapporte que le grand retable fut amené en 1495, via Lübeck, de l'Ouest (« aus Westen ») pour être dressé en l'église Sainte-Catherine des Dominicains². En 1525, à la suite des troubles religieux, la confrérie reprit tout ce qui lui appartenait dans la dite église, et le déposa dans la maison de la rue Pikk. Peut-être le retable avait-il souffert des outrages des Iconoclastes : la partie centrale, en effet, et tout particulièrement le visage de la Vierge sont gravement endommagés. Mais il fut conservé précieusement dans la maison des Têtes-Noires où, mis à part quelques transports temporaires, il est resté jusqu'à nos jours.

Comme on peut s'y attendre, les panneaux ont été restaurés plusieurs fois au cours de leur histoire. La première restauration dont on aie trace semble avoir eu lieu au XVII^e siècle, car les lettres JJ, apparemment de cette époque,

¹ JOHANSEN, *op. cit.*, p. 9, note 4.

² HANSEN, *op. cit.*, p. 160. L'auteur ne cite pas ses sources. Il en est de même de tous les autres, qui n'ont apparemment fait que reprendre cette assertion. Selon REINCKE, *op. cit.*, *loc. cit.*, l'*Altarbuch* des Têtes-Noires est muet concernant le retable, tout comme le *Denkelbuch* couvrant la fin du XV^e siècle. La mention est peut-être à rechercher dans un autre *Denkelbuch* plus tardif. La division actuelle des archives de Tallinn entre l'Esthonie et l'Allemagne n'est pas faite pour faciliter les choses, et les quelques recherches que nous avons pu entreprendre sont restées infructueuses.



6. Buste de Dieu le Père.

figurent sur le panneau de sainte Gertrude, au bas de son manteau, et pourraient difficilement s'interpréter autrement que comme la signature d'un restaurateur. Une restauration du XVIII^e siècle est signalée par l'inscription posée sur le talus des cadres de l'*Annonciation* : *Renovieren lassen den 1 martis A^o 17(2)2* (panneau de l'Ange) et *Reinholt Kellerman Erkorner mester* (panneau de la Vierge). Il s'agit d'un doyen des Têtes-Noires de 1721 à 1723. En 1881, une mauvaise restauration abîma le panneau du Christ¹. Enfin, avant 1958, des travaux de nettoyage et de fixation ont été entrepris au Musée national des Beaux-Arts². Rappelons qu'un traitement de conservation est toujours en cours. Le tableau sera bientôt entièrement photographié et radiographié en vue de sa publication dans le *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*³.

Le retable n'a jamais été étudié par un spécialiste des Primitifs flamands.

Tous ceux qui ont, occasionnellement, essayé de lui trouver une attribution, ont cité l'un des deux grands noms : van Eyck ou Memlinc. En 1885, Hansen⁴ hésite entre van Eyck lui-même et un élève. Deux ans plus tard, Neumann⁵ parle d'un peintre de l'école eyckienne, apparenté à Memlinc et, en 1892, il considère le polyptyque de Tallinn comme la dernière œuvre de Memlinc, croyant que celui-ci ne meurt qu'en 1495. Depuis lors, on reprend l'une ou l'autre de ces



7. Buste de l'ange aux trois clous.
(Copyright Min. de la Culture, Tallinn.)

¹ NEUMANN et NÖHRING, *op. cit.*, p. 11. La traverse inférieure du cadre du panneau central porte l'inscription : *Renovatum Anno 1881*.

² Décrits dans l'article d'I. OYALO, *op. cit.*

³ Le retable de Tallinn sera inclus dans le second des deux volumes du *Corpus* consacrés aux Primitifs flamands conservés en U.R.S.S.; le premier volume, actuellement en préparation, groupera les tableaux du Musée de l'Ermitage.

⁴ *Op. cit.*, p. 160.

⁵ *Op. cit.*, 1887, p. 103; *op. cit.*, 1892, p. 10 et 11.



8. Buste du saint Georges du retable de Tallinn (à gauche) comparé au buste du saint Nicolas de la *Dot des trois filles pauvres* d'un retable dispersé du même maître (à droite).

trois opinions¹ jusqu'en 1958, date à laquelle Oyalo², tout en suggérant Memlinc, introduit le nom du jeune Michel Sittow, peintre originaire de Tallinn travaillant alors à Bruges chez Memlinc. Les comparaisons se font inévitablement avec le retable de la *Passion* de Lübeck, œuvre de Memlinc avec laquelle le texte du *Denkelbuch* suggère une association d'idées toute naturelle. Or il est clair que ni le nom de van Eyck ni celui de Memlinc ne sont à retenir. Malgré ses qualités évidentes, le retable des Têtes-Noires n'est pas l'œuvre d'un des tout grands peintres du siècle d'or flamand. Mais c'est pourtant bien à Bruges, dans un atelier contemporain et rival de celui de Memlinc qu'il faut retrouver son auteur, le Maître de la Légende de sainte Lucie. Celui-ci ne travaille pas chez Memlinc, n'emploie pas les mêmes compositions, ni les mêmes motifs, ni les mêmes couleurs. Il s'exprime en un style différent et bien caractérisé. On peut dater ses premières œuvres des alentours de 1475 et le suivre jusque dans les premières années du XVI^e siècle³. Le groupe d'œuvres qui se rattache à son nom, est comme souvent, la pro-

¹ Voir bibliographie en fin de la note 3, n^{os} 4 à 8.

² *Op. cit.*, p. 69.

³ M.J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, t. VI : *Memling und Gerard David*, Berlin, 1928, p. 66-70 et 140-142; *Meister der Lucia-Legende*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (éd. THIEME-BECKER), t. XXXVII, Leipzig, 1950, p. 203-204; N. VERHAEGEN, *Le Maître de la Légende de sainte Lucie. Précisions sur son œuvre*, dans ce Bulletin, t. II, 1959, p. 73-82.

duction d'un atelier où le niveau de qualité n'est pas toujours constant. Il a certainement travaillé pour l'exportation et plusieurs de ses tableaux se trouvent encore en Espagne, en Italie, en Sicile. Est-il si étonnant d'en trouver un au-delà de la mer Baltique ?

Quelques rapprochements avec la *Légende de sainte Lucie* elle-même (fig. 10) sont des plus instructifs. Ce fragment de retable, d'où le maître tire son nom, est daté de 1480, c'est-à-dire d'une quinzaine d'années plus tôt que le retable de Tallinn. Et pourtant, les trois images de sainte Lucie ont une parenté évidente avec la Vierge de l'*Annonciation* du polyptyque : proportions, attitude, expression. La mère de sainte Lucie annonce la sainte Gertrude de 1495 et le juge Paschasius sur son trône est une vision bien apparentée à celle du Dieu le Père de Tallinn (fig. 6). Que l'on compare maintenant le panneau de saint Nicolas du Musée communal de Bruges¹ avec la sainte Gertrude déjà nommée : la crosse ainsi que le décor du tissu dont sont faits les coussins et la tenture sur le banc sont presque identiques de part et d'autre. Ce même tissu — est-ce un hasard ? — se trouve aussi sur la belle sainte Catherine, du même maître, au Museo Nazionale di San Matteo de Pise. Le visage de la Vierge, point central de toute la composition, est, hélas, la partie la plus abîmée. Probablement victime des Iconoclastes, elle ne conserve plus que quelques îlots épars de couleur originale. Mais les grandes lignes révèlent encore sa ressemblance avec une autre Vierge couronnée, celle qu'entourent onze saintes dans un jardin, aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles². La composition du groupe Vierge et Enfant rappelle très fort celle du tableau qui était en 1959 dans le commerce d'art à Bruxelles³, l'Enfant surtout. Mais c'est encore au tableau du musée de Bruxelles que fait penser le visage de l'ange de l'*Annonciation*, comparé à celui de sainte Apolline. Les anges aux instruments de la Passion (fig. 7) sont frères de ceux qui tiennent le drapeau d'honneur à Bruxelles. Le saint Georges, lui, a les mêmes traits que le saint Nicolas d'un des panneaux dispersés du retable consacré à ce saint, la *Dot des trois filles pauvres*⁴ (fig. 8). On peut continuer ainsi les comparaisons.

Le coloris aussi correspond à ce que l'on trouve chez le maître : tons clairs et froids dans l'ensemble (le retable des Têtes-Noires est encore un peu jaune malgré l'allègement des vernis, mais les couleurs se laissent deviner), juxtapositions de rouge garance et de vert clair, effets un peu acides pour qui est habitué à la chaleur chatoyante de nos Primitifs. Soit dit en passant, le tableau de base du maître, la *Légende de sainte Lucie* déjà mentionnée, a été nettoyé tout récemment. Le coloris original ainsi révélé correspond parfaitement à ce qu'on pouvait attendre. Enfin l'exécution picturale du polyptyque, soit la manière de voir et de peindre les cheveux, les yeux, les mains, les bro-

¹ N. VERHAEGEN, *op. cit.*, fig. 5.

² IDEM, *ibid.*, fig. 1.

³ Galerie Withofs, exposé à la Foire des Antiquaires, Bruxelles, juin 1959; M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, t. VI, p. 141, n^o 151 et t. XIV, p. 105; 132 × 80 cm; photographie au Centre national de recherches « Primitifs flamands », Bruxelles.

⁴ Au sujet de ce retable, voir N. VERHAEGEN, *op. cit.*, p. 79 et fig. 5.

cartes, l'orfèvrerie, les détails et l'ensemble des formes et des couleurs aussi bien dans leur conception que dans leur réalisation, ne laissent aucun doute sur leur auteur, et ce dès le premier contact, à qui voit le retable de Tallinn après avoir vu les autres œuvres groupées autour de la *Légende de sainte Lucie*.

Comment expliquer qu'un tel retable ait échappé totalement jusqu'ici aux historiens de la peinture flamande ? Il semble d'abord qu'aucun d'eux n'ait jamais pu se rendre sur place¹. Les seules reproductions en étaient défectueuses et ne figuraient que dans deux publications difficilement accessibles.

¹ A Tallinn, Mme Mai Lumiste, Inspecteur des Monuments historiques de la République d'Esthonie, a déclaré avoir de son côté soupçonné la main du peintre de la *Légende de sainte Lucie*. Seule une documentation suffisante lui a manqué pour arriver à une certitude.



9. Détail du panneau central.

Le retable lui-même, abîmé, défiguré, encrassé, n'était guère attrayant. Souhaitons qu'il soit bientôt rétabli dans les meilleures conditions possibles.

Peut-être reste-t-il un double espoir d'en savoir un jour davantage sur le retable des Têtes-Noires. Cet espoir tient aux cadres et aux archives. Un délicat travail de sondage dans les talus des neuf cadres pourrait peut-être révéler des inscriptions recouvertes. D'autre part, des recherches dans les archives de la confrérie pourraient fournir plus de détails sur l'histoire du polyptyque et peut-être même révéler le nom du Maître de la *Légende de sainte Lucie*.

EEN BELANGRIJK ALTAARSTUK VAN DE MEESTER VAN DE SINT-LUCIALEGENDE BEWAARD TE TALLINN

De stad Tallinn, ook Reval genoemd, bezit twee grote geschilderde retabels, afkomstig uit Brugge en thans in behandeling in het Nationaal Museum voor Schone Kunsten van Estland. Een van beide is een veelluik (drieluik met dubbele deuren) gewijd aan Onze-Lieve-Vrouw die op het middenpaneel tonend is voorgesteld tussen Sint Joris en Sint Victor (of Sint Mauritius?). Op het linkerluik is Sint Franciscus van Assisi afgebeeld, op het rechter Sint Gertrudis van Nijvel (afb. 3). Bij een eerste sluiting vertoont dit retable op vier panelen een voorspraaktafereel (afb. 2). Van links naar rechts: Onze-Lieve-Vrouw treedt bemiddelend op voor de schenkers die aan haar voeten geknield zijn; deze zijn vijftien jonge mannen van de Broederschap der Zwarthoofden te Tallinn. Christus, als Man van Smarten en vergezeld van engelen met de passiewerktuigen, bidt tot Zijn Vader die zich op het derde luik op een troon bevindt met de attributen van Zijn almacht. Rechts ten slotte begeleidt Sint Jan de Doper met het Lam een tweede groep schenkers, weer vijftien jonge mannen van dezelfde broederschap. Op het gesloten retable is in grauwchildering de Boodschap voorgesteld (afb. 1). De omlijstingen zijn, evenals blijktbaar het slot, oorspronkelijk.

Het veelluik is steeds in het bezit van de Broederschap der Zwarthoofden gebleven. Tot vóór enkele jaren bevond het zich nog op de eerste verdieping van het broederschaps-huis, Pikkstraat 22 te Tallinn. Deze broederschap groepeerde de niet gehuwde leden van de lakenhandelaars-gilde. Zij bestond reeds op het einde van het XIV^e eeuw en bestelde herhaaldelijk kunstwerken te Brugge voor haar altaar in de Dominikanenkerk. Een *Denkelbuch* of *Liber memorialis* van de broederschap vermeldt dat voornoemd retable in 1495 langs Lübeck uit het westen werd gebracht om opgesteld te worden in deze kerk. Ingevolge godsdienststroeubelen haalde de broederschap haar bezit in 1525 uit de kerk weg en bracht het onder in haar huis in de Pikkstraat waar het steeds bewaard bleef. Het retable en bepaald de Onze-Lieve-Vrouw van het middenpaneel schijnt door de iconoclasten beschadigd te zijn: haar gelaat is bijna volledig verwoest. Sinds de XVII^e eeuw kunnen overigens minstens vier herstellingen aangestipt worden. De weinig bevredigende toestand waarin het veelluik zich op het einde van de XIX^e eeuw en nog

tot de huidige behandeling bevond, evenals de verre afstand, verklaren de onbekendheid van de vorsers der Vlaamse kunst met dit werk.

De toeschrijving van het retabel aan de Meester van de Sint-Lucialegende, zoals hier voorgesteld, berust op een onderzoek van het veelluik zelf en zijn vergelijking met het basiswerk *De Legende van de Heilige Lucia* dat zich in de Sint-Jacobskerk te Brugge bevindt en zo pas gereinigd werd (afb. 10). Vergelijkingen konden ook gemaakt worden met andere werken die tot dezelfde groep horen : *O.-L.-Vrouw omringd door heiligen* (Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten), het *Sint-Niklaasretabel* (Brugge, Stedelijk Museum voor Schone Kunsten en privaatverzamelingen (afb. 8) en de *Heilige Catharina* (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo).

Misschien is de hoop gewettigd meer over het veelluik der Zwarthoofden te kunnen achterhalen door het zoeken naar eventueel aanwezige opschriften op de afschuining van de negen omlijstingen en door een grondiger onderzoek van het archief van de broederschap.



74 × 180 cm

10. Maître de la Légende de sainte Lucie, la *Légende de sainte Lucie*.
Bruges, église Saint-Jacques.

EXAMEN MÉTALLOGRAPHIQUE D'UNE COUPE TRANSVERSALE D'ÉPÉE DAMASSÉE MÉROVINGIENNE

DENISE THOMAS-GOORIECKX

L'Institut archéologique du Luxembourg à Arlon nous confia récemment pour traitement une épée mérovingienne¹. Cette épée, longue d'environ 90 cm, provenait de la tombe 13, n° 3, des fouilles faites en 1938 dans cette ville. Son état était apparemment déplorable, et ses huit fragments, profondément rouillés, ne semblaient plus guère contenir de fer métallique (fig. 1, en haut).

Un examen aux rayons X fournit un premier document intéressant au point de vue du degré de corrosion et de la technique de fabrication de la lame (fig. 1, au milieu). Quoique fortement entamée par la corrosion, l'âme de la lame montrait encore une structure de fer damassé.

Au cours du traitement, nous fûmes frappés par une cassure qui précisément coïncidait avec une partie restée métallique de l'âme et du tranchant. L'occasion était ainsi offerte d'observer une coupe transversale.

Après polissage sur la pièce même, la coupe a été attaquée à l'acide nitrique 25 % aq. Elle est reproduite ici en macrographie 5 × (fig. 2). La zone restée métallique apparaît en clair; elle est surmontée de la zone de corrosion. Déjà à ce faible grossissement, la soudure entre l'un des tranchants² et l'âme est apparente; elle se prolonge par une autre soudure qui joint les deux épaisseurs de damas constituant les deux faces de la lame.

A grossissement plus élevé (22,5 ×; cf. fig. 3) et par le même réactif d'attaque, la structure de l'ensemble de la lame se révèle ferritique (fer pur) avec quelques plages perlitiques (fer carburé).

L'âme est en fer doux. Cependant, sur la face supérieure, le damas présente une alternance de bandes de ferrite et de perlite correspondant aux dessins d'un chevron (fig. 3). Par contre, la face inférieure présente à cet endroit des cristaux de fer pur beaucoup plus développés. Les deux faces de la lame ne sont en effet pas identiques.

¹ Cette pièce n'a pas été publiée; elle est étudiée avec d'autres objets découverts au Vieux Cimetière à Arlon dont il sera fait mention dans la thèse de doctorat de M. Paul Roosens.

² Le tranchant opposé a disparu par la corrosion.

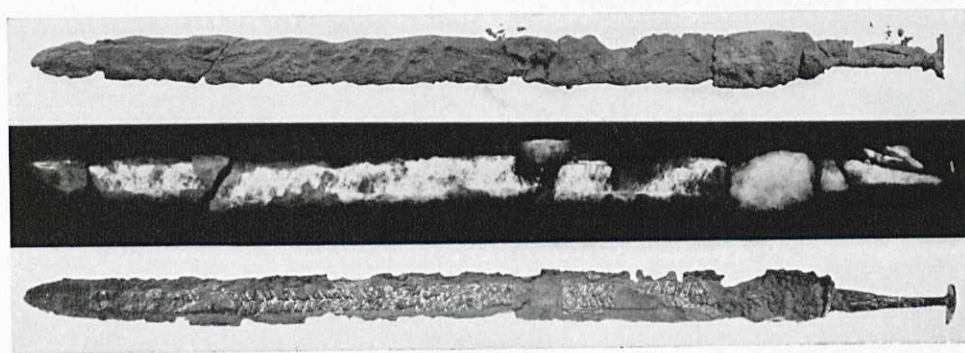
Le tranchant est légèrement carburé; sa teneur en carbone est homogène sur toute l'épaisseur. En raison de la corrosion, il n'est plus possible de déterminer si le tranchant a été carburé davantage en surface. La dimension des grains diminue vers le coupant. En outre, le tranchant est fait de deux éléments assemblés en biseau par corroyage, ainsi que l'indique une soudure (fig. 4). Nous remarquerons la différence entre cette soudure qui a servi à produire la matière première du tranchant et les soudures secondaires qui unissent respectivement le tranchant à l'âme et les deux faces de damas entre elles. La soudure primaire, presque invisible à faible grossissement, est faite à haute température, le fer étant porté presque à son point de fusion et le battage étant extrêmement poussé. C'est ce qu'on appelle le corroyage. D'autre part, la soudure reliant le tranchant à l'âme et celle qui unit les deux épaisseurs de damas sont beaucoup moins parfaites, puisqu'elles sont exécutées à température plus basse avec le souci de ne pas altérer la structure du damas.

Nous pouvons donc conclure dans le cas présent que le damas est réalisé par corroyage, que l'âme de la lame est formée de deux épaisseurs de damas superposées et que les tranchants sont rapportés. La position des soudures permet même d'établir le mode d'assemblage des tranchants.

Sans vouloir généraliser un mode de fabrication, il peut être utile de faire connaître des données susceptibles de compléter les études de lames damassées auxquelles maints auteurs se sont attachés ces dernières années.

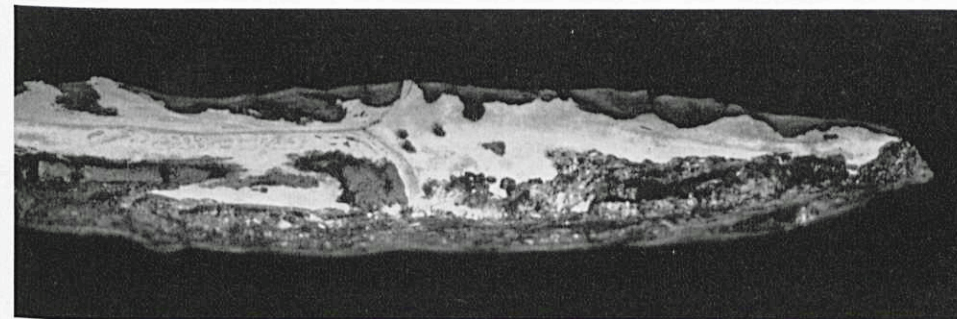
Les premiers examens publiés portent sur les lames de damas oriental ou damas de cristallisation¹. En 1949, dans une étude de la technique des

¹ B. ZSCHOKKE, *Du damassé et des lames de Damas*, dans *Revue de métallurgie*, 1924, p. 635 et N.T. BELAIEV, *Introduction à l'étude de la coalescence dans les aciers eutectoïdes et hypereutectoïdes*, dans *Revue de métallurgie*, 1944, p. 65-69.



Env. 90 cm

1. Épée damassée mérovingienne avant traitement, en radiographie et après traitement. Arlon, Institut archéologique du Luxembourg.



2. Macrographie 5 × en section transversale : zone d'assemblage d'un tranchant et de l'âme par soudure. En clair : les parties restées métalliques; en sombre : les parties corrodées.

armes mérovingiennes en damas de soudure, M. France-Lanord nous communique un premier exposé¹ suivi en 1952 d'une nouvelle étude². D'autres spécialistes publient l'examen métallographique d'une épée courbe qui s'est révélée être faite par le procédé du damas soudé³. Par ailleurs, Cyril Stanley Smith étend nos connaissances dans le domaine du damas de forgeage par l'étude d'épées japonaises et leur curieuse structure de trempe⁴ et développe l'histoire du damas et de sa technique⁵. Citons enfin quelques travaux de ces dernières années, d'intérêt plus général⁶, et tout spécialement les publications parues dans *Etudes de Conservation*⁷ qui, elles, visent principalement tout l'aspect technique du problème.

¹ A. FRANCE-LANORD, *La fabrication des épées damassées aux époques mérovingienne et carolingienne*, dans *Le Pays Gaumais*, t. X, 1949, p. 19-45.

² IDEM, *Les techniques métallurgiques appliquées à l'archéologie*, dans *Revue de métallurgie*, t. XLIX, 1952, p. 411-422.

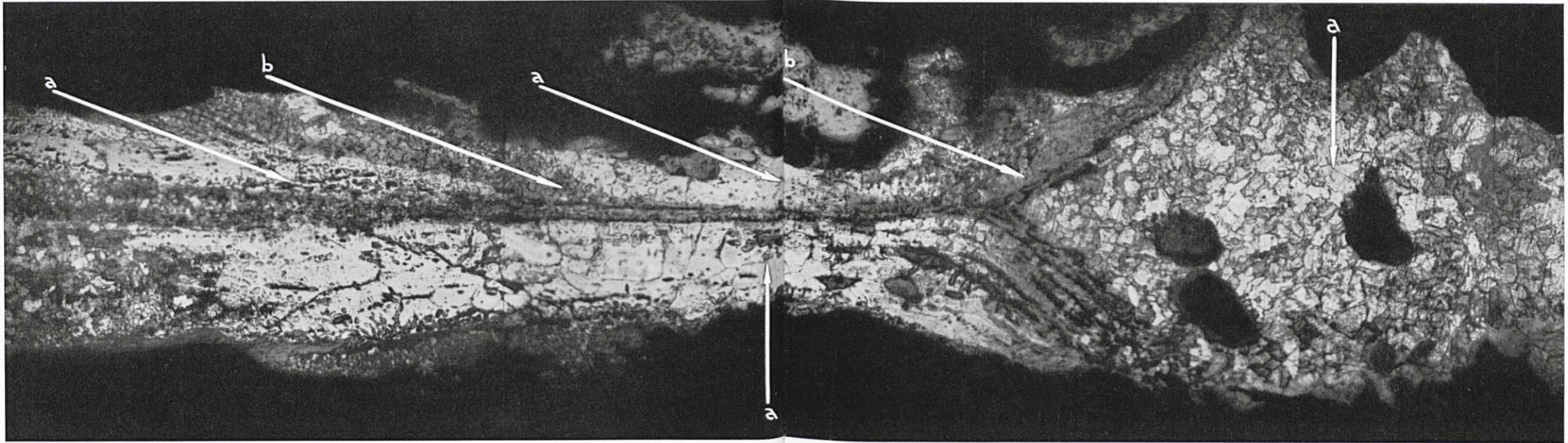
³ C. PANSERI, C. GARINO et M. LEONI, *Ricerche metallografiche sopra alcune lame etrusche di acciaio e sulla loro tecnica di fabbricazione*, (*Documenti e Contributi per la storia della metallurgia, Centro per la storia della metallurgia, Milano*), 1956, II, 33 p.

⁴ C.S. SMITH, *A Metallographic Examination of Some Japanese Sword Blades*, (*Documenti e Contributi per la storia della metallurgia, Centro per la storia della metallurgia, Milano*), 1957, II, p. 41-64.

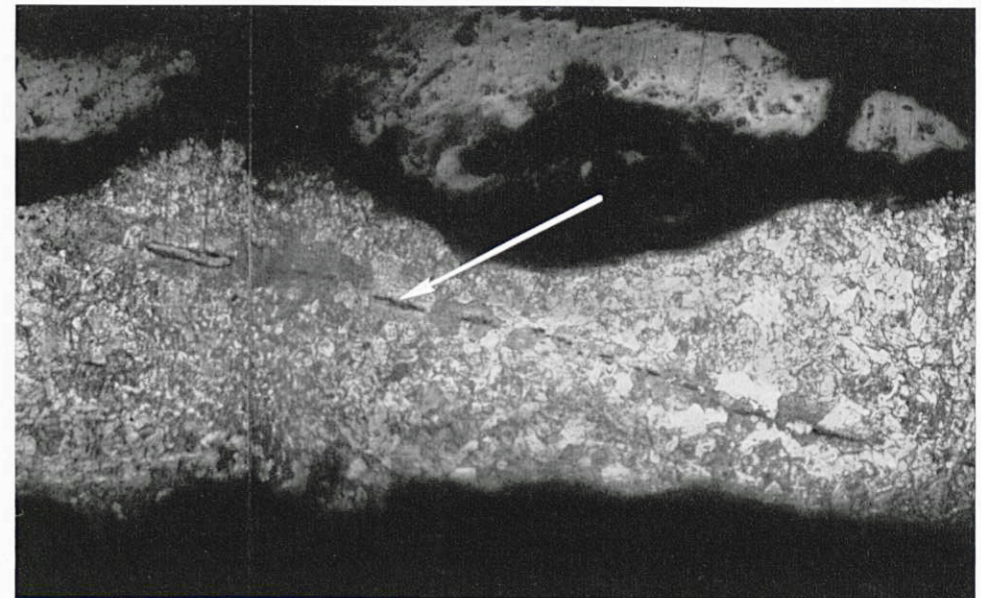
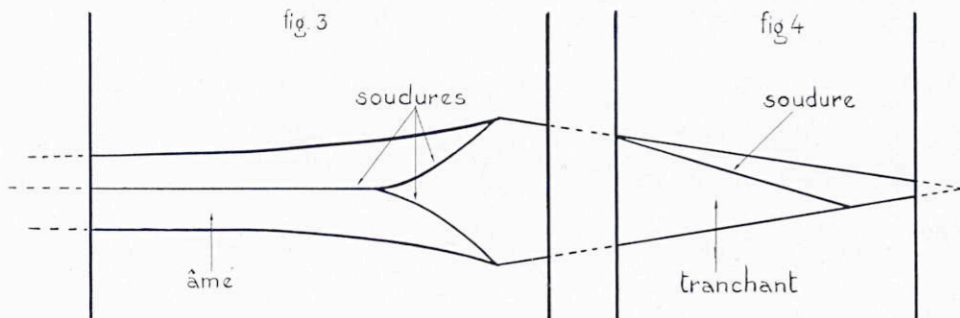
⁵ IDEM, *L'utilisation artistique de l'attaque des métaux et sa signification scientifique*, dans *Endeavour*, XVI, 1957, p. 199-208.

⁶ L. BIEK, *Technology of Ancient Glass and Metal*, dans *Nature*, t. CLXXVIII, 1956, p. 1430-1434; S.V. GRANCAY, *A Viking Chieftain's Sword*, dans *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, t. XVII, 1959, p. 173-181; P. LEBEL, *Provenance et diffusion des épées damassées*, dans *Revue archéologique de l'Est et du Centre-Est*, t. IV, 1953, p. 149-150; LEROI-GOURHAN, *Notes pour une histoire des aciers*, dans *Techniques et Civilisations*, t. II, 1959, p. 4-10; E. SALIN, *La civilisation mérovingienne d'après les sépultures, les textes et le laboratoire*, III : *Les Techniques*, Paris, 1958 et IDEM, *Sur les techniques de la métallurgie du fer de la préhistoire au temps des grandes invasions*, dans *Revue de métallurgie, Mémoires*, t. XLIX, 1952, p. 165-176.

⁷ M. JANSSENS, *Essai de reconstitution d'un procédé de fabrication des lames d'épées damassées*, dans *Etudes de Conservation*, t. III, 1958, p. 93-106; H. MARYON, *Pattern-welding and Damascening of Sword-blades*, Part I: *Pattern-Welding*, and Part II: *The Damascene Process*, dans *Etudes de Conservation*, 1960, p. 25-37 et 52-59.



3. Micrographie 22,5 \times en section transversale : soudures unissant le tranchant à l'âme et les deux épaisseurs de l'âme entre elles. Structure : a) ferrite; b) perlite.



4. Micrographie 22,5 \times en section transversale : soudure en biseau des deux éléments du tranchant.

Bij de behandeling van een Merovingisch ijzeren zwaard van het Luxemburgs Archeologisch Instituut te Aarlen (afb. 1, lengte 90 cm, afkomstig van graf 13, n° 3, van de opgraving aldaar in 1938) kon op een der breuken de structuur van de dwarsdoorsnede onderzocht worden.

De röntgenopname liet toe de graad van aantasting na te gaan en wees op de aanwezigheid van een nog gave gedamasceerde metaalkern (afb. 1). Na polijsten en etsen van de breuk werd door macrografisch onderzoek waargenomen dat de snede gelast is aan het middendeel van het lemmer en dat dit middendeel op zijn beurt bestaat uit twee aan elkaar gelaste platte stukken (afb. 2). Door het metallografisch onderzoek werd de structuur van het metaal herkend als zijnde overwegend ferrietisch (zuiver ijzer) met afwisselende banden perliet (gecarboneerd ijzer), die overeenstemmen met de kepers van de damasttekening (afb. 3). Bovendien werd vastgesteld dat ook de snede uit twee aan elkaar gelaste delen bestaat (afb. 4); hier is de lasnaad echter veel moeilijker waar te nemen omdat het lassen blijkbaar op veel hogere temperatuur is geschied dan bij de naden tussen snede en middendeel en tussen de middendeel-elementen onderling.

Het is niet de bedoeling een algemeen schema van de vervaardigingstechniek uit deze waarneming af te leiden. Wel kan zij worden toegevoegd aan de documenten, die de laatste jaren door talrijke onderzoekers over het damastijzer werden gepubliceerd.

QUELQUES TOMBES MÉROVINGIENNES DE GRANDCOURT

HELI ROOSENS

Fin septembre 1952, en labourant son champ, P. Jonette, habitant du village de Grandcourt (comm. de Ruettes), découvrit une tombe. Comme la charrue avait heurté des pierres, il creusa un peu plus bas et trouva des ossements et une plaque-boucle en fer. Une fouille sommaire fut organisée du 3 au 14 août 1953 et amena la découverte de huit tombes mérovingiennes; d'autres sépultures existent encore très probablement près de celles que nous avons explorées.

Le terrain, porté au cadastre sous le n° 1385, lieu-dit « Petite Fin », se situe au sud du village et descend en pente régulière vers le nord-est où coule le ruisseau des « Grösses Fontaines » (fig. 1 et 2). C'est un emplacement courant pour un cimetière mérovingien. Les tombes présentaient entre elles des caractères analogues. Creusée souvent à faible profondeur, la fosse était entourée, sauf dans un seul cas, de maçonnerie sèche; la direction générale était sud-nord, la tête au sud, avec une légère inflexion vers l'ouest.

TOMBE 1

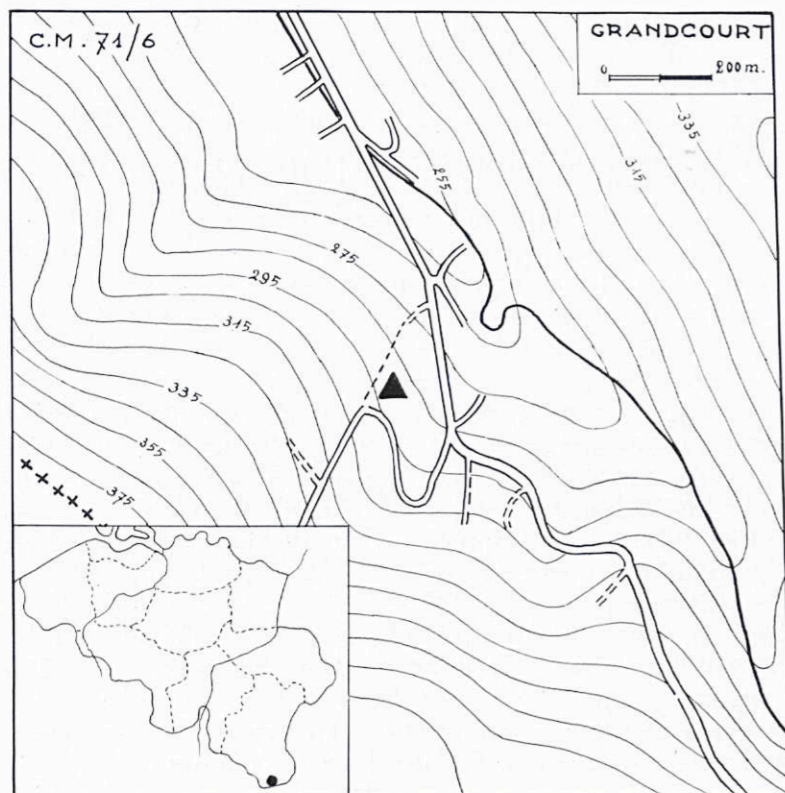
Le fond était à peine à 25 cm de profondeur. Quelques moellons encore en place délimitaient la fosse, qui mesurait 1,80 m de long sur 45 cm de large. La partie supérieure du squelette avait disparu; les avant-bras étaient étendus le long du corps.

Mobilier funéraire (fig. 3, A) :

- 1 : Scramasaxe (longueur 53,7 cm); une double gorge est creusée de chaque côté de la lame, près du dos. Situation : posé en oblique sur les fémurs.
- 2 : Anneau d'une boucle de ceinture en fer (largeur 4 cm). Situation : sur le bassin.
- 3 : Tige en fer dont l'extrémité forme un anneau; pointe cassée (longueur 8 cm). Situation : à gauche du thorax.

TOMBE 2 (fig. 4)

Profondeur : 40 cm; longueur de la fosse : 2,10 m; largeur : 65 cm. Elle était soigneusement entourée de dalles posées à plat; un grand bloc placé



1. Cartes de situation.

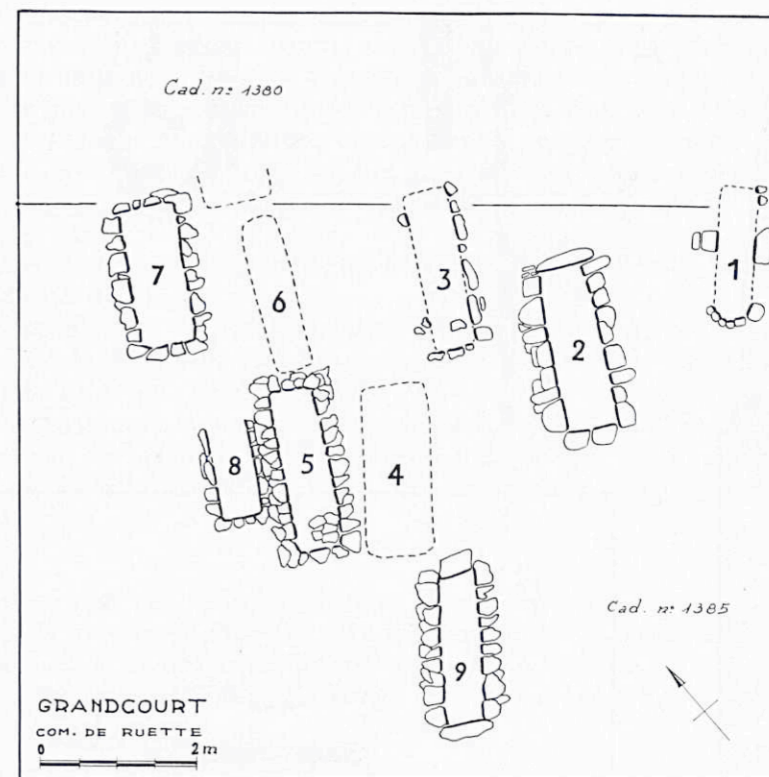
de champ la clôturait aux pieds. La tombe avait été saccagée, probablement à une époque très reculée. Il ne subsistait du squelette que la partie inférieure des jambes. Partout ailleurs des ossements étaient mélangés à la terre de remblai. Aucun objet n'y fut trouvé.

TOMBE 3

Profondeur : 40 cm. Dimensions probables de la fosse : 1,90 m sur 0,50 m. Le coffrage en pierre était fait de moellons posés de champ et assemblés avec peu de soin; ils avaient été enlevés aux parois est et sud. Le squelette était entièrement conservé, les bras ramenés sur le bassin. Aucun objet ne fut trouvé. L'ensemble n'étant pas dérangé, on peut admettre que cette tombe n'a pas été munie de mobilier funéraire.

TOMBE 4

C'est la tombe découverte en labourant un champ. A l'époque de la fouille, on ne voyait plus qu'une légère dépression sur le terrain. Cette tombe était

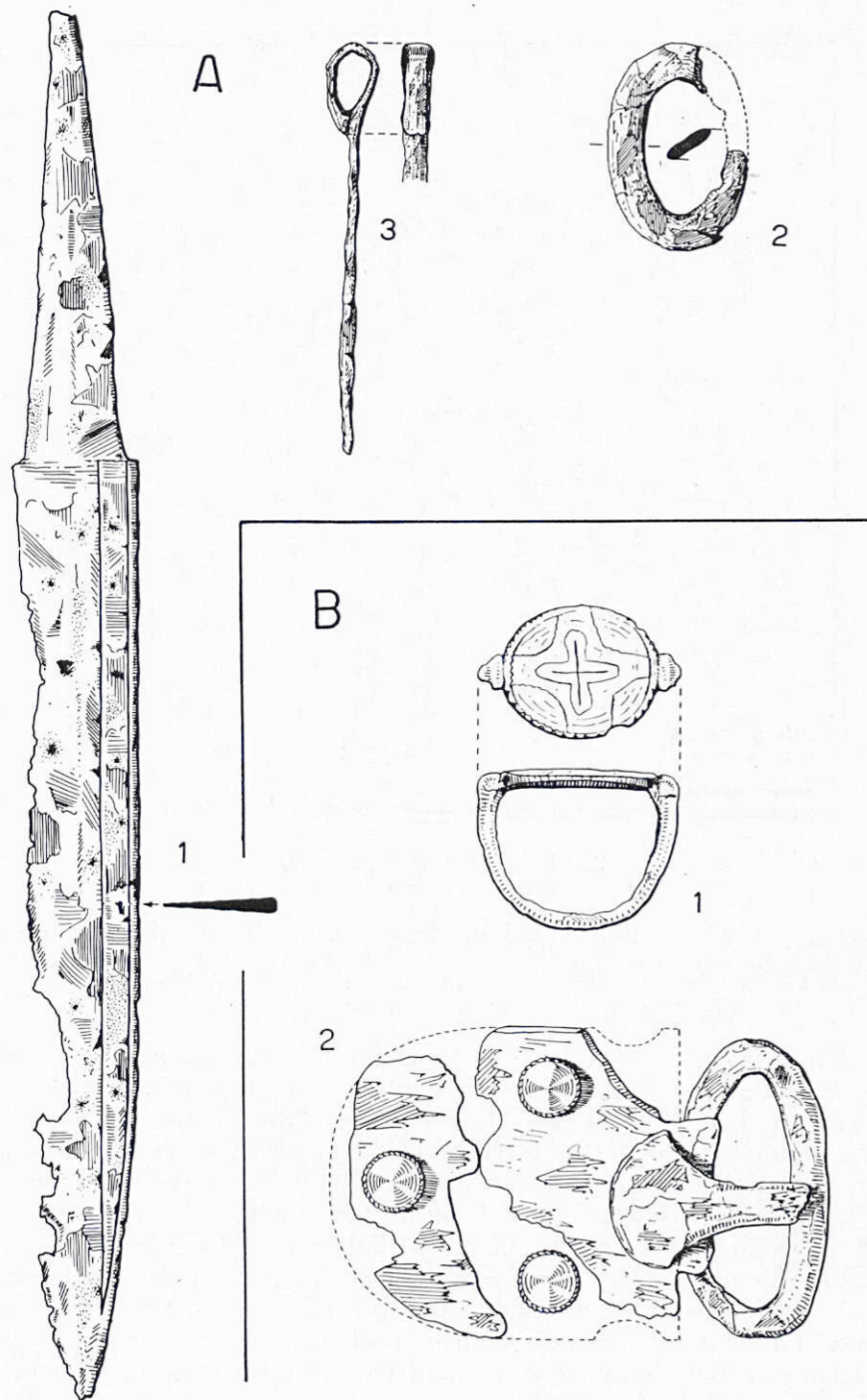


2. Plan général des tombes.

aussi encadrée de moellons. Seul un fragment de boucle de ceinture fut signalé comme mobilier funéraire.

TOMBE 5 (fig. 5)

Profondeur : 60 cm; dimensions : 2,10 m sur 0,55 m. La fosse était faite de moellons de formats divers, posés à plat et régulièrement alignés. Elle avait servi à deux inhumations successives. Le crâne et les ossements du premier défunt avaient été refoulés vers l'extrémité sud-ouest de la tombe et recouverts de pierres. De ce fait, la longueur de la tombe était ramenée pour la seconde inhumation à 1,75 m. Comme certains moellons avaient visiblement subi l'action du feu, il est possible que la fosse ait été purifiée de cette manière lors de sa réutilisation. Il convient à ce propos de préciser qu'il n'y avait pas trace de calcination sur les ossements refoulés de la première inhumation; ceux-ci avaient probablement été enlevés avant l'opération puis remis dans un coin. Le deuxième squelette était en mauvais état de conservation. La position des mains ne pouvait plus être relevée. L'humérus gauche n'était plus à sa place normale.



3. A: tombe 1 (1 = 1/3; 2 et 3 = 2/3); B: tombe 6 (1 = 1/1; 2 = 2/3).

Mobilier funéraire (fig. 6) :

- 1 : Scramasaxe (longueur 36 cm); une double gorge est creusée sur un seul plat de la lame le long du dos. Situation : sur la partie gauche du bassin et du thorax, la pointe tournée vers la tête, le tranchant vers l'intérieur.
 - 2 : Plaque-boucle de ceinturon, en fer, munie de têtes de rivets hémisphériques en bronze; le tout en très mauvais état (dimensions probables : largeur de l'anneau, 8 cm; longueur de la plaque, 12 cm). Situation : sur le bassin.
 - 3 : Contre-plaque en fer, analogue à la plaque précédente. Situation : sur la droite du thorax.
 - 4 : Plaque dorsale en fer (dimensions : 6,2 × 5,3 cm) munie encore d'une tête de rivet hémisphérique en bronze. Situation : à la hauteur des reins, la tête de rivet vers le dessous.
 - 5 : Rivet en bronze à tête plate (diamètre 1,2 cm). Situation : sur le bassin.
- La position des garnitures de ceinturon indique que celui-ci avait été mis autour de la taille du défunt, mais sans être attaché.

TOMBE 6

Profondeur : 80 cm. Tombe en terre libre dont les contours n'ont pu être déterminés avec certitude. La terre de remblai était parsemée de fragments d'argile brûlée et de particules de charbon de bois. Le squelette, dont les bras étaient allongés le long du corps, était en mauvais état de conservation.

Mobilier funéraire (fig. 3, B) :

- 1 : Bague en bronze (diamètre 2,5 × 2 cm); le chaton est orné de traits gravés représentant une croix. Situation : à la main gauche.
- 2 : Plaque-boucle de ceinturon en fer, munie de trois têtes de rivet hémisphériques en bronze (longueur reconstituée : 9,5 cm). Situation : sur le bassin.

TOMBE 7 (fig. 7)

Profondeur : 50 cm; dimensions : 1,85 m sur 0,70 m. La fosse était faite de dalles plates soigneusement superposées; quelques-unes, à la paroi occidentale, étaient rougies par le feu. Le squelette, les bras allongés, était en mauvais état de conservation.



4. Tombe 2.



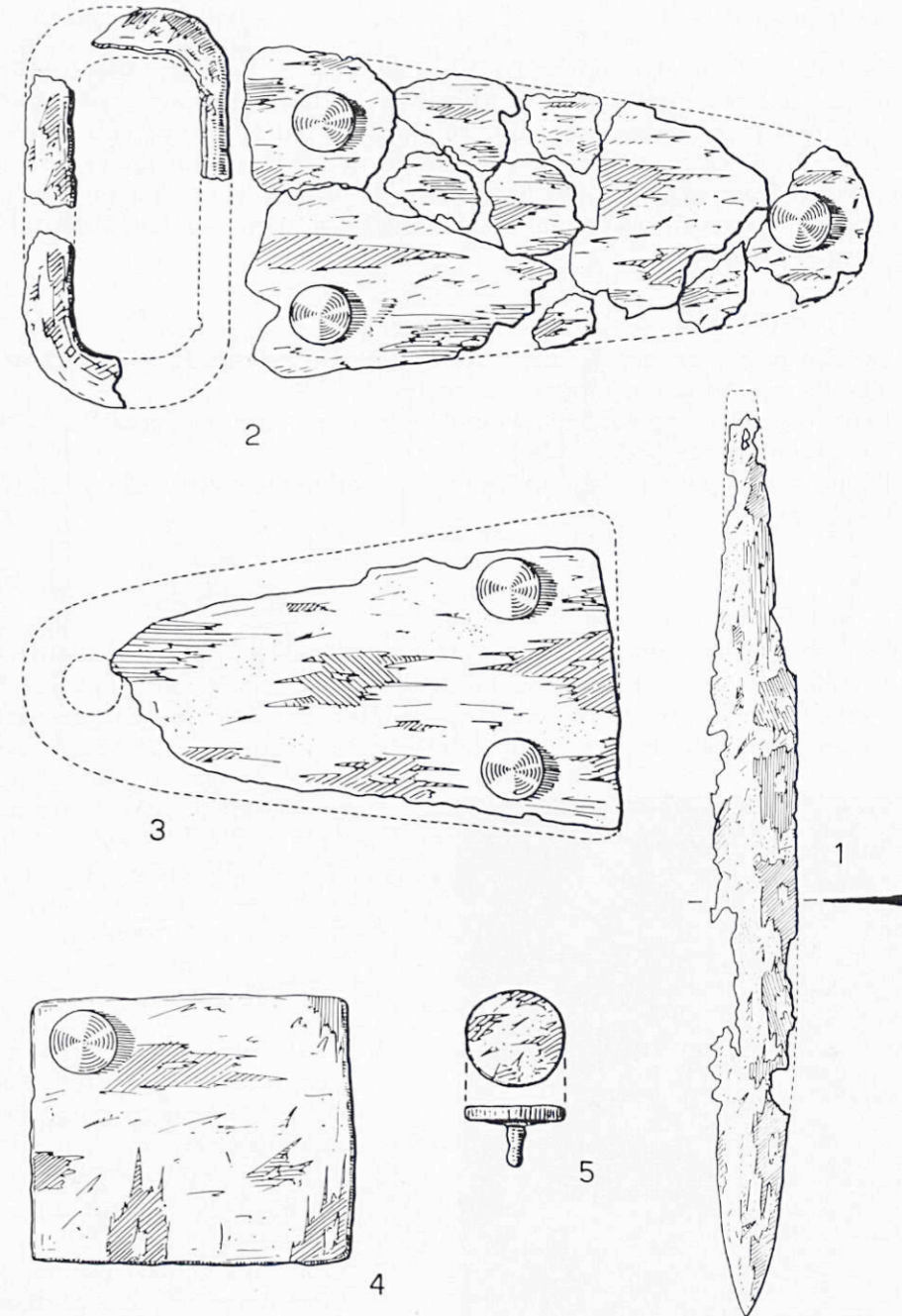
5. Tombe 5.

Mobilier funéraire (fig. 8 et 9, A) :

- 1 : Fer de lance à douille fermée (longueur 26,2 cm). Situation : le long du tibia droit, la pointe dirigée vers les pieds.
- 2 : Fragment d'un scramasaxe (longueur 28 cm) dont la lame est creusée d'une double gorge sur chaque côté le long du dos. Situation : près du genou gauche, la pointe tournée vers les pieds, le tranchant vers l'extérieur. De petits rivets en bronze et trois boutons de fourreau à tête plate percée de trois trous étaient rangés le long du tranchant.
- 3 : Tige en fer se terminant en anneau (longueur 14,3 cm).

Situation : avec l'objet suivant, posé en oblique sur la pointe du scramasaxe.

- 4 : Fer de briquet (longueur 10 cm) et silex.
 - 5 : Plaque-boucle en fer damasquinée d'argent (largeur de l'anneau : 6,2 cm; longueur de la plaque : 9,5 cm). Situation : à gauche du tibia gauche.
 - 6 : Contre-plaque, analogue à la plaque (longueur 9,5 cm). Situation : à gauche des pieds, les boutons en dessous.
 - 7 : Plaque dorsale en fer damasquinée d'argent (dimensions: 4,5 × 4,7 cm), munie de boutons hémisphériques en bronze. Situation : contre le genou gauche, la tête des boutons tournée vers le haut.
- La position des garnitures de ceinturon indique que celui-ci était détaché et placé à gauche des jambes.
- 8 : Perle déformée en pâte de verre rouge, garnie de filaments horizontaux et verticaux, respectivement blancs et verts. Situation : sur la plaque dorsale, contre la pointe du scramasaxe.
 - 9 : Plaque-boucle en fer damasquinée d'argent (longueur reconstituée : 6,5 cm). Situation : à la pointe du scramasaxe.
 - 10 : Extrémité d'un ferret de lanière en fer damasquiné d'argent, comme la plaque-boucle précédente. Situation : contre le tranchant du scramasaxe. Au même endroit se trouvait un fragment de tôle de bronze.
 - 11 : Applique en bronze (longueur 4,5 cm). Situation : à la pointe du scramasaxe.



6. Tombe 5 (1 = 1/3; 2-4 = 2/3; 5 = 1/1).

TOMBE 8

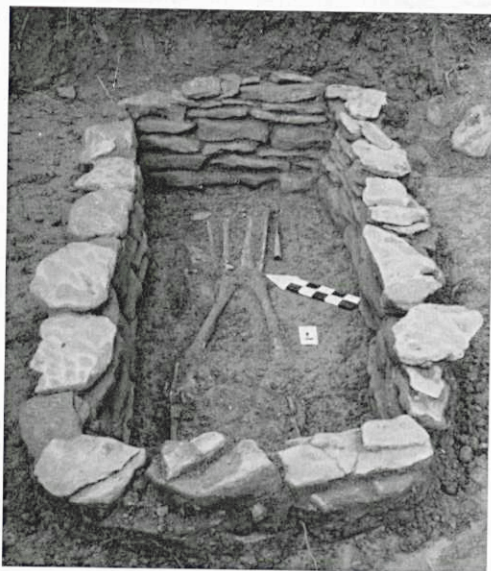
Profondeur : 35 cm; dimensions : 1,35 m sur 0,50 m. La fosse était encadrée de moellons assez sommairement assemblés et dont plusieurs étaient posés de champ; les pierres avaient disparu du côté sud-est. Il ne subsistait du squelette que le crâne et quelques fragments des os longs; on pouvait encore établir la position du bras gauche, étendu le long du corps. La tombe était logée contre la paroi occidentale de la tombe 5 et, de ce fait, devait être postérieure à celle-ci.

Mobilier funéraire (fig. 9, B) :

- 1 : Ecuelle noire; cassure brune, cuisson faible (diamètre 12,5 cm; hauteur env. 5 cm). Situation : entre les pieds.
- 2 : Petit couteau (longueur env. 17 cm). Situation : sur la gauche du bassin, la pointe tournée vers la tête.
- 3 : Plaque-boucle en fer damasquinée d'argent (longueur env. 6,2 cm). Situation : sur le bassin.

TOMBE 9

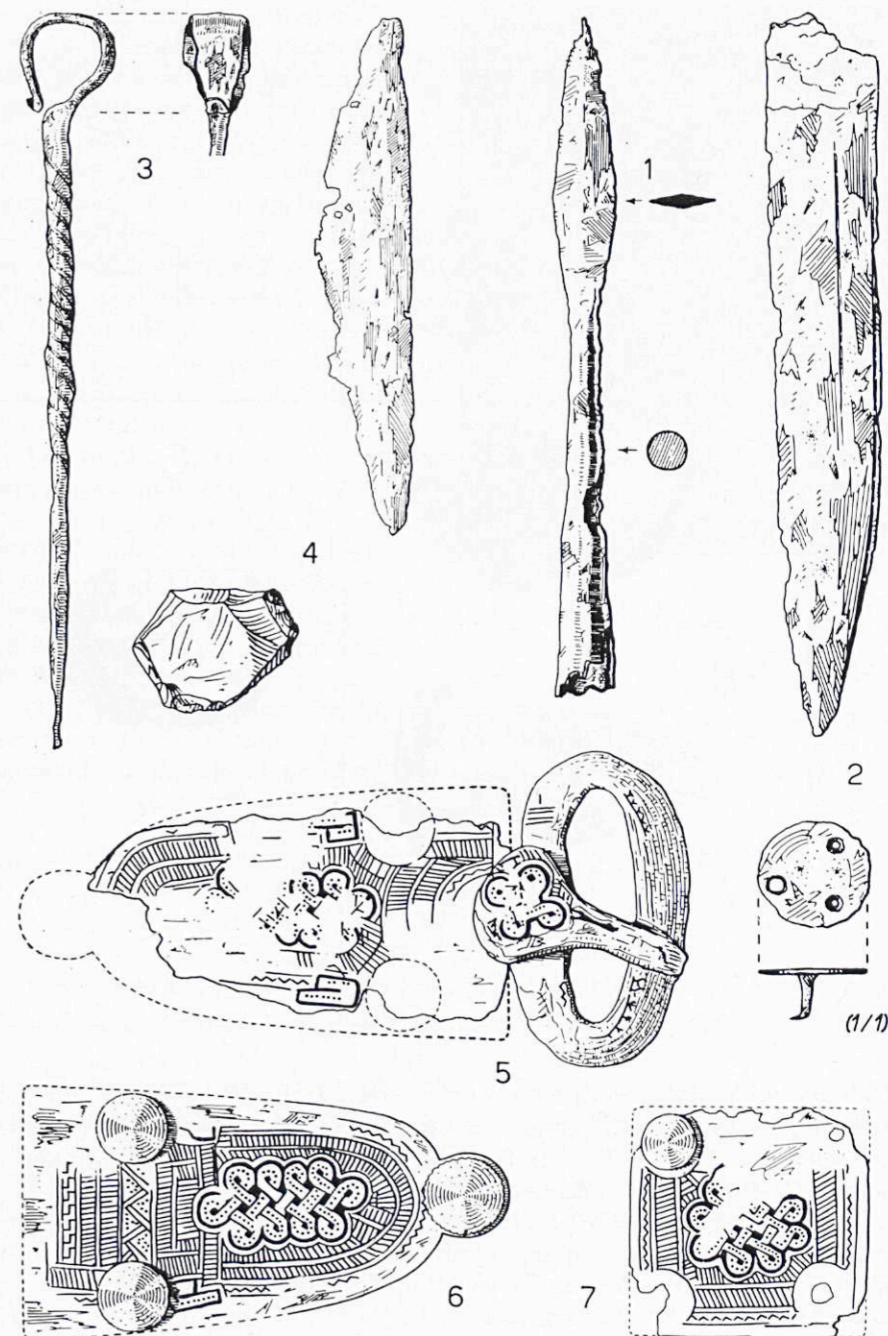
Profondeur : 80 cm; dimensions : 1,85 m sur 0,50 m. La fosse était entourée de dalles soigneusement assemblées; un seul grand bloc la délimitait du côté nord-est. Le squelette était en mauvais état de conservation; la partie supérieure jusqu'au bassin avait complètement disparu; le crâne était retourné, la face au sud-ouest et la calotte en dessous. Cette partie de la tombe avait été bouleversée. Autre indice de remaniement : plusieurs clous étaient éparpillés dans la terre de remblai.



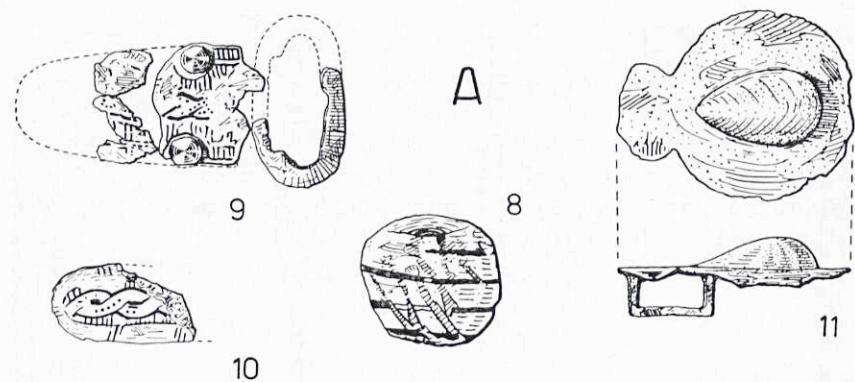
7. Tombe 7.

Mobilier funéraire (fig. 9, C) :

- 1 : Petite urne noire biconique; cassure brune, cuisson assez faible (hauteur 6 cm; la lèvre manque). Situation : aux pieds.
- 2 : Fragments d'un peigne en os à deux fins. Situation : à gauche de l'urne.
- 3 : Quelques petits clous en fer avec restes de bois de teinte rougeâtre, provenant peut-être d'un petit coffret. Situation : à droite de l'urne.



8. Tombe 7 (1 et 2 = 1/3; 3-7 = 2/3).



9. A: tombe 7 (8 = 1/1; 9-11 = 2/3); B: tombe 8 (1 = 1/3; 2 et 3 = 2/3); C: tombe 9 (1 = 1/3).

Ces mobiliers se placent tous au VII^e siècle¹. Le scramasaxe (longueur 53,7 cm; largeur 5,5 cm) détermine la chronologie de la tombe 1; cette forme est propre au VII^e siècle. Les tombes 2 et 3 n'ont pas fourni de mobilier. Le contenu de la tombe 4 — découverte fortuite — n'est pas connu. Quoique notablement plus petit que le précédent, le scramasaxe de la tombe 5 (longueur 36 cm; largeur env. 3,5 cm) appartient aussi à la catégorie du *Breitsax*; la lourde garniture de ceinturon confirme la datation. La bague en bronze gravée d'une croix de la tombe 6 se place à la même époque; la boucle de ceinture avec plaque arrondie se rencontre surtout au VI^e siècle, ce qui n'empêche pas

¹ Nous nous référons à K. BÖHNER, *Die fränkischen Altertümer des Trierer Landes*, Berlin, 1958.

que l'on puisse situer l'ensemble de ce mobilier dans la première moitié du VII^e siècle. Les damasquinures de la tombe 7 sont suffisamment éloquents pour établir la chronologie; les formes du scramasaxe et de la lance à douille fermée se placent bien dans ce contexte. Une boucle damasquinée indique également le VII^e siècle pour la tombe 8, tout comme l'écuelle. La petite urne trapue de la tombe 9 affecte, elle aussi, une forme tardive.

Les tombes 1, 5 et 7 sont des tombes d'homme (arme); la tombe 6 (bague) appartient à une femme. L'examen anthropologique a permis en outre d'attribuer, selon toute vraisemblance, la tombe 2 à une femme et les tombes 3 et 9 à des hommes.

Quoiqu'on n'en connaisse que quelques tombes, il semble bien que ce cimetière soit celui d'une agglomération rurale; les mobiliers funéraires n'ont rien révélé d'inhabituel pour l'époque.



10. Tombe 9.

MEROVINGISCHE GRAVEN TE GRANDCOURT

Bij het ploegen werd in september 1952 te Grandcourt (gem. Ruette) een Merovingisch graf ontdekt. Nog acht andere graven konden bij systematische opgravingen van 3 tot 14 augustus 1953 worden blootgelegd. Ze bevonden zich op een diepte, schommelend tussen 0,25 m en 0,80 m, en waren, op één uitzondering na, met stenen ommuurd. De algemene richting was zuid noord, het hoofd naar het zuiden met een lichte afwijking naar het westen (afb. 1 en 2).

Graf 1 bevatte een scramasax, een gesp en een ringstaaf (afb. 3, A). De graven 2 en 3 (afb. 4) leverden geen enkel voorwerp op, maar het eerste was waarschijnlijk geplunderd. Graf 4 werd bij het ploegen geraakt; er zou een gesp zijn in aangetroffen. Graf 5 had voor twee opeenvolgende bijzettingen gediend; de resten van de eerste dode waren aan het hoofdeinde bij elkaar gelegd en met een hoop stenen bedekt; de

tweede had als grafgiften een scramasax en een gordelgesp met beslag, tegenbeslag en rugplaat (afb. 5 en 6). In graf 6 lagen een bronzen vingerring met ingegrift kruisteken en een gesp met beslag (afb. 3, B). Graf 7 bevatte een lans, een scramasax, een ringstaaf, een vuurslag met silex, een gedamasquineerde gesp met beslag, tegenbeslag en rugplaat, een kraal, een kleinere gesp met riemtong, eveneens gedamasquineerd, en tenslotte nog een bronzen riembeslag (afb. 7, 8 en 9 A). Uit graf 8 kwamen een schoteltje in zwart aardewerk, een mes en een gedamasquineerde gesp met beslag (afb. 9, B). Uit graf 9, tenslotte, een kleine biconische urne, fragmenten van een dubbelgetande kam en enkele kleine nagels, waarschijnlijk van een houten koffertje (afb. 9, C en 10).

Al deze graven dateren uit de VII^e eeuw. De nrs. 1, 5 en 7 zijn mannengraven (wapens) evenals de graven 3 en 9. Graf 6 is een vrouwengraf (ring); zo ook graf 2.

OUDE VONDSTMELDING UIT BOORSEM

GERRIT BEEX

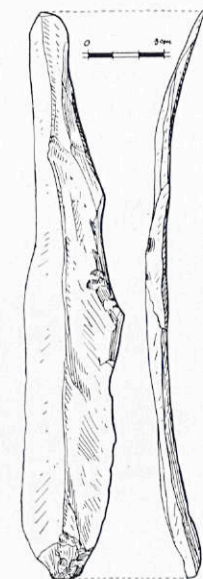
Uit aantekeningen en correspondentie van de heer Jacques Breuer blijkt dat er in december 1927 en januari 1928 bij het afgraven van de kanaaloever te Boorseem (Limburg) enige merkwaardige voorwerpen werden gevonden. De plaats dezer vondsten heet in de volksmond de *Hoge Geis*. Het is een platte heuvel die ongeveer 6 m boven de uitgestrekte vlakke omgeving uitsteekt. Deze heuvel werd doorsneden bij de aanleg van het kanaal Maastricht-'s Hertogenbosch. Midden op de heuvel ligt, boven het kanaal, een brug die Opgrimbie met Boorseem verbindt.

De Zeereerwaarde heer Augustus C. Keugen, destijds pastoor te Caberg (Nederlands Limburg), waarschuwde de heer Breuer dat tijdens werkzaamheden langs de kanaaloever enige praehistorische voorwerpen waren gevonden (brieven van 20 februari, 5 maart en 24 mei 1928). De vermelde voorwerpen bestaan uit :

- 1) een urn met crematieresten. De klei waarvan de urn was gemaakt was sterk gemengd met kwartsdeeltjes;
- 2) scherven van hetzelfde materiaal;
- 3) scherven van een bijpotje met oor;
- 4) een silex-dolk (lengte 22,5 cm) (afb. 1);
- 5) een silex-krabber;
- 6) onbewerkte silex-splinters;
- 7) een klopsteen met gebruikssporen;
- 8) Romeins aardewerk (afb. 2).

Pastoor Keugen meende in de wand van de afgraving een zogenaamde « hutkom » van de Bandceramiek te zien zoals die destijds ook te Caberg waren onderzocht. Scherven van bandceramisch aardewerk werden volgens hem ook hierin aangetroffen.

Hoewel pastoor Keugen alles Romeins en vóór-Romeins noemt zonder verdere datering blijkt uit de schaarse gegevens toch wel, dat we hier te doen hebben met sporen uit verschillende perioden van de praehistorie. De « hutkom » met scherven duidt waarschijnlijk op bewoning in de periode der Bandceramiek, ongeveer 4.000 v.C. Ook de klopsteen en het kleine silex-materiaal kunnen tot deze periode



1. Vuursteendolk.

behoren. De silex-krabber met afgeronde krabberkap behoort niet meer tot de oudste fase van de Bandceramiek. De silex-dolk zou men in de periode van de Bekercultuur kunnen plaatsen. Het urnenmateriaal hoort waarschijnlijk thuis in late IJzertijd, maar de omschrijving is te summier om zekere datering te geven. Tenslotte werd de heuvel nog in de Romeinse tijd gebruikt. De Hoge Geis blijkt dus vanaf het Neolithicum een aantrekkelijk punt voor de praehistorische bewoners te zijn geweest.

ANCIENNE TROUVAILLE ARCHÉOLOGIQUE A BOORSEM

A l'occasion de travaux effectués en 1927 et 1928 aux berges du canal de Maas-tricht à Bois-le-Duc, des objets appartenant à différentes périodes furent récoltés par l'abbé Keugen. L'endroit, appelé le *Hoge Geis*, est constitué par une petite colline dont le sommet se dresse à 6 m au-dessus des terres environnantes.

Les vestiges les plus anciens pourraient bien remonter à l'époque de la civilisation rubanée. Une longue lame en silex (fig. 1) se présente comme un poignard de la civilisation des gobelets. Une urne avec ossements calcinés et d'autres tessons font penser à l'Age du fer. Quelques vases intacts (fig. 2) appartiennent à l'époque romaine.



2. Romeins aardewerk.

TRAITEMENT DE CONSERVATION D'UN PORTRAIT DU FAYOUM

RENÉ LEFÈVE

Parmi les objets de collections égyptiennes envoyés à Bruxelles pour l'exposition « 5.000 Ans d'art égyptien », se trouvait un portrait du Fayoum prêté par le Musée du Caire¹. C'est le portrait d'un homme d'âge moyen, peint sur un support en bois rectangulaire dont le bord supérieur est légèrement cintré. Ce support est collé sur une toile grossière moderne. La couleur a toutes les caractéristiques d'une peinture à l'encaustique, comme c'est normalement le cas pour les portraits du Fayoum.

L'œuvre avait été examinée avant son départ et tous les soins nécessaires avaient été apportés à l'emballage et au transport. Néanmoins, à son arrivée, la peinture était gravement abîmée, au point qu'une intervention immédiate fut jugée nécessaire. On observait une tendance générale à l'écaillage de la couche picturale, de nombreux fragments s'étaient soulevés, certains s'étaient même détachés du support. La photo prise en lumière oblique rend mieux que ne pourrait le faire la meilleure des descriptions l'état alarmant de l'objet (fig. 2).

Les dégâts étaient manifestement dus à un travail du bois du support. Le sens général des ruptures de la couche picturale est en effet nettement vertical, donc parallèle aux fibres ligneuses et perpendiculaire au sens du mouvement du bois². Quoiqu'il en soit, la peinture requérait des soins avant de pouvoir être exposée ou transportée. Le simple fait de la mettre en position verticale aurait provoqué la chute d'innombrables écailles. En accord avec les autorités égyptiennes, il fut donc décidé de la traiter sans tarder.

L'examen de la matière picturale s'est limité aux observations indispensables pour guider l'exécution pratique du traitement de conservation³. Il a

¹ Cette exposition a eu lieu au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles de mars à juin 1960. Le portrait porte le n° d'inv. 33255 et mesure 40,5 cm de haut sur 18 cm de large et 0,1 cm d'épaisseur.

² Un tel mouvement du bois ne peut être expliqué que par une importante modification de son état hygrométrique. On conçoit très bien que cette modification ait pu avoir lieu au cours du transport : en effet, parties du Caire dans la première moitié du mois de mars, les œuvres ont été amenées par mer d'Alexandrie à Gênes en cinq à six jours, puis elles ont gagné Bruxelles en deux jours par la route.

³ Signalons toutefois que dans les trois échantillons de peinture examinés, plusieurs pigments ont été identifiés par microscopie ou microchimie, notamment du blanc de plomb, de l'ocre rouge, un colorant organique rouge et du noir de fumée.

confirmé que la peinture est exécutée à la technique à l'encaustique¹; il a d'autre part montré que le liant commence à fondre vers 70° C². Au cours du traitement, les opérations de chauffage devront donc se faire en tenant compte de cette fusibilité.

La littérature décrit plusieurs cas de traitements de portraits du Fayoum sur bois. Déjà Flinders Petrie, qui avait découvert plusieurs de ces portraits dans le désert de Hawara, signale que la couche picturale peut être fixée à la paraffine³, alors que Lucas, tout en citant la méthode de Flinders Petrie, préfère effectuer la fixation avec une solution de celluloid⁴. Dans un autre traitement, décrit par Stout, la peinture est fixée à l'aide d'une solution de 5 % de cire d'abeilles dans le tétrachlorure de carbone⁵. Enfin deux traitements plus récents ont été décrits, l'un par Kostrov, qui utilise des solutions de butyral de polyvinyle et de méthacrylate de polybutyle⁶, l'autre par Kowalski, qui se sert d'un encaustique contenant de la cire et de la résine, sans toutefois en spécifier la composition⁷.

Trois de ces auteurs ont choisi un adhésif dont les propriétés se rapprochent beaucoup de celles du liant de la peinture. La paraffine, la solution de cire et l'encaustique de cire-résine sont en effet miscibles avec le liant ancien par l'action de la chaleur, du solvant ou de ces deux facteurs combinés. A la zone de contact entre la couleur et le bois ils peuvent donc former une matière homogène, faisant corps avec le liant ancien et adhérant facilement au support, d'autant plus que ce dernier est imprégné de la même matière. Le celluloid et certaines résines synthétiques sont au contraire des matières non compatibles avec le liant à l'encaustique et ils assurent la fixation d'une manière hétérogène : l'adhérence des surfaces à joindre est obtenue par l'intermédiaire d'une pellicule de matière qui, quel que soit son pouvoir adhésif propre, pourrait être préjudiciable à la conservation de l'œuvre. L'expérience nous apprend en effet que le celluloid par exemple, souvent utilisé avant la dernière guerre, peut constituer une cause d'écaillage ou même d'éclatement de la surface.

¹ Par immersion dans le chloroforme on observe une solubilisation du liant avec formation, à l'évaporation de la goutte du solvant, d'anneaux concentriques d'une matière molle. La composition de ce liant « à l'encaustique » a fait l'objet de nombreuses recherches; un aperçu de la question de la technique des portraits du Fayoum est donné par G.L. STOUT, *The Restoration of a Fayoum Portrait*, dans *Technical Studies in the Field of the Fine Arts*, t. I, 1932, p. 82-93; depuis lors d'autres chercheurs se sont occupés du problème, notamment E. DOW, *The Medium of Encaustic Painting*, dans *Technical Studies in the Field of the Fine Arts*, t. V, 1936, p. 3-17 et H. KUHN, *Detection and Identification of Waxes, Including Punic Wax, by Infra-Red Spectrography*, dans *Etudes de Conservation*, t. V, 1960, p. 71-81.

² L'essai de fusion a été effectué au microscope à platine chauffante.

³ W.M. FLINDERS PETRIE, *Roman Portraits and Memphis (IV)*, (*British School of Archaeology in Egypt and Egyptian Research Account, Seventeenth Year*), Londres, 1911, p. 6-7.

⁴ A. LUCAS, *Antiques, their Restoration and Preservation*, 2^e éd., Londres, 1932, p. 163.

⁵ STOUT, *op. cit.*

⁶ P. KOSTROV, *Restauration de deux portraits de Fayoum*, dans *Soobscenia Gosudarstviennogo Ermitagea*, t. X, 1956, p. 58-61.

⁷ Z. KOWALSKI, *La conservation d'une peinture de Fayoum*, dans *Ochrona Zabytkow*, t. XI, 1958, p. 220-226.



Bois, 40,5 × 18 cm

1. Portrait du Fayoum, à gauche : avant traitement; à droite : après traitement.
Le Caire, Musée égyptien.

La méthode appliquée à Bruxelles s'est inspirée de celles de Flinders Petrie, de Stout et de Kowalski. La paraffine utilisée par le premier est cependant remplacée par de la cire d'abeilles qui, moins friable, est moins susceptible de provoquer des tensions. De la résine dammar, à raison de 20 %, est mélangée à la cire afin d'en augmenter le pouvoir adhésif. Une certaine quantité d'essence de térébenthine est encore ajoutée à ce mélange, pour abaisser son point de fusion et en faciliter la pénétration dans les matériaux à fixer.

Différents essais ont été effectués sur de petites parties de la surface à traiter avec des proportions variables de ce solvant. Il convient, d'une part

que le mélange contienne suffisamment de matière adhésive, ce qui suppose notamment une faible teneur en solvant; d'autre part que son point de fusion soit bien inférieur à 70° C, température à laquelle le liant ancien commence à fondre, ce qui requiert une teneur en solvant élevée. Les essais ont permis de déterminer une proportion de solvant qui tient un juste milieu entre ces deux exigences contradictoires. Le rapport entre l'essence de térébenthine et la cire-résine finalement retenu a été de 1/1 en poids ¹.

Le traitement s'est effectué d'une manière très simple. Le mélange fondu au bain-marie est déposé délicatement sur la peinture où il se fige rapidement au contact d'une surface plus froide. Il est refondu à l'aide d'une petite masse cylindrique en métal, préalablement chauffée, qui est tenue à une faible distance au-dessus de la peinture. De cette façon la matière adhésive, liquéfiée, pénètre entre le support et la couche picturale sans altérer en rien cette dernière ². Les soulèvements et les fragments complètement détachés sont en même temps facilement remis en place. L'encaustique ainsi introduit imprègne le bois à la zone de contact et recrée, après refroidissement, la liaison entre la couche picturale et le support.

Les parties les plus malades sont traitées d'abord; à chaque endroit, l'opération se poursuit jusqu'à saturation. Il n'a pas été possible, avant l'imprégnation, d'écarter de la surface peinte la poussière qui s'y était déposée, car le plus léger brossage ou le plus faible brassage d'air aurait provoqué le déplacement de nombreuses écailles de matière picturale. Ce n'est qu'à la dernière étape du traitement que cette poussière a pu être éliminée.

La partie non peinte dans le bas du support ainsi que le revers ont également été traités, dans le but d'éviter que des degrés d'imprégnation trop différents n'occasionnent des tensions dans le bois. La toile collée au dos n'a pas fait obstacle à l'imprégnation du revers du support.

Pour s'assurer que l'imprégnation est bien complète sur toute la surface peinte, celle-ci a subi, deux semaines plus tard, un second traitement, identique au premier; cette fois la saturation a été très rapidement atteinte. Après un mois les excès d'encaustique, restés sur la face, ont été enlevés par

¹ Ce mélange est beaucoup plus pauvre en solvant que celui utilisé par Stout (*op. cit.*), mais dans le cas décrit par cet auteur la perte d'adhérence de la couche picturale était beaucoup moins générale et de loin pas aussi importante. Il opère d'ailleurs sans chauffage et son solvant, le tétrachlorure de carbone, est plus puissant et plus volatil que l'essence de térébenthine.

² Il est remarquable que déjà en 1911 Flinders Petrie ait appliqué une méthode identique dans ses grandes lignes à celle que nous avons été amenés à choisir un demi siècle plus tard. Il écrit (*op. cit.*): « ... There is no preservative so satisfactory as flooding over with melted paraffin wax; this must be hot enough to penetrate the cracks freely, but not so hot as to melt up the ancient wax paint. All surplus can be removed by scraping down and gentle melting. If the flakes of paint become shifted out of place, the waxed face can be slowly melted by hanging a hot iron just clear of it, and then the paint can be pressed down in position by a wet finger, and the surplus paraffin squeezed out. ... Where the changes have been less, and the colour is only brittle and liable to slight crumbling, then a thin coat of paraffin has been added, by spreading over the face and rubbing into the cracks a soft butter of paraffin and benzine, about half and half. As the benzine evaporates, the paraffin can be gently melted into the cracks, and any surplus removed. »



2. Détail de l'état de surface de la peinture avant traitement, en éclairage oblique.

grattage avec des baguettes en bois ou par dissolution rapide au tétrachlorure de carbone. Ce solvant est en principe dangereux parce qu'il dissout le liant après un contact plus ou moins prolongé, mais grâce à la solubilité beaucoup plus grande encore du mélange adhésif, il a pu être utilisé sans aucun dommage. L'opération a d'ailleurs progressé par petites surfaces successives et avec des quantités de solvant très réduites; elle a constitué en même temps un nettoyage.

L'aspect du portrait après traitement est satisfaisant. Les teintes sont un peu ravivées mais ont gardé leur caractère propre. Le bois s'est très légèrement foncé par l'imprégnation; de ce fait le rapport des tonalités entre les couleurs et les lacunes est légèrement modifié et ces dernières apparaissent ainsi en taches plus discrètes (fig. 1).

Après le traitement, le portrait a passé au laboratoire une période d'observation de trois mois; celle-ci était trop courte pour contrôler si l'encaustique

introduit contenait suffisamment de matière adhésive pour assurer une fixation permanente des couches picturales. En effet, l'évaporation de l'essence de térébenthine ne sera totale qu'après de longs mois et ce n'est qu'alors que ce contrôle pourra s'effectuer convenablement. Tout porte cependant à croire qu'une nouvelle opération de fixation, qui pourrait d'ailleurs se faire très facilement en renouvelant le même traitement, ne sera pas nécessaire.

CONSERVERINGSBEHANDELING VAN EEN FAJOEMPORTRET

Een Fajoemporet uit de verzameling van het Museum te Kaïro, naar Brussel gebracht ter gelegenheid van een tentoonstelling, bleek bij zijn aankomst in een deerniswekkende toestand te verkeren, wat door de foto in schuine belichting treffend wordt weergegeven (afb. 2). Het is duidelijk dat de losgekomen verflaag eerst moest vastgelegd, alvorens het werk kon worden tentoongesteld of vervoerd.

Het onderzoek, beperkt tot de waarnemingen noodzakelijk om de praktische behandeling uit te stippelen, bevestigde dat de basiscomponent van het bindmiddel was is, wat normaal het geval is bij Fajoemporetten; ook werd vastgesteld dat het bindmiddel bij 70° C begint te smelten.

Voor de behandeling werd er naar gestreefd produkten te gebruiken van dezelfde aard als het oude bindmiddel. Dit vormt aldus met de kleefstof een homogene massa, zodat de verf behoorlijker kan worden vastgelegd dan met een produkt van een geheel andere natuur. De kleefstof moet bovendien een laag smeltpunt hebben, vermits bij de behandeling de temperatuur aanzienlijk lager dan 70° C moet zijn, om alle gevaar voor smelten van het originele bindmiddel uit te sluiten; toch moet ook de kleefkracht groot genoeg zijn. Verscheidene proeven, uitgevoerd op kleine gedeelten van het schilderij, hebben geleid tot de keuze van een mengsel dat aan deze contradictoire eisen poogt te voldoen. Het bestaat uit 5 delen bijenwas, 2 delen dammarhars en 7 delen terpentijnspiritus.

Dit mengsel, voorzichtig op het oppervlak gelegd, wordt tot smelten gebracht door een vooraf verwarmd klein metalen staafje in de nabijheid te houden zonder dat hierbij het oude bindmiddel door de warmte wordt aangetast. De vloeibare kleefstof kan aldus doordringen tussen verflaag en drager tot de verzadiging bereikt is. Als het hele oppervlak doordrenkt is wordt de rugzijde eveneens behandeld. Een tweede gelijksoortige behandeling wordt na twee weken herhaald om zeker te zijn dat de verzadiging in alle punten volledig is, en een maand daarna wordt de overmaat kleefstof verwijderd, gedeeltelijk door afkrabben met een houten stokje, gedeeltelijk door oplossing met tetrachloorkoolstof.

Het uitzicht na behandeling is zeer bevredigend (afb. 1, rechts). De kleuren zijn lichtjes opgefrist maar het portret heeft zijn typisch karakter bewaard.

EEN JAPANS BEELD VAN KWANNON BOSATSU (XVI^e-XVII^e EEUW) ONDERZOEK EN BEHANDELING ¹

ADRIAAN CLAERHOUT en ROGER MARIJNISSEN

Identificatie

Het beeld behoort tot de verzamelingen van het Etnografisch Museum van Antwerpen sinds januari 1917 ².

Zowel iconografisch als stylistisch gezien stelde dit stuk aanvankelijk enkele problemen. Voor de iconografische bepaling kon uitgegaan worden van twee in de Boedhistische eredienst in Japan zeer verwante figuren: Kwannon Bosatsu of Jizo Bosatsu. Beide Bosatsu's hebben de barmhartigheid en meer speciaal nog hun beschermende kracht over kinderen als kenmerkende eigenschappen. Zo is ook het op de binnenzijde van het hoofd voorkomende opschrift « met gebeden voor een vredevolle wereld en voor bescherming van de kinderen » op beide Bosatsu's toepasselijk. Een op de binnenzijde van de rug voorkomend symbool echter — het sanskritkarakter « KA » — slaat uitsluitend op Jizo Bosatsu. Daarentegen zijn de hoofdtooi (in de vorm van een afgeknotte pyramide) en het gebedsrolletje in de linkerhand, typisch voor twee van de drie en dertig vormen van Kwannon Bosatsu (de eerste voor Juntei-, de tweede voor Jikyo-Kwannon). Uit de geschiedenis blijkt echter, dat in de loop van de XVI^e eeuw geen nauwkeurig onderscheid meer gemaakt werd tussen Jizo Bosatsu en Kwannon Bosatsu, zelfs dat beiden voor één en dezelfde godheid werden aangezien, wat ook een verklaring is voor de vrij ongewone iconografie van dit beeld, dat uiteindelijk als Kwannon dient geïdentificeerd te worden.

Wat de herkomst betreft, zijn er wel enkele stylistische herinneringen aan de Chinese beeldhouwkunst, zo bij voorbeeld de behandeling van de beenpartijen en van de linkerhand; doch in zijn geheel dient het beeld als van Japanse makelij te worden aangezien.

¹ Onze meest oprechte dank gaat hierbij aan Dr. Teiji Chizawa van het Nationaal Museum, Tokyo, Dr. Kazuo Yamasaki van de Universiteit van Nagoya en Dr. R. Houyoux van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel.

² Inv. nr. AE. 4822.



h. 172 cm

1. Kwannon Bosatsu (*Bodhisattva Avalokitesvara*), xvi^e-xvii^e eeuw, na de behandeling. Antwerpen, Etnografisch Museum.

Een nauwkeurige datering is niet mogelijk. Enerzijds moet in aanmerking genomen worden dat de eredienst van Jizo niet vóór het begin van de xvi^e eeuw algemeen in zwang is gekomen en dat de ongewone vorm van de aureool, zoals zij hier voorkomt, eerder typisch is voor de Edo-periode (1615-1867). Anderzijds moet toegegeven worden dat in dit beeld de kenmerken van verregaand verval, typisch reeds in de Momoyama-periode (1573-1614), helemaal afwezig zijn. Het kan dus gehouden worden voor een kunstwerk uit de xvi^e, eventueel voor een voor zijn tijd zeldzaam goed stuk uit de xvii^e eeuw.

A.G.

Materiële beschrijving

Het beeld is opgebouwd uit acht afzonderlijke stukken die, zoals gebruikelijk, los op of in elkaar passen. De basis wordt gevormd door een sokkel, die blijkbaar een rotsachtige bodem nabootst. Hierop bevindt zich een kleine ring die de lotusbloem draagt. Dit laatste stuk heeft bovenaan een plat vlak dat als basis dient voor het lichaam. De hand met het gebedsrolletje en de arm zijn vastgehecht bij middel van niet gelijkde pinnen, respectievelijk in de voorarm en op de opgetrokken knie. Borst en kop vormen gezamenlijk één enkel stuk dat precies in het lichaam past. Ten slotte is er nog de aureool die bij middel van een lat aan de achterzijde van de lotusbloem is vastgehecht.

Van het hout werden zes monsters microscopisch onderzocht. Alle monsters bleken zonder uitzondering coniferen te zijn, die bij nader onderzoek werden geïdentificeerd als Japans cypresen (*CHAMAECYPARIS OBTUSA* Endlicher), een houtsoort die in Japan veelvuldig voor sculpturen wordt gebruikt¹.

Ook van de stoffering werden zeven microscopische dwarsdoorsneden gemaakt om haar structuur na te gaan. Deze is voor de vergulde gedeelten : 1^o papier van bastvezels, waarschijnlijk linnen; 2^o één of twee grijs-zwarte lagen bestaande uit krijt en lampzwart in een waterig bindmiddel; 3^o een rode laklaag, zijnde rode oker gebonden met een hardhars; 4^o bladgoud.

Op de rechter voet werden bovendien nog vastgesteld : 5^o een bruinzwarte of roodbruine laag (rode oker in oliehoudend bindmiddel); 6^o zilverfolie; 7^o een bruinzwarte, oliehoudende laag. De lagen 5 tot 7 werden ook aangetroffen op de linkervoet, terwijl de lagen 2 tot 4 afwezig zijn en vervangen door een rode plamuurlaag (rode oker en krijt in waterhoudend bindmiddel). Deze laatste en ook de lagen 5 tot 7 behoren dus vermoedelijk tot een latere restauratie.

De ogen zijn gemaakt uit een glasachtige, niet geïdentificeerde materie en op afzonderlijke stukjes hout aan de binnenkant van het hoofd met houten pinnetjes bevestigd.

¹ Prof Dr. J. Ohara, van de Chiba Universiteit, Japan, en de heer E. Frison, Antwerpen, danken we hierbij om hun bevoegd oordeel. De Japanse naam is HINOKI.



2. Detail, na de behandeling. De goudlakstoffering op de beide schouders en een ontbrekend stuk van de pols werden bijgewerkt.

Behandeling

Het beeld leed sinds lang aan algehele afbladdering : papier en laklaag kwamen los van de drager en het is te danken aan de grote veerkracht van de laklaag dat het beeld niet veel meer van zijn stoffering verloren heeft (afb. 3). De hechting van deze lagen was het voornaamste probleem van de conserveringsbehandeling, hoofdzakelijk door de verscheidenheid van de gebruikte materialen. Een vroegere poging tot hechting met houtlijm (op het borststuk) toonde duidelijk dat dit zeker niet de aangewezen kleefstof was.

Er werden vooraf proeven gedaan met diverse kunstharsen : polyester (U.C.B.), epikote-(CIBA Araldite, type 101) en metacrylhars (I.C.I., Bedacryl 122 X), die echter geenszins voldoening gaven. Het bezwaar was eerder van praktische aard. Deze produkten moesten vrij dikvloeiend worden aan-

gewend, wat ten zeerste werd bemoeilijkt door de aanwezigheid van het tussenliggend papier, dat een voldoende doordringen van de kleefstof verhinderde. Bovendien bleek de veerkracht van de laklaag zo groot dat de losliggende zones terug kwamen opstaan nog vóór deze adhesieven begonnen te kleven. Hieraan kon niet worden verholpen daar het onder druk plaatsen bij middel van lijmknachten of andere methodes praktisch niet uitvoerbaar was. Anderzijds was de overmaat van hogergenoemde synthetische harsen niet gemakkelijk te verwijderen zonder gevaar voor de eigen patina van het beeld.

Ten slotte werd de volgende conserveringsbehandeling toegepast :

- 1^o voorlopige hechting van de losliggende partijen bij middel van een washars-mengsel (bijenwas 7, dammar 2, elemigom 1, in gewichtsdelen), in gesmolten toestand aangebracht en met een warme spatel tot verzadiging ingesmolten. Bij het stollen van dit adhesief werden de losliggende schilfers en lagen door de vingers aangedrukt. Door deze voorlopige hechting was het beeld handelbaar geworden en kon de volgende fase worden aangevat;
- 2^o versteviging van de houtconstructie, t.t.z. aanbrengen van klampen aan de binnenzijde; lijmen van de breuken, nazicht van de vergaringen;
- 3^o doordrenking van het hout door onderdompeling in een paraffine-bad (paraffine 9, bijenwas 1, in gewichtsdelen) op vrij lage temperatuur (72° C), vervolgens door bestraling met een I.R.-lamp;



3. Zijaanzicht, vóór de behandeling. Papier- en laklagen komen los van de drager.

- 4^o herhaling van de hechtingsoperatie, zoals beschreven onder 1^o;
- 5^o afnemen van de overmaat bij middel van geslepen perspex-stokjes;
- 6^o opboenen met een lap.

Bij het paraffineren (operatie 3^o) is voorzeker geen verzadiging van het hout bekomen, gezien de lage temperatuur van het bad. Er kan dan ook theoretisch tegen het gebruik van een washars-adhesief worden aangevoerd dat het mettertijd door de houten drager plaatselijk zal worden geabsorbeerd. In dit geval zal het echter volstaan deze zones opnieuw te verzadigen om verder behoud te

verzekeren. Het is vanzelfsprekend dat het stuk onder regelmatige toezicht dient gehouden. We geven de voorkeur aan een dergelijke werkwijze eerder dan aan een behandeling die definitief wil zijn.

Het lag aanvankelijk in de bedoeling de leemten gewoon te reinigen, maar hun donkere vlekvorming verstoortte ten eerste de gestrengte plasticiteit van de vergulde vlakken. Bovendien had het hout een weinig aantrekkelijk uitzicht. Er werd besloten om, bij wijze van proef, de grootste leemten bij te werken. Als stopsel gebruikten we kaolin-lijm met inliggend papier, daarboven een bolusgrond, waarop goudfolie, aangeschoten met eiwit. Na het brunissen werd de glans van het nieuwe bladgoud getemperd door een laserende, waterhoudende patina. In het bijwerken hebben we gezocht naar de gulden middenweg : de ergste beschadiging juist voldoende herstellen om de verloren plasticiteit terug te vinden. Een verder doorgedreven restauratie zou aan het stuk een goed deel van zijn oud karakter hebben ontnomen.

R.M.

UNE STATUE JAPONAISE DE KWANNON BOSATSU (XVI^e-XVII^e SIÈCLES) EXAMEN ET TRAITEMENT

Cette pièce, qui appartient au Musée d'Ethnographie d'Anvers, présente une iconographie assez particulière (fig. 1). La forme du couvre-chef ainsi que le livre de prières s'appliquent à Kwannon Bosatsu, tandis que le signe sanscrit *ka* (sur le dos à l'intérieur) est propre à Jizo Bosatsu. Cette équivoque s'explique par le fait que le culte de ces deux Bosatsus s'est confondu dans le courant du XVI^e siècle. Malgré quelques réminiscences chinoises, la statue paraît d'origine japonaise. Elle ne peut être datée qu'approximativement du XVI^e, éventuellement du XVII^e siècle.

La statue se compose de huit pièces amovibles non fixées. Par l'examen microscopique de six échantillons, le bois a pu être identifié comme du cyprès japonais, une espèce fort courante pour les sculptures. Les coupes du revêtement ont révélé la structure suivante : 1^o du papier de fibres libériennes, probablement du lin; 2^o une ou deux couches de craie et de noir de fumée, dans un liant aqueux; 3^o la laque, composé d'ocre rouge et d'une résine dure; 4^o une feuille d'or. Sur les pieds, des interventions ultérieures ont été confirmées par les coupes microscopiques. Les yeux, fixés sur des morceaux de bois, sont faits d'une matière vitreuse non identifiée.

Les couches de revêtement se détachaient partout (fig. 3). Des essais de fixage au moyen de résines synthétiques (polyester, résine epoxy et méthacrylique) ont été infructueux : la pénétration de ces matières visqueuses était fort difficile à cause du papier; la mise sous pression n'était pratiquement pas réalisable et l'excédent ne pouvait être enlevé sans danger pour la patine de la pièce. Le traitement de conservation a consisté dans les opérations suivantes : 1^o fixation à la cire-résine; 2^o consolidation des joints; 3^o paraffinage par immersion à basse température; 4^o répétition de la première opération; 5^o enlèvement de l'excédent; 6^o lustrage. La laque dorée étant d'une plastique extrêmement rigoureuse, nous avons cru devoir réintégrer quelques lacunes fort gênantes, tout en évitant d'enlever à l'objet son caractère ancien par des restaurations trop poussées.

SEIZE CUIVRES DE L' "IMAGO PRIMI SÆCULI SOCIETATIS IESU..." AU MUSÉE CURTIUS A LIÈGE

PIERRE COLMAN

Les Musées d'Archéologie et d'Arts décoratifs de Liège possèdent un coffret composé de cuivres gravés au burin, habituellement exposé dans le médailler de la Maison Curtius. Il fait partie du vieux fonds des Musées, c'est-à-dire qu'il fut parmi les premières pièces entrées dans leurs collections, voici plus de cent ans. Dès lors, il n'est pas surprenant qu'on n'ait aucun renseignement à son sujet ¹.

Le montage paraît dater du milieu du XIX^e siècle, et seuls les cuivres présentent de l'intérêt. Ils frappent l'attention par un travail d'une grande finesse autant que par une iconographie énigmatique. Aussi cinq prises de vue en ont-elles été réalisées au cours d'une des missions organisées par l'Institut en fonction de l'inventaire photographique du patrimoine artistique liégeois ². Pour dresser les fiches correspondantes, quelques recherches s'imposaient. Elles ne devaient pas être vaines.

Le cuivre qui constitue le couvercle (fig. 1), haut de 25,7 cm et large de 33 ³, montre la sainte Famille au centre d'un paysage composé dans le goût classique. Au bas se lit l'inscription *Jesus Maria Josephus || Angramma (sic) || Si peris hos ama vives* et la signature *M^{el} Natalis*, l'une et l'autre gravées d'une main si malhabile qu'elle ne peut être celle d'un praticien. Ne trahiraient-elles pas l'intervention d'un ancien détenteur en mal de relever l'intérêt de la planche, un Liégeois sans doute, puisque son choix s'est arrêté sur Michel Natalis ? Le catalogue de l'œuvre de ce maître ⁴ ne reprend pas notre *Sainte Famille*, et selon toute apparence il n'y a pas lieu de l'y insérer.

¹ J'adresse ici mes remerciements les plus vifs à M. Joseph Philippe, conservateur des Musées d'Archéologie et d'Arts décoratifs de Liège, qui a bien voulu faire à ma demande des recherches dans ses fichiers, et donner son agrément à mon projet de publication.

² Cf. ce Bulletin, t. I, 1958, p. 152, t. II, 1959, p. 171 et t. III, 1960, p. 208.

³ Les mesures données pour les différents cuivres ont été prises à la marque ou témoin qu'ils ont laissé sur les estampes correspondantes; elles sont supérieures de quelques millimètres aux mesures prises « à vue » sur le coffret.

⁴ J. S. RENIER, *Catalogue de l'œuvre de Michel Natalis, graveur liégeois*, Liège, 1871. Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale a acquis à la vente Ruelens chez Bluff, le 19 octobre 1891, une épreuve du cuivre du Musée Curtius (classement : Natalis f^o); l'inscription et la signature y figurent.



25,7 × 33 cm

1. *La sainte Famille*, abusivement attribuée à Michel Natalis par l'inscription ajoutée. Liège, Musée Curtius.

L'intérêt se concentre sur les seize autres cuivres, groupés quatre par quatre pour constituer les parois du coffret. Ils mesurent à 1 mm près 10,5 sur 13,8 cm. Chacun d'eux montre une composition emblématique dans un cartouche baroque chaque fois différent. On reconnaît successivement (fig. 2) une salamandre au milieu d'un brasier, cinq ruches dans un jardin, une balance déséquilibrée, un angelot se mirant au pied d'un arbre, puis (fig. 3) l'arche de Noé avec la colombe rapportant le rameau d'olivier, un cistre posé sur une table au centre d'une pièce, un soleil rayonnant, des astres, puis encore (fig. 4) une main guidée par une autre traçant la lettre *m* sur un papier placé sur un bureau, une horloge au mur d'une salle, un pot de fleurs prises dans un corset tuteur, une chapelle ardente de neuf feux, enfin (fig. 5) un paysage d'inondation jalonné d'obélisques, une boussole, une glace murale encadrée et un paysage au ciel constellé d'étoiles ou de flocons de neige. Les cartouches offrent des cuirs aux mols enroulements, chargés de mascarons, de chérubins, de chimères et de dauphins, de coquilles, de grappes de fruits et de rinceaux d'acanthe.

En l'absence de toute inscription, seuls l'iconographie et le style pouvaient conduire à l'identification. Mais les sujets, tantôt familiers, tantôt obscurs, ne livraient pas d'autre donnée que leur évidente valeur d'emblèmes.

Et quant au style, s'il indiquait l'art des Pays-Bas vers le milieu du XVII^e siècle, il ne pouvait désigner aucune personnalité déterminée, sinon celle de Jacques Francquart, dont les inventions publiées dans le *Premier livre d'architecture*, paru en 1617, et surtout dans les *Cent tablettes et escussons d'armes*, éditées en 1622, ont de toute évidence inspiré nos cartouches. Aussi ne fut-ce qu'après certains tâtonnements que la solution se fit jour¹ : les seize cuivres

¹ Par deux fois, je crus être au but. D'abord, je reconnus dans Eug. DROULERS, *Dictionnaire des attributs, allégories, emblèmes et symboles*, Turnhout, s.d., pl. p. 184-185 et p. 200-201, deux des sujets que je cherchais à identifier, accompagnés de six autres, visiblement de la même série; pour toute légende, un texte latin qui ne donnait rien de plus que le sens premier de chacun d'eux. L'auteur, à qui je réitère ici mes remerciements, répondit fort obligeamment à ma demande de renseignements, mais ne put m'en fournir d'assez précis pour être utilisables. Peu après, je retrouvai un des emblèmes à la planche 40 du beau travail de Juliane GABRIELS, *Het Nederlandse ornament in de Renaissance*, Louvain, [1958]; mais là non plus, la source n'était pas indiquée, et le décès de l'auteur m'enlevait tout recours. Du moins avais-je appris que les cuivres du coffret ne constituaient qu'une série incomplète. Aussi, lorsque je pus consulter Mario PRAZ, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Londres, 2 vol., 1939-1947, mon attention fut-elle éveillée par les trois emblèmes reproduits fig. 67, 68 et 69 du t. 1; ils allaient me donner la solution cherchée.



10,5 × 13,8 cm chacun

2. Corneille Galle le Vieux, d'après Philippe Fruytiers, quatre cuivres de l'*Imago primi sæculi Societatis Iesu...*, Anvers, 1640. Liège, Musée Curtius.



10,5 × 13,8 cm chacun

3. Corneille Galle le Vieux, d'après Philippe Fruytiers, quatre cuivres de l'*Imago primi saeculi Societatis Iesu...*, Anvers, 1640. Liège, Musée Curtius.

du Musée Curtius font partie du matériel d'illustration de deux ouvrages sortis des presses de l'imprimerie plantinienne en 1640 : l'*Imago primi saeculi Societatis Iesu a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis representata...* et sa version flamande l'*Af-beeldinghe van d'eerste eeuw der Societeit Iesu voor ooghen ghestelt door de Duyts-Nederlantsche Provincie der selver Societeit*¹.

L'*Imago primi saeculi...* est une manière d'arc de triomphe — l'image est de Mario Praz² — érigé par les jésuites de la province flandro-belge à l'occasion du centenaire de la fondation de la Société de Jésus. L'idée en vint à l'illustre Bollandus après une réunion à laquelle le Père provincial Tollenarius, désireux de perpétuer le souvenir de cet anniversaire, avait convoqué les

¹ J.C. BRUNET, *Manuel du libraire*, t. III, Paris, 1862, col. 410; A.G.C. DE VRIES, *De Nederlandsche Emblemata*, Amsterdam, 1899, p. 31, 85 et XCVI-XCVII, n° 163; M. ROOSES, *Le Musée Plantin-Moretus*, Anvers, 1914, p. 304; M. FUNCK, *Le livre belge à gravures*, Paris-Bruxelles, 1925, p. 217, n° 11, p. 261, n° 40 et p. 341; M. PRAZ, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, t. II, Londres, 1947, p. 85.

² M. PRAZ, *op. cit.*, t. I, 1939, p. 170.

jésuites les plus distingués de la province : il conçut le plan d'un ouvrage mêlé de harangues, de poésies et d'emblèmes qui serait le fruit d'un travail d'équipe. Huit mois suffirent à le composer et à l'imprimer¹; la version flamande parut peu de temps après. Confiée à l'officine plantinienne, l'édition devait être une des dernières réalisations de Balthasar Moretus I, et non la moins remarquable.

Massif in-folio d'un millier de pages, l'*Imago* s'ouvre sur des prolegomènes (*Prolegomena de anno saeculari*), puis se divise en six livres. Successivement sont dépeints la naissance de la Société (*Societas nascens*), son expansion (*Societas crescens*), ses activités (*Societas agens*), ses souffrances (*Societas patiens*), ses triomphes (*Societas honorata*), et enfin sa province flamande (*Societas Flandro-Belgica*). A chaque fois reviennent dissertations, panégyriques et autres exercices poétiques, suivis d'une série de vignettes emblématiques accompagnées d'un titre, d'une légende et d'un poème qui les paraphrase — exemple typique de ces emblèmes nullement ésotériques, mais bien éducatifs, dont les

¹ DE BACKER et CARAYON, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, nouvelle édition par C. SOMMERVOGEL, t. I, Bruxelles-Paris, 1890, col. 1625, n° 5.



10,5 × 13,8 cm chacun

4. Corneille Galle le Vieux, d'après Philippe Fruytiers, quatre cuivres de l'*Imago primi saeculi Societatis Iesu...*, Anvers, 1640. Liège, Musée Curtius.



10,5 × 13,8 cm chacun

5. Corneille Galle le Vieux, d'après Philippe Fruytiers, quatre cuivres de l'*Imago primi saeculi Societatis Iesu...*, Anvers, 1640. Liège, Musée Curtius.

jésuites avaient fait une de leurs armes favorites¹. L'*Af-beeldinghe* ne s'écarte en rien de cette conception; le format et le nombre de pages et d'illustrations sont seulement quelque peu réduits.

L'ouvrage était promis à un retentissement considérable, mais non pas tel que l'escomptaient ses promoteurs. Les jansénistes, ennemis jurés des jésuites, le prirent pour cible. « Je ne sais, écrit aigrement le Grand Arnauld, s'il ne faudrait point parler du faste et de la vanité de leur Image du premier siècle, rien n'étant plus capable que ce grand orgueil d'attirer la colère de celui qui résiste aux superbes, et qui donne sa grâce aux humbles »². Et c'est en ridiculisant l'*Imago* que Pascal commence sa cinquième Provinciale³.

La critique moderne l'a jugée avec plus d'indulgence. Ainsi l'abbé Maynard : « ... Dans cet ouvrage, il faut moins chercher l'exactitude et la

¹ M. PRAZ, *op. cit.*, p. 156.

² A. ARNAULD, *Œuvres*, édition de Paris-Lausanne, t. I, 1775, p. 38 (lettre du début de 1644).

³ Blaise PASCAL, *Œuvres*, publiées par BRUNSCHVICG, BOUTROUX et GAZIER, t. IV, Paris, 1914, p. 280-282.

justesse rigoureuse des pensées, que la richesse de la diction, la vivacité des images et des sentiments, l'enthousiasme naturel de quelques jeunes gens légitimement fiers d'appartenir à une Société bénie et vénérée par l'Église, si célèbre déjà par ses talents, ses vertus, ses dévouements et ses martyres. Ce n'était qu'un *jeu* séculaire, un *exercice oratoire*, comme il était dit en tête même de l'ouvrage... »¹. En somme, les attaques dont l'*Imago* a été l'objet de la part d'illustres personnages n'ont pas peu contribué à la préserver de l'oubli !

Mais revenons au cœur de notre propos, c'est-à-dire à l'illustration. Celle de l'*Imago* comprend un frontispice in-folio en pleine page, un emblème préliminaire in-quarto et cent vingt-cinq² vignettes — parmi lesquelles figurent les seize dont les cuivres sont au Musée Curtius —, celle de l'*Af-beeldinghe* un frontispice in-quarto en pleine page, cent trois³ des cent vingt-cinq vignettes de l'*Imago* et un emblème final qui n'est autre que l'emblème préliminaire de cette dernière.

Seuls les frontispices sont signés. Celui de l'*Imago* porte *Phil. Fruytiers delin.* et *Corn. Galleus sculpsit.* Le dessinateur est donc Philippe Fruytiers ou Fruytiers (Anvers, 1610-1666), peintre et graveur de mérite, qui entretenait des relations suivies avec les jésuites anversois⁴. Quant au graveur, il n'est autre que Corneille Galle (Anvers, 1576-1650), le plus brillant représentant d'une célèbre famille de graveurs, dit le Vieux pour le distinguer de son fils⁵. C'est Corneille Galle le Jeune lui-même qui nous le prouve. Le 12 février 1640, il écrit à Balthasar Moretus : *monpere (sic)... heeft nu voor de Patres sommighe Emblemata onder handen, voor 't selve boeck heeft oock het Frontispicium te maken...*⁶. Ainsi, Corneille Galle le Vieux a également gravé les vignettes, vraisemblablement toujours d'après les dessins de Fruytiers.

De toutes les planches de l'*Imago*, seule celle du frontispice ne pouvait servir pour l'*Af-beeldinghe*; il fallait en faire faire une tout exprès; le dessin en fut demandé à Abraham van Diepenbeeck et la gravure à Michel Natalis, comme l'indiquent les signatures *A'Diepenbeke del.* et *M'Natalis fe.* Pourquoi ce travail ne fut-il pas confié à l'équipe qui s'était acquittée de tout le reste ? Il n'a pas été possible de le déterminer⁷.

¹ [U.] MAYNARD, *Les Provinciales... et leur réfutation*, Paris, 1851, t. I, p. 216. Voir aussi H. BREMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, t. I, *L'humanisme dévôt*, Paris, 1916, p. 21.

² Et non 123 (Brunet et Praz), ni 109 (Max Rooses), ni 104 (Funck).

³ Et non 98 comme l'indique Praz.

⁴ Z.v.M., *Philip Fruytiers* dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (éd. THIEME-BECKER), t. XII, Leipzig, 1916, p. 539-540.

⁵ H. V., *Galle*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (éd. THIEME-BECKER), t. XIII, Leipzig, 1920, p. 105-106.

⁶ Musée Plantin-Moretus à Anvers, Archives 82, f° 369.

⁷ La petite anthologie composée par J.B. KNIPPING et P.J. MEERTENS, *Van de Dene tot Luiken, Bloemlezing uit de Noord- en Zuid-Nederlandse emblemata-literatuur der 16de en 17de eeuw*, Zwolle, 1956, p. 75, porte que les planches de l'*Af-beeldinghe* ont vraisemblablement été gravées d'après Abraham Van Diepenbeeck. Cette assertion, évidemment inspirée par la signature du frontispice, paraît concorder assez mal avec ce que l'on sait de l'illustration des deux ouvrages.

Il semble bien que les artistes aient traité directement avec les Pères, et non avec l'imprimeur¹; la façon dont Corneille Galle le Jeune s'exprime le suggère et l'examen des archives de Balthasar Moretus, conservées au Musée Plantin, le confirme : l'ouvrage y est cité à différentes reprises² sans qu'il soit jamais question d'un paiement relatif aux planches.

Au moment où Philippe Fruytiers se voyait confier l'illustration de l'*Imago*, les livres à emblèmes connaissaient depuis près d'un siècle³ une vogue persistante. Disposant d'une source d'inspiration véritablement surabondante, l'artiste, à l'exemple de ses devanciers, prit son bien où il le trouvait. Il eut recours à des procédés et à des emblèmes à la mode, tels ces tableaux mimés par des angelots, dont les esprits du XVII^e siècle goûtaient fort l'ingénieux enfantillage⁴, tels l'horloge (fig. 4 en haut à droite), la salamandre (fig. 2 en haut à gauche) ou l'ourse léchant son petit, qui changeaient docilement de sens selon les convenances des différents auteurs. Un ouvrage de circonstance comme l'*Imago* exigeait néanmoins de son illustrateur une grande capacité d'invention. Fruytiers ne fut pas inférieur à sa tâche. Il ne montra d'ailleurs pas moins d'imagination dans les cartouches, variés avec une inépuisable fantaisie; aucun autre recueil d'emblèmes n'en présente d'aussi riches.

Quant au travail du graveur, il trahit le métier sûr et précis que Corneille Galle tenait de son père Philippe, aussi bien que cette dureté métallique et cette pauvreté du clair-obscur qui amenèrent Rubens à préférer au maître incapable de s'affranchir de la tradition les burinistes de l'école de Goltzius, qu'il sut imprégner de son propre génie.

Reprenons dans l'ordre où elles se présentent à l'intérieur de l'ouvrage les seize vignettes dont le Musée Curtius possède les cuivres.

Trois d'entre elles figurent dans les prolégomènes. Le soleil brillant sur le monde (fig. 3 en bas à gauche) vient le premier des cent vingt-cinq emblèmes; il représente tout bonnement la Société de Jésus; le titre l'indique et la légende précise le pourquoi du rapprochement : *Non est qui se abscondat a calore eius* — nul ne peut se soustraire à son rayonnement⁵. C'est à coup

¹ L'hypothèse m'a été suggérée par M. Voet, conservateur du Musée Plantin-Moretus, à qui je garde la plus vive reconnaissance pour l'accueil affable qu'il m'a réservé et les indications utiles qu'il m'a fournies.

² Ms 123, f^o 114v^o : paiements pour l'impression des planches du *Jubile van S. Ignatius* le 3 novembre 1640. Ms 39, f^o 39 v^o, et f^o 40 r^o : inscription dans le catalogue des éditions plantiniennes de 1590 à 1651, l'*Imago* en 1640 (tirage 1050 exemplaires, coût de l'édition : 18.900 florins), l'*Af-beeldinghe* en 1641 (tirage 1525 exemplaires, coût de l'édition : 13.725 florins).

³ Plantin édite les *Emblemata* de Sambucus en 1564, ceux d'Alciat et d'Hadrianus Junius l'année suivante, avec un succès qu'attestent des rééditions répétées.

⁴ Fruytiers s'est vraisemblablement souvenu plus précisément d'un opuscule auquel il avait apporté une contribution littéraire quelque treize ans auparavant, alors qu'il était au nombre des « Rhetores » du collège des jésuites anversois : *Typus mundi...* sorti en 1627 des presses de l'imprimeur anversois Jan Cnobbaert; il s'y trouve aussi, coïncidence significative, un cartouche de cuirs enroulés.

⁵ *Imago*, p. 43. Titre : « Societas Iesu »; légende : « Non est qui se abscondat a calore eius. Psal. 18 ». Cf. *Af-beeldinghe*, p. 32.

sûr un bel exemple de ce qui échauffait la bile des adversaires des jésuites ! Le cistre (fig. 3 en haut à droite) symbolise le jubilé de la Société¹, et la colombe rapportant à l'arche le rameau d'olivier (fig. 3 en haut à gauche), les auspices sous lesquels s'ouvre pour elle un siècle nouveau².

Trois autres appartiennent au livre premier. L'angelot qui se regarde au miroir l'embue de son haleine (fig. 2 en bas à droite) pour exprimer que la chasteté ne peut s'accommoder de la plus légère souillure³. Au ciel du paysage (fig. 5 en bas à droite), ce sont des étoiles qu'il faut reconnaître; tout comme elles ont plus d'éclat au milieu des ténèbres, la Société s'est illustrée en méprisant les honneurs⁴. Le fleuve qui déborde (fig. 5 en haut à gauche), c'est le Nil fécondant l'Égypte; il convient d'y voir un rappel de la retraite annuelle consacrée aux exercices spirituels⁵.

Une seule a sa place dans le deuxième livre : la boussole (fig. 5 en haut à droite), allusion aux missions des jésuites⁶.

Dans le troisième livre se retrouvent quatre des emblèmes qui nous sont devenus familiers. Le miroir (fig. 5 en bas à gauche) se veut celui des « ouvriers » de la Société⁷. L'horloge (fig. 4 en haut à droite) entend rappeler par le jeu de ses contrepoids que la vie active favorise la vie contemplative⁸. Le miel des abeilles (fig. 2 en haut à droite) se prête à évoquer les profits retirés des Humanités⁹. Et la lettre *m* (fig. 4 en haut à gauche) figure le mystère de la sainte Trinité, principale leçon du catéchisme¹⁰.

Au livre quatrième appartiennent la balance déséquilibrée (fig. 2 en bas à gauche) — plus la Société était abaissée, plus elle s'élevait¹¹ —, et les fleurs donnant une parure à leur prison (fig. 4 en bas à gauche) — les fers, la persécution ont fait l'honneur de la Société¹².

¹ *Imago*, p. 47. « Societatis Iesu Iubileum » et « Iubilemus Deo salutari nostro. Psal. 94 ». Non repris dans l'*Af-beeldinghe*.

² *Imago*, p. 51. « Prognosticon sequentis sæculi Societatis Iesu » et « Auspicium melioris æui ». Non repris dans l'*Af-beeldinghe*.

³ *Imago*, p. 187. « Castitas sit intaminata » et « Vapor rapit omne decus ». Cf. *Af-beeldinghe*, p. 114.

⁴ *Imago*, p. 196. « Societas honore contempto illustrior » et « In tenebris clarius astra micant ». Cf. *Af-beeldinghe*, p. 128.

⁵ *Imago*, p. 201. « Recessus annuus ad vacandum spiritualibus exercitiis » et « Dum condor fecundor ». Cf. *Af-beeldinghe*, p. 138.

⁶ *Imago*, p. 323. « Societas in Missionibus, Pontificis voluntati obsecundat » et « Hæc Cynosura mihi ». Cf. *Af-beeldinghe*, p. 200.

⁷ *Imago*, p. 452. « Societatis operarii » et « Omnibus omnia ». Cf. *Af-beeldinghe*, p. 258.

⁸ *Imago*, p. 456. « Vita actiua contemplatiuam iuuat » et « Descensus iuuat ascensum ». Cf. *Af-beeldinghe*, p. 266.

⁹ *Imago*, p. 471. « Scholæ Humaniorum litterarum » et « Luditque fauis immista iuuentus ». Cf. *Af-beeldinghe*, p. 292.

¹⁰ *Imago*, p. 475. « Præcipua Catechismi lectio Deus unus et trinus » et « Sic trinus et unus discitur ». Cf. *Af-beeldinghe*, p. 298.

¹¹ *Imago*, p. 573. « Societas cum deprimitur, extollitur » et « Vis eadem attollit quæ deprimit ». Non repris dans l'*Af-beeldinghe*.

¹² *Imago*, p. 577. « Societatem carceres et vincula cohonestant » et « Dant vincla decorem ». Cf. *Af-beeldinghe*, p. 408.

Les trois derniers figurent dans le livre cinquième. La vision sidérale (fig. 3 en bas à droite) rappelle saint François-Xavier, trépassé sur les rives de la Chine après avoir parcouru l'univers entier¹. La chapelle ardente (fig. 4 en bas à droite) est le signe du triomphe final des martyrs du Japon². Enfin, de même que la salamandre au milieu des flammes est dans son élément (fig. 2 en haut à gauche), de même le Père Carolus Spinola, brûlé vif à petit feu, est mort de la mort la plus belle qui soit³.

On aura remarqué, au courant du commentaire, que les cuivres sont disposés sans ordre aucun aux parois du coffret. Faut-il une autre preuve de ce que, au moment du montage, leur provenance et leur signification n'étaient plus connues? Si la planche formant couvercle a été marquée du nom de Michel Natalis, graveur du frontispice de l'*Af-beeldinghe*, c'est sans doute pure coïncidence, et le rapprochement de ce cuivre avec les seize autres n'a été déterminé que par l'accord de leurs dimensions respectives, propice au montage projeté.

Il convenait de se mettre en quête du reste des cuivres de l'*Imago* et de l'*Af-beeldinghe* — en tout, cent douze. Au Musée Plantin-Moretus, il n'y a que celui du frontispice de l'édition latine. Tous les autres sont restés introuvables⁴. Si le présent article pouvait les faire sortir de l'ombre, ce serait assurément sa meilleure justification.

L'intérêt qui s'attache aux productions de la célèbre officine plantinienne, et particulièrement à celles de la période où elle jette son ultime éclat dans une série de livres religieux qu'on a pu qualifier de chefs-d'œuvre, le rôle joué par l'*Imago* dans une querelle fameuse, importante à la fois pour l'histoire religieuse et pour l'histoire littéraire, enfin la qualité de l'illustration, soulignée par tous ceux qui se sont penchés sur l'ouvrage, font le prix du modeste coffret du Musée Curtius. Il mérite mieux que l'obscurité qui l'entourait jusqu'ici⁵.

¹ *Imago*, p. 721. « Xaverius, orbe peragrato, moritur in littore Chinarum » et « Tum te terra teget, cum totum impleueris orbem ». Cf. *Af-beeldinghe*, p. 514.

² *Imago*, p. 726. « Martyres vasa Dei electa, quibus Iaponia triumphat » et « Hæc signa triumphati ». Cf. *Af-beeldinghe*, p. 522.

³ *Imago*, p. 727. « P. Carolus Spinola lento igne comburitur » et « Dulce et decorum est ». Cf. *Af-beeldinghe*, p. 524.

⁴ Mlle de Gerlache, conservateur de la Chalcographie de la Bibliothèque royale, a bien voulu me faire savoir qu'il ne s'en trouve aucun sous sa garde; je l'en remercie encore.

⁵ Je me plais à exprimer ma reconnaissance envers M. Lebeer et Mme Mauquoy-Hendrickx, respectivement conservateur honoraire et conservateur au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale, chez qui mes recherches ont éveillé le plus bienveillant intérêt.

ZESTIEN KOPERPLATEN VAN DE "IMAGO PRIMI SÆCULI SOCIETATIS IESU ..." IN HET MUSEUM CURTIUS TE LUIK

Een reeks xvii^e-eeuwse met burijn gestoken koperplaten, ingewerkt in het deksel en in de wanden van een houten koffertje, worden in het Museum Curtius te Luik bewaard.

De grootste dezer platen stelt een vrij stijlloze compositie voor (pl. 1) en ten onrechte heeft een voormalige eigenaar er onderaan de naam van Michel Natalis op aangebracht. De overige zestien platen (pl. 2 tot 5) hebben oorspronkelijk deel uitgemaakt van éénzelfde reeks die gebruikt werd voor de illustratie van twee belangrijke Plantijnse uitgaven gedrukt in 1640 toen Balthazar Moretus 1 de leiding had van de Officina. Het zijn de *Imago primi sæculi Societatis Iesu a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis representata ...* en de Vlaamse versie getiteld *Af-beeldinghe van d'eerste eeuw der Societeyt Iesu voor ooghen ghestelt door de Duyts-Nederlantsche Provincie der selver Societeyt*, die beide een zeer grote weerklank vonden.

De illustratie ervan omvat honderdvijfentwintig emblematische vignettes waarvan de Luikse exemplaren dus maar een miniem deel zijn. Gestoken door Cornelis Galle de Oude en naar alle waarschijnlijkheid naar de tekeningen van Philip Fruytiers, beelden de prenten verschillende emblemata uit, zinspelend op het roemrijke, honderdjarige bestaan van de Gemeenschap. Cartouches in barokstijl omlijsten de tafereelen; hun kunstige vormen en diversiteit getuigen van een uitgesproken zin voor het ornament.

De titelplaat van de *Imago* is in het bezit van het Museum Plantin-Moretus te Antwerpen. Moge de bekendmaking van de Luikse reeks bijdragen tot de ontdekking van de tot op heden niet bekende overige gegraveerde koperplaten.

BETEKENIS EN TOEPASSING VAN "LOOTWIT"
EN "SCHEL PWIT" IN DE XVII^e-EEUWSE
NEDERLANDSE SCHILDERKUNST

JOHAN A. VAN DE GRAAF

De auteur van deze tekst is lange tijd een medewerker geweest van het Instituut, eerst als doctorandus van de Utrechtse Universiteit tijdens het opbouwen van zijn dissertatie *Het De Mayerne manuscript als bron voor de schildertechniek van de Barok*, later als stipendiaat van de Nederlandse Organisatie voor Zuiver-Wetenschappelijk Onderzoek (Z.W.O.).

Zoals algemeen bekend zijn de namen van pigmenten in Griekse en Romeinse tractaten verre van stabiel. Speciaal de namen van de rode pigmenten geven een goed voorbeeld van de verwarrende inconsequentie. De middeleeuwse terminologie lijdt aan hetzelfde gebrek aan exactheid. Iedereen, die zich bezighoudt met de geschiedenis van de schildertechniek, bemerkt dat de verwarrende nomenclatuur in de tractaten, nog ver na de Middeleeuwen, de grote barrière vormt voor onze kennis van de techniek der oude meesters.

Niettemin, zoals ik in de volgende beschouwingen hoop aan te tonen, zijn er meer mogelijkheden om tot een duidelijk beeld en een scherpe definitie te komen, dan men over het algemeen aanneemt. Door de toepassing van kritiek op de geschreven bronnen, met integratie van de ontdekkingen en uitkomsten der moderne restauratie en het laboratorium-onderzoek, kan men in vele gevallen tot een wetenschappelijk verantwoorde oplossing komen van problemen, die voorheen als onoplosbaar golden of subjectief-hypothetisch werden gesteld¹. Om deze theorie duidelijk te maken nemen we een voorbeeld uit de XVII^e eeuw, een periode die over het geheel, op het gebied der

¹ Een soortgelijke methode werd gevolgd door de heer Selim Augusti te Napels bij zijn onderzoek over de techniek en de materialen van de antieke muurschilderingen. Dit onderzoek heeft niet alleen geleid tot de oplossing van één der belangrijkste problemen uit de geschiedenis van de schildertechniek, maar maakt het thans tevens mogelijk nieuwe methoden te gebruiken bij de restauratie van antieke muurschilderingen (cf. o.a. Selim Augusti, *Imitazioni e fasificazioni dei colori presso gli antichi*, in *L'Industria della vernice*, nr. 25, mei 1949; IDEM, *La tecnica dell'antica pittura parietale pompeiana*, in *Pompeiana*, Napels, 1950; IDEM, *La technique de la peinture pompéienne*, Napels, 1957).

terminologie, weinig blijk van vooruitgang geeft in vergelijking met vroegere tijden. Hiertoe zullen we twee pigmenten behandelen, die in de XVII^e eeuw tot de meest gebruikte behoren nl. *lootwit* en *schelpwit*.

Door de recente ontdekking van een laag, bestaande uit loodwit en krijt, over het plamuur van P.P. Rubens' *Kruisafname* uit de kathedraal van Antwerpen¹, konden definitieve conclusies getrokken worden. Ongeveer twee jaar geleden werd door ons op grond van literaire bronnen reeds verondersteld, dat dergelijke lagen aangetroffen zullen worden op zeer grote schilderijen uit de Nederlandse school van de XVII^e eeuw². Rubens' *Kruisafname* is inderdaad een reus onder de schilderijen uit die tijd en men mocht hier dus, wanneer onze hypothese juist was, een dergelijke laag verwachten. Laten wij hier direct aan toevoegen, dat het mengsel van loodwit en krijt geenszins het produkt was van het atelier van de kunstenaar, maar dat het commercieel werd geproduceerd en dat wij weten, dat dit Nederlandse produkt het beste in Europa was.

De volgende beschouwing is gewijd aan de terminologie, die in de XVII^e eeuw werd gebruikt. In deze periode wordt veelvuldig *lootwit* vermeld, hetgeen beschouwd wordt als het equivalent van ons moderne loodwit. Echter, naast de benaming *lootwit* komt men in XVII^e-eeuwse geschriften herhaaldelijk de naam *schelpwit* (soms geschreven: *schulpwit*) tegen³. Meer malen heeft men gesuggereerd, dat hiermede een wit bedoeld wordt van gemalen schelpen. Deze veronderstelling wordt echter onhoudbaar in het licht van de explicatie bij *schelpwit* van Wilhelmus Beurs⁴: « Onder de stoffen van wit te voren genoemd, is het schulpwit het beste, datmen onder ons weet... vryftmen die in de beste papaver oly, die de Noot-oly, Lynsaat-oly en andre bekenden overtreft ». Het is duidelijk: Beurs kan *schulpwit* (in olie gewreven) onmogelijk het best witte pigment noemen, wanneer dit uit gemalen schelpen zou bestaan (overwegend calcium carbonaat). Tegelijkertijd mogen we uit de tekst van Beurs concluderen, dat met *schulp-* of *schelpwit* niets anders wordt bedoeld dan zuiver loodwit.

¹ De aanwezigheid van koolzwart in deze laag is niets bijzonders. Het vormt tezamen met het witte pigment de karakteristieke grijze *imprimatura* van Rubens' schilderijen, zoals vroeger aangetoond werd (cf. J.A. VAN DE GRAAF, *Het De Mayerne manuscript als bron voor de schildertechniek van de Barok*, Mijdrecht, 1958, bl. 26). Het gebruik van een waterachtig medium in plaats van olie, is eveneens duidelijk: het gebruik van een waterachtig medium moet op rekening worden geschreven van het gebruik van krijt als pigment, dat in olie geen dekkracht heeft. Bovendien is het bekend, dat in de XVII^e-eeuwse Nederlandse school dikwijls gebruik werd gemaakt van een waterachtig medium in voor de rest zuivere olieverschilderijen. Dit heeft o.a. betrekking op de techniek van Van Dyck (IDEM, *op. cit.*, bl. 58; De Mayerne Ms. nr. 86).

² VAN DE GRAAF, *op. cit.*, bl. 26 en 35.

³ BEURS, *De Groote Waereld in 't Klein geschildert, etc.*, Amsterdam, 1692, bl. 8; S. VAN HOOGBRATEN, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst*, Rotterdam, 1678, bl. 220; J. SANDRART, *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerenkünste*, Neurenberg, 1675-1679, dl. 1, bl. 87.

⁴ BEURS, *op. cit.*, *loc. cit.*

Dit is echter niet alles. We hebben tevens de mogelijkheid om aan te tonen, dat *lootwit* in de xvii^e eeuw een totaal ander begrip dekt dan ons hedendaagse loodwit. Beurs¹ geeft ons geen informatie over de eigenschappen en hoedanigheden van *lootwit*. Hij vermeldt slechts dat « 't is gemakkelijker om vryven... onkostlijker... anders in witheid en bestendigheid van verwe ». Het meest waarschijnlijke is, dat Beurs zelf niet precies bekend was met de samenstelling van het *lootwit* (uit andere bronnen mogen wij de conclusie trekken, dat de samenstelling een fabrieksgeheim was). Gelukkig komt een andere tekst te hulp om ons nauwkeuriger informatie te verschaffen. Abraham Latombé, aangeduid als een zeventiende eeuwse Amsterdamse schilder, verschaft het volgende recept : « Loodwit. De beste soort breekt gemakkelijk en wordt verkocht in zeer witte schelpen. Het gewone loodwit bevat de helft krijt »². Hier dan hebben we niet alleen een scherpe definitie van het woord *schelpwit*, dat zuiver loodwit blijkt te zijn geweest en werd verkocht in de vorm van schelpen, maar we leren tevens dat het gewone witte pigment een mengsel is van de helft loodwit en de helft krijt. Dit onderscheid in de terminologie van het witte pigment, aan de ene kant *schelpwit*, aan de andere *lootwit*, wordt ook weerspiegeld in Franse teksten uit de xvii^e en xviii^e eeuw. In het Frans gebruikt men voor het woord *schelpwit* de benamingen *blanc de plomb*, *blanc de plomb en écailles* of *céruse pure*, terwijl *lootwit* wordt aangeduid met de namen *céruse* of *blanc d'Espagne*, dat is een mengsel van loodwit en krijt, mogelijk in de xviii^e eeuw in Frankrijk vermengd met mergel in plaats van krijt. In Engeland stond dit mengsel van loodwit en krijt bekend onder de naam *Spanish white*³.

Samenvattend kunnen we vaststellen : uit de literaire bronnen weten we, dat in het begin van de xvii^e eeuw en later twee streng onderscheiden witte pigmenten voor olieverf schilderijen worden gebruikt, nl. zuiver loodwit (*schelpwit*) en een mengsel, waarschijnlijk bestaande uit 50 % loodwit en 50 % krijt (*lootwit*). Zoals Watin (sprekend over *céruse*) heeft bevestigd, werd het Nederlandse *lootwit* hogelijk geprezen voor zijn kwaliteit⁴. Wij mogen derhalve verwachten, dat wij dit pigment vooral zullen aantreffen in xvii^e-eeuwse Nederlandse schilderijen. Er blijft te bezien op welke wijze de Nederlandse xvii^e-eeuwse schilders dit pigment hebben gebruikt. Beurs⁵ accentueert : « ... en alzoo het mede onkostlijker is, daarom 't meest in gebruik, en wel in min keurige en in grootere schilderijen ».

¹ *Op. cit., loc. cit.*

² A. LATOMBÉ (De Mayerne Ms. nr. 24) : « Blanc de plomb. Le meilleur est celui qui rompt facilement, est en écailles tresblanches. En la Céruse commune il y a la moitié de croye ».

³ Cf. VAN DE GRAAF, *op. cit.*, bl. 33-35; De Mayerne Ms. nr. 34b, 39 en 40; WATIN, *L'Art du peintre, doreur, vernisseur*, Luik, 1774, bl. 17, 19 en 20.

⁴ *Op. cit.*, bl. 19 : « La céruse est la même blanc de plomb broyé avec de la craye ou marne; celle qui nous vient d'Holland est plus d'usage dans la Peinture. ... nous ne croyons pas que l'on réussit en France avec les marnes & crayes blanches qu'elle produit, à faire d'aussi bonne céruse que celle des Hollandois. »

⁵ *Op. cit., loc. cit.*

Bij gevolg konden we veronderstellen — gebaseerd op onze kennis van de literaire bronnen uit die tijd — dat Rubens in zijn monumentale composities gebruik moest hebben gemaakt van *lootwit*, dat wil zeggen van een mengsel van loodwit en krijt in gelijke delen en dat het bij het laboratorium-onderzoek eventueel mogelijk zou zijn deze laag bij de plamuurbehandeling te constateren¹. Deze hypothese is thans door het laboratorium-onderzoek in Brussel gelukkig bewezen. We verwachten in andere, soortgelijke, schilderijen en in kleinere schetsen en decoraties identieke lagen aan te treffen.

SIGNIFICATION ET APPLICATION DE «LOOTWIT» ET «SCHEL PWIT» DANS LA PEINTURE NÉERLANDAISE DU XVII^e SIÈCLE

La confusion et l'inexactitude de la terminologie utilisée dans les sources littéraires constituent un obstacle majeur à la connaissance de la technique picturale des maîtres anciens. Ce phénomène, qui apparaît dès l'Antiquité, s'est maintenu jusqu'à nos jours.

Nous croyons toutefois qu'il est à présent possible d'écarter de nombreux écueils dans ce domaine et de fournir une solution scientifique à certains problèmes de technique picturale auxquels on n'avait jusqu'à présent donné que des solutions subjectives et hypothétiques. Notre méthode est basée sur la critique littéraire des sources, à laquelle nous intégrons de la façon la plus complète les recherches de laboratoire et les techniques modernes de la restauration. Pour illustrer cette méthode, un seul exemple a été choisi, celui de deux pigments fréquemment utilisés au xvii^e siècle : le *lootwit* (en néerlandais moderne : *loodwit*; en français : *blanc de plomb*) et le *schelpwit* (en français : *blanc d'écaille*).

Grâce à la critique des sources littéraires, nous avons émis l'hypothèse que le *lootwit* était un mélange de craie et de blanc de plomb (p. 199, note 1) et qu'il était employé pour des peintures décoratives de très grandes dimensions. Le *schelpwit*, suivant cette hypothèse, aurait désigné le blanc de plomb pur. Si cette supposition était correcte, il devenait vraisemblable que Rubens ait utilisé un mélange de craie et de blanc de plomb pour la préparation de sa *Descente de croix*. Or, la présence de ce mélange a été détectée par l'examen de cette œuvre au laboratoire de l'Institut. Notre hypothèse s'est donc vue confirmée par une autre discipline.

¹ Cf. VAN DE GRAAF, *op. cit.*, bl. 35.

NOTE SUR L'INSTALLATION A L'INSTITUT D'UN LABORATOIRE DE DATAGE PAR LE RADIOCARBONE

IVAN ELSKENS

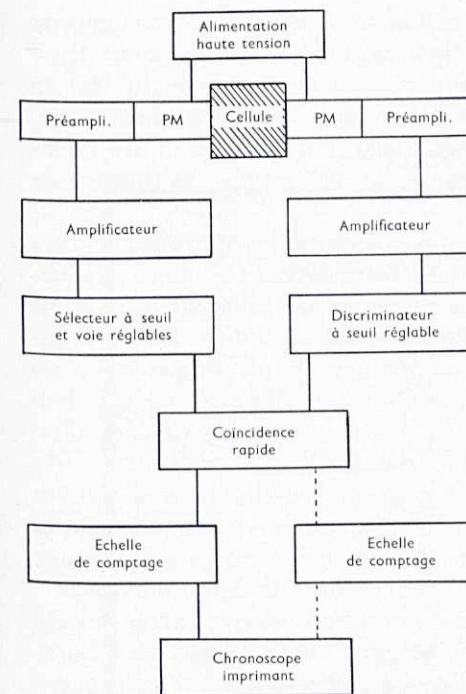
A l'heure actuelle, plusieurs milliers de dates apportant une aide considérable aux travaux des archéologues ont été établies grâce à la méthode du radiocarbone, et depuis 1959, l'*American Journal of Science, Radiocarbon Supplement*, publie le résultat des mesures effectuées dans une quarantaine de laboratoires spécialisés répartis dans le monde. La méthode est telle qu'on peut en espérer la solution de problèmes comme ceux de la chronologie de l'Egypte ancienne, de la Mésopotamie et d'autres civilisations du Proche et du Moyen-Orient. Dans d'autres domaines aussi, notamment en anthropologie et diverses sciences connexes, le datage par le radiocarbone a tôt fait de permettre aux chercheurs un élargissement de leurs investigations; pour beaucoup d'entre eux, cette technique constitue le seul moyen efficace de vérifier leurs hypothèses de travail. Le prix Nobel de chimie et de physique, récemment octroyé au professeur W.F. Libby, témoigne à suffisance de la valeur de l'outil que cet homme de science nous a forgé.

Notre but ici n'est ni de reprendre l'exposé des fondements de la méthode de datage par le radiocarbone, ni de décrire l'appareillage généralement utilisé pour les mesures pratiques — il existe à ce sujet d'excellentes monographies, dont deux sont reprises en annexe¹ — mais plutôt de faire connaître les réalisations pratiques du Laboratoire de Recherches physiques dans l'installation d'un laboratoire de datage par le radiocarbone.

Depuis plusieurs années, l'Institut a décidé de concrétiser un vœu émis par de nombreux collègues des universités et des musées, notamment du Service des Fouilles de l'Institut, du Centre national d'Archéologie, de l'Institut royal des Sciences naturelles de Belgique et plus spécialement de son Service d'Anthropologie. Le Laboratoire de Recherches physiques de l'Institut fut chargé à cet effet d'élaborer un programme d'étude des techniques en usage.

Durant deux ans, de nombreux contacts ont ainsi été établis, en

¹ Voir bibliographie, réf. 1 et 2.



1. Schéma de principe de la première installation de datage.

suite de l'étude de problèmes fondamentaux inhérents à l'activité de l'Institut.

Le premier des deux appareils (fig. 1) comporte une cellule de mesure à scintillateur liquide logée entre deux photomultiplicateurs travaillant en coïncidence rapide³. Cette installation nous permet d'étudier les problèmes de la préparation des échantillons destinés à la mesure de l'activité du radiocarbone en phase liquide. C'est dans ce domaine, en effet, que semble devoir être actuellement concentré notre apport scientifique : malgré la valeur intrinsèque des solutions proposées que nous avons testées⁴, la littérature est unanime à reconnaître la limitation de nos connaissances fondamentales dans les

¹ Nous tenons à exprimer ici notre particulière gratitude à la société ACEG, qui a gracieusement mis à notre disposition, pendant près d'un an, une installation spectrométrique de type classique, ainsi qu'à la société MBLE, qui nous a fait profiter de l'expérience qu'elle a acquise dans ce domaine en s'associant aux travaux des professeurs Houtermans et Oeschger de l'Université de Berne.

² Nous les remercions tout spécialement de nous avoir permis de « disséquer » sur place, fin 1958, leurs deux installations-pilotes.

³ Montée au laboratoire de chimie analytique de l'Ecole polytechnique de l'Université de Bruxelles, cette installation vient d'être mise en service. Elle sera transférée dans le nouveau bâtiment de l'Institut dès la fin des travaux d'aménagement de ce dernier.

⁴ Voir bibliographie en annexe, réf. 3 et 4.

Belgique, avec les membres du groupe de datage de l'Institut interuniversitaire des Sciences nucléaires, à l'étranger, avec certains laboratoires spécialisés : échanges de renseignements scientifiques se rapportant principalement aux techniques de mesure, aux difficultés de préparation des échantillons et à celles inhérentes à l'interprétation des résultats. En outre, dès le début de 1959, grâce à la collaboration de l'industrie électronique belge¹, grâce aussi aux conseils éclairés du personnel du Laboratoire d'Electronique physique du Centre d'Etudes nucléaires de Saclay (France)², nous avons pu aborder de façon concrète certaines particularités techniques propres à guider notre choix.

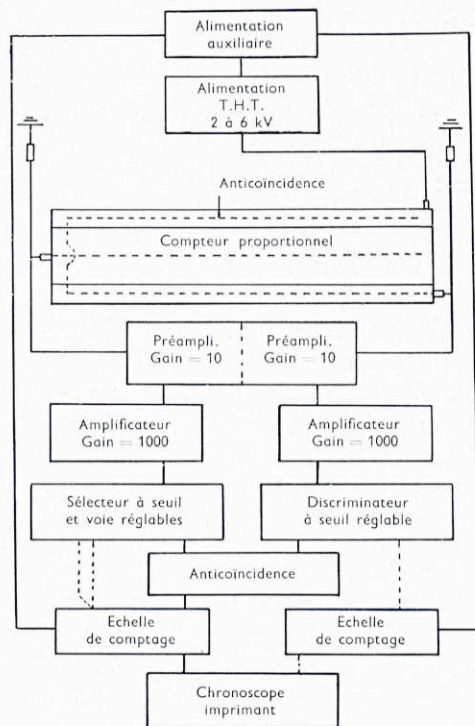
Deux installations donnant dans leurs domaines respectifs des garanties opérationnelles suffisantes ont pu être ainsi sélectionnées et récemment acquises. Elles offrent l'avantage de permettre d'effectuer des datages en série sans compromettre la poursuite de l'étude de problèmes fondamentaux inhérents à l'activité de l'Institut.

réactions utilisées. Sur ce point, la collaboration avec le service universitaire qui héberge provisoirement notre installation peut être extrêmement fructueuse¹. L'avenir réserve à l'installation par mesure de l'activité du ^{14}C en phase liquide les problèmes de datage des échantillons les plus anciens ou les plus récents. Nous suivons ainsi la voie tracée par F.N. Hayes et ses collaborateurs lors de la deuxième conférence sur les utilisations pacifiques de l'énergie atomique².

Le second appareil (fig. 2) comporte un compteur proportionnel avec ombrelle continue d'anticoïncidence du type Houtermans-Oeschger³. L'ensemble, électronique et compteur, comporte en outre un blindage d'un poids de 2.200 kg constitué de plomb, d'acier et de paraffine au bore⁴. Cette installation est destinée aux datages courants par mesure en phase gazeuse : ses possibilités déduites de ses caractéristiques essentielles et des critères de calcul de précision définis par E.H. Crèveœur et collaborateurs⁵, permet d'en espérer des performances semblables à celles des meilleures installations du même type en service ailleurs. Comme les étalonnages finaux sont prévus pour la fin de 1961, ils précéderont de peu la mise en service de l'appareil dans le nouveau bâtiment de l'Institut. Cette mise en service exige

en effet des locaux adéquats : cent cinquante mètres carrés ont été aménagés pour héberger le laboratoire de radiocarbone. Des précautions spéciales ont été prises dans le choix des matériaux et du conditionnement, notamment pour éviter la pollution des échantillons par le radon et d'autres contaminants. Nous donnons à titre d'information le plan d'implantation de ce laboratoire situé en sous-sol (fig. 3).

Un des objectifs primordiaux du Laboratoire de Recherches physiques est de mettre à la disposition de nos collègues anthropologues, archéologues, historiens d'art et autres, des



2. Schéma de principe de la deuxième installation de datage.

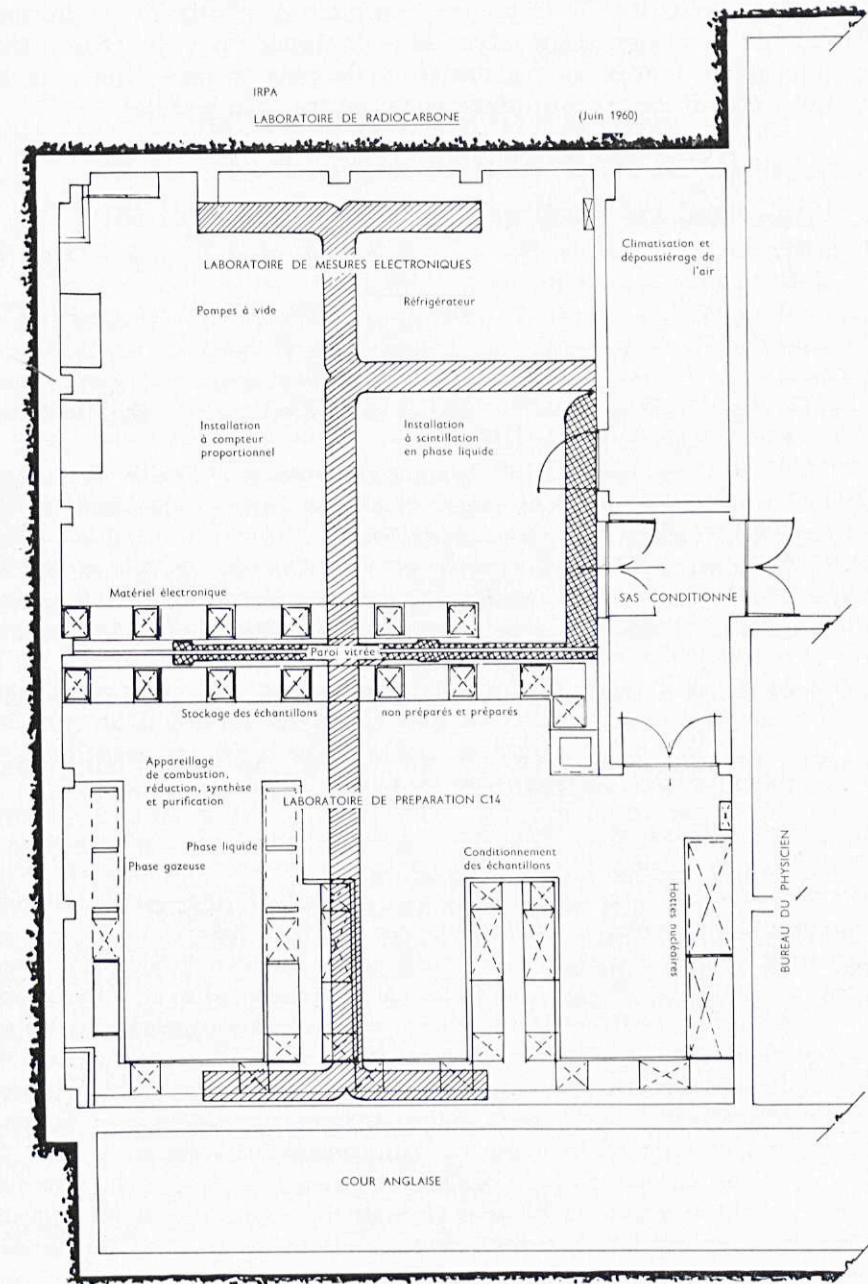
¹ Nous exprimons ici notre particulière gratitude au recteur de l'Université de Bruxelles, M. W. De Keyser, et au professeur Claude Herbo, directeur du service qui nous héberge.

² Voir bibliographie en annexe, réf. 5.

³ Voir bibliographie en annexe, réf. 7.

⁴ Cet appareil, comme le précédent, est monté et testé dans le laboratoire universitaire précité.

⁵ Voir bibliographie en annexe, réf. 6.



3. Plan d'implantation du laboratoire de datage.

méthodes instrumentales modernes d'investigation. Nous avons tenté de montrer par la présente note le progrès que marque l'installation prochaine, à l'Institut de Bruxelles, d'un laboratoire de datage par le radiocarbone. Cette note montre aussi la collaboration de plus en plus étroite et fructueuse qui s'établit entre institutions scientifiques et universités.

BIBLIOGRAPHIE

1. W.F. LIBBY, *Radiocarbon Dating*, 2^e éd., Chicago, 1955.
2. M. LORTHOIR, *La mesure des âges par le radiocarbone*, dans *Revue de la Manufacture belge de lampes électroniques*, t. III, 1960, p. 157.
3. R.F. NYSHOM, W.H. YANKO et W.G. BROWN, *Reduction of CO₂ to Methanol by Lithium Aluminium Hydride*, dans *Journal of the American Chemical Society*, t. LXX, 1948, p. 441.
4. C. LÉGER et L. PICHAT, *Utilisation du paraldéhyde pour incorporer de grandes quantités de carbone marqué dans un scintillateur liquide*, dans *Comptes rendus de l'Académie des Sciences*, Paris, t. CCXLIV, 1957, p. 190.
5. F.N. HAYES, E.C. ANDERSON et J.R. ARNOLD, *Détermination de l'activité du radiocarbone naturel par scintillateur liquide*, dans *Comptes rendus de la deuxième conférence sur les utilisations pacifiques de l'énergie atomique*, Genève, 1958, p. 210.
6. E.H. CRÈVECEUR, A. VANDER STRICHT et P.C. CAPRON, *Precision of the Dating Method. Standardization of the Calculation of the Errors and the Maximum Age in the ¹⁴C Method*, dans *Académie royale de Belgique, Bulletin de la Classe des Sciences*, t. XLV, 1959, p. 876.
7. F.G. HOUTERMANS et H. ESCHGER, *Helvetica Physica Acta*, t. XXVIII, 1955, p. 464.

NOTA OVER DE INSTALLATIE IN HET INSTITUUT VAN EEN LABORATORIUM VOOR DATERING DOOR MIDDEL VAN NATUURLIJKE RADIOCARBON

Deze korte nota beoogt de bekendmaking van hetgeen reeds praktisch werd verwezenlijkt door de Afdeling voor Fysisch Onderzoek, inzake de installatie van een laboratorium voor datering door middel van natuurlijke radiocarbon, bijzonder ten behoeve van antropologen, oudheidkundigen en kunsthistorici.

Ten einde de opzoekingen over de bereiding van monsters in vloeibare toestand te kunnen voortzetten en tevens het laboratorium in staat te stellen de datering reeksgewijs door te voeren, heeft het Instituut twee meetinstallaties aangekocht. De technische schema's der toestellen zijn weergegeven (afb. 1 en 2). De eerste installatie meet de activiteit der monsters in vloeibare toestand door middel van een scintillator-systeem, voorzien van twee snelcoïnciderende fotomultiplicatoren. De tweede inrichting omvat een proportionele cel voorzien van een anticoïncidatieafscherming. De twee toestellen zijn thans ondergebracht in het Laboratorium voor Analytische Scheikunde van de Polytechnische School der Brusselse Universiteit; het een is reeds geheel gemonteerd, het ander gedeeltelijk. Wij vestigen de aandacht op de aldus verwezenlijkte samenwerking tussen Instituut en Universiteit. De ingebruikstelling van het tweede apparaat zal waarschijnlijk samenvallen met de definitieve opstelling van het dateringslaboratorium in de lokalen die speciaal voor dit doel in het nieuwe gebouw van het Instituut ingericht zijn. De situatietekening der installatie is eveneens weergegeven (afb. 3).

NOTE DE LABORATOIRE SUR DEUX PEINTURES BAROQUES CONSERVÉES A TAMISE ET A TERMONDE

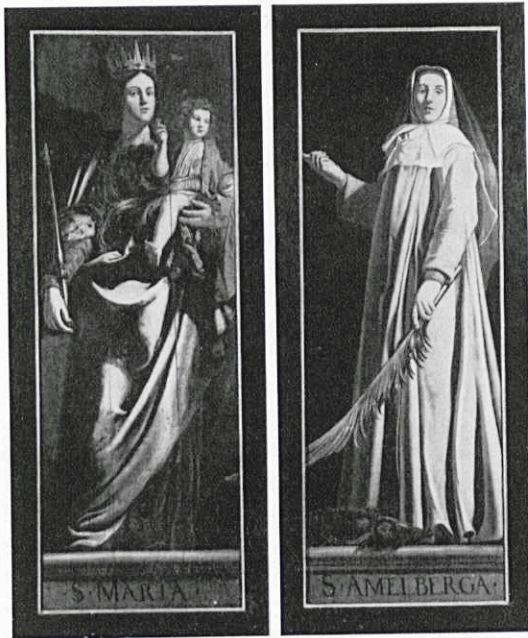
JEAN THISSEN

Les églises Notre-Dame de Tamise et de Termonde hébergent des représentations peintes de saints qui y sont particulièrement vénérés et dont elles conservent les reliques. A Tamise, c'est un triptyque sur chêne (fig. 1 et 2) où figurent des scènes de la vie de sainte Amelberge, patronne de cette localité. Le panneau central représente Charles Martel malmenant la sainte; à l'intérieur des volets on voit, à gauche, le maire du palais à la recherche d'Amelberge, à droite, la sainte agenouillée auprès de sa tante Landrade et de l'évêque Willibrord; la Vierge portant l'Enfant figure sur l'extérieur de l'un, sainte Amelberge accompagnée de l'esturgeon légendaire sur l'extérieur de l'autre. Ce triptyque est généralement attribué à Jean-Baptiste Le Sayve, né à Namur en 1540, mort à Malines en 1624; une toile signée de ce maître se trouve d'ailleurs dans la même église¹.

A Termonde, on vénère les reliques du saint évêque Hilduard et de sainte Christiane, patrons de la ville. L'église Notre-Dame possède deux volets, également sur chêne (fig. 3 et 4) (257 × 87 cm chacun) provenant d'un triptyque dont le panneau central semble perdu. Celui de gauche porte à l'extérieur la figure imposante de saint Hilduard, celui de droite représente sainte Christiane; à l'intérieur de chaque volet se trouve une scène se rapportant à la vie de ces saints. Ces panneaux portent le nom de leur auteur, David Teniers I, né à Anvers en 1582, mort en 1649, ainsi que la date de leur exécution, 1617.

Le culte de ces trois saints mérovingiens dans deux villes flamandes situées au bord de l'Escaut à une distance seulement d'une quinzaine de kilomètres l'une de l'autre, a donc provoqué à une même époque, vers le début du XVII^e siècle, la réalisation de deux triptyques qui ne manquent pas d'envergure. En comparant le triptyque de Tamise aux volets de Termonde, on constate en outre une certaine affinité artistique qui se

¹ E. DHANENS, *Inventaris van het kunstpatrimonium van Oostvlaanderen*, t. I : *Temse*, (Cultuurboek van de provincie Oostvlaanderen, t. V : 1951, vol. 1), Gand, 1953, p. 358-359, nos 29 a-c et 30. L'attention a déjà été attirée sur ces deux volets lors de leur exposition à Bruxelles en 1910 : catalogue *Exposition d'art ancien. L'art belge au XVII^e siècle. Bruxelles, juin-novembre 1910*, Bruxelles, 1910, n° 1396.



220 × 185 - 90 cm

1. Jean-Baptiste Le Sayve (attr.), triptyque : *Scènes de la vie de sainte Amelberge*. Revers des volets. Tamise, église Notre-Dame.



2. Jean-Baptiste Le Sayve (attr.), triptyque : *Scènes de la vie de sainte Amelberge*. Tamise, église Notre-Dame.



3. David Teniers I, *Triptyque de saint Hilduard et sainte Christiane*, signé et daté 1617. Revers des volets. Termonde, église Notre-Dame.



4. David Teniers I, *Triptyque de saint Hilduard et sainte Christiane*. Face des volets. Termonde, église Notre-Dame.

manifeste aussi bien dans la composition que dans le coloris et la facture picturale (fig. 5). Un examen microscopique et microchimique en fut entrepris afin de vérifier si cette affinité artistique trouvait son équivalent dans la technique picturale.

EXAMEN MICROSCOPIQUE ET MICROCHIMIQUE

Dans les deux cas, nombre de prélèvements montraient la présence de surpeints; c'est uniquement la structure originale qui est détaillée ici. En outre, ni le vernis de surface, ni le support (chêne) ne sont discutés, puisqu'ils n'offrent aucune valeur de comparaison.

Préparation

Une seule couche dans les deux cas. On trouve la composition usuelle à base de craie et de colle animale avec imprégnation à l'huile siccative à la partie supérieure. Son épaisseur est de l'ordre de 120 μ pour les volets de Tamise (Le Sayve ?); elle n'est pas connue pour le Teniers de Termonde (échantillon incomplet).

Couche d'impression

Dans les deux tableaux, la préparation est recouverte d'une couche d'impression ou « imprimatura » rouge-brun (Le Sayve : 9 des 16 échantillons; Teniers : 11 des 14 échantillons) composée d'ocre, d'un peu de noir animal, avec forte teneur en huile siccative. Epaisseur : Le Sayve : 10-15 μ , Teniers : 10-25 μ .

Couche d'ébauche

Celle-ci se retrouve dans les deux œuvres, immédiatement au-dessus de la couche d'impression. Elle est blanc grisâtre, à base de blanc de plomb avec peu de noir animal et d'ocre, le liant étant à base d'huile siccative. Son épaisseur est de 15 à 40 μ . On la détecte dans 12 des 16 échantillons du Le Sayve et dans tous les échantillons du Teniers.

Couche picturale

Dans tous les échantillons examinés, le liant est à base d'huile siccative. Pour le Le Sayve, l'épaisseur varie de 15 (chair) à 255 μ (bleu foncé); pour le Teniers, de 25 (blanc) à 65 μ (rouge foncé). Le tableau ci-après précise les pigments utilisés.

Le Sayve

Bleu clair : 1 couche : smalt ou azurite avec faible addition de malachite et quantité variable de blanc de plomb.

Bleu foncé : 2 couches : smalt et blanc de plomb; en surface, une couche plus translucide contenant du smalt additionné d'un peu d'ocre.

Vert (apparemment pas de vert original).

Teniers

1 couche : smalt et blanc de plomb.

2 couches : malachite et blanc de plomb (fig. 6).



5. Comparaison entre un détail du volet droit de D. Teniers 1 (en haut) et deux détails du triptyque de Tamise attribué à J.-B. Le Sayve (en bas), montrant la similitude de facture entre les deux œuvres.

Rouge clair : 1 couche : vermillon, peu de blanc de plomb et parfois un peu de garance fixée.

Rouge foncé : 2 couches : même composition que la précédente; en surface, un glacis à base de garance fixée (fig. 7).

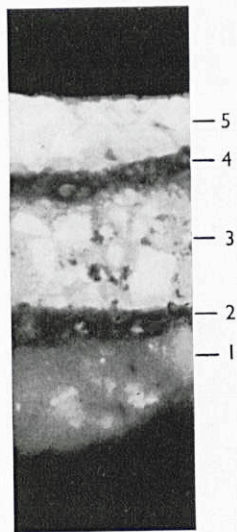
Brun (apparemment pas de brun orinal).

Blanc, chair : 1 couche : blanc de plomb additionné, suivant le cas, de peu d'ocre, de vermillon ou de noir animal.

3 couches : les deux inférieures à base de minium de plomb, d'ocre et de blanc de plomb; le glacis de surface à base de garance fixée.

1 couche : ocre additionnée de peu de noir animal et de blanc de plomb.

1-2 couche(s) : blanc de plomb additionné, suivant le cas, d'un peu de smalt, de garance fixée ou de noir animal.



6. Teniers I, volet droit du *Triptyque de saint Hilduard et sainte Christiane* : micrographie en lumière ordinaire, 84 × : vert moyen de la doublure du manteau du personnage debout à l'extrême droite.

5 : malachite et blanc de plomb, liant à base d'huile siccative;

4 : malachite et blanc de plomb, liant à base d'huile siccative;

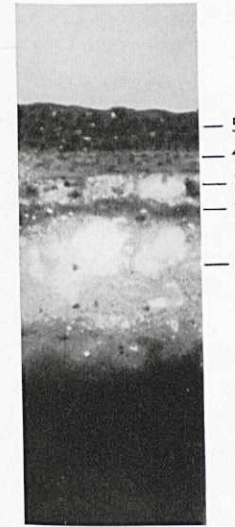
3 : couche d'ébauche : blanc de plomb, peu de noir animal et d'ocre, liant à base d'huile siccative;

2 : couche d'impression : ocre, un peu de noir animal, forte teneur en huile siccative;

1 : préparation imprégnée à la partie supérieure : craie et colle animale.

Comment interpréter ces résultats ?

Si la préparation est identique dans les deux cas envisagés, il n'y a pas lieu de s'en étonner, puisque cette même composition — craie et colle animale, imprégnée à la partie supérieure — apparaît dès le xv^e siècle et continue d'être en usage jusque dans le xvi^e. Il n'en est pas de même de la couche d'impression et de la première ébauche; si toutes deux se retrouvent déjà ailleurs — la première chez plusieurs peintres flamands du xvii^e siècle, la seconde chez Léonard de Vinci —, elles présentent dans les deux œuvres



7. J.-B. Le Sayve (attr.), revers du volet gauche du *Triptyque de sainte Amelberge* : micrographie en lumière ordinaire, 84 × : rouge foncé de la manche gauche de la Vierge.

5 : glacis à base de garance fixée avec liant à base d'huile siccative;

4 : vermillon, peu de blanc de plomb, liant à base d'huile siccative;

3 : même composition que la couche 3 de la fig. 6;

2 : même composition que la couche 2 de la fig. 6;

1 : préparation imprégnée à la partie supérieure : craie et colle animale.

examinées ici une identité frappante de couleur et de composition : de part et d'autre, la couche d'impression, rouge-brun, est composée d'ocre et d'un peu de noir animal, avec une forte teneur en huile siccative; dans un cas comme dans l'autre, la couche d'ébauche apparaît en blanc grisâtre et se compose de blanc de plomb avec peu de noir animal et d'ocre, dans un liant à base d'huile siccative.

Les analogies observées en surface entre les deux œuvres (fig. 5) trouvent donc leur équivalent en profondeur, dans la structure même tant de la préparation et de la couche d'impression que de la couche d'ébauche et de la couche picturale. On peut n'y voir que deux exemples distincts d'une même technique picturale en usage dans la peinture baroque flamande. Mais l'identité des couches d'impression et d'ébauche peut faire admettre — comme certains historiens d'art l'ont supposé — qu'il s'agit de deux œuvres d'une même main, soit de David Teniers I, dont la signature apparaît sur l'une d'elles. Toutefois, si cette conclusion est admissible également sur le plan de l'examen scientifique, il faudrait, pour qu'elle soit confirmée de façon objective, qu'il soit procédé à un examen de nombreuses autres peintures flamandes du xvii^e siècle.

Een drieluik met voorstelling van taferelen uit het leven van de H. Amelberga (afb. 1 en 2; Temse, Onze-Lieve-Vrouwekerk), toegeschreven aan J.-B. Le Sayve (1540-1624), en twee luiken van een triptiek gewijd aan de HH. Hilduardus en Christina (afb. 3 en 4; Dendermonde, Onze-Lieve-Vrouwekerk), getekend door David Teniers I en gedateerd 1617, werden in het Laboratorium onderzocht. Het was de bedoeling na te gaan of de stijlovereenkomst, die men tussen beide werken kan vaststellen (afb. 5), haar weerklank vindt in de technische uitvoering van beide schilderijen.

Niet alleen is de plamuurlaag van beide werken op dezelfde wijze samengesteld, men treft ook op beide een gekleurde imprimatura en grondlaag aan; deze twee lagen stemmen naar kleur en samenstelling in zulke mate overeen dat het niet uitgesloten is dat deze twee schilderijen van een zelfde hand zouden zijn, zoals reeds verondersteld werd. Het is echter ook mogelijk dat het hier om twee onderscheiden voorbeelden van een zelfde schildertechniek gaat. Om door laboratoriumonderzoek tot de zekerheid te komen dat de betrokken werken door een zelfde hand werden geschilderd, is een bevestiging nodig door een uitgebreid onderzoek van andere Vlaamse barok-schilderijen.

NOTE SUR LE COLLAGE DE FRAGMENTS EN PIERRE CALCAIRE A L'AIDE D'UNE RÉSINE-POLYESTER

PIERRE DONIS et RENÉ SNEYERS

Le Service des Fouilles de l'Institut a dégagé à Buzenol, en 1958, un mur de soutènement d'une enceinte fortifiée du IV^e siècle composé de gros blocs de pierre dont certains sont sculptés¹. Parmi ces derniers, un bloc portant une figure d'homme était brisé à la hauteur des yeux. Par bonheur, on a retrouvé les deux fragments qui la complètent (fig. 1).

La roche dans laquelle œuvra le ciseau de l'artiste est un calcaire bajocien (jurassique) qui, soit dit en passant, est la seule pierre du type « pierre de France » que nous possédions en Belgique. Tendre, à grain moyen, elle se sculpte aisément.

Le premier débris restitue presque entièrement le menton; le second parachève la reconstitution mais porte à faux vers l'arrière. L'un et l'autre s'ajustent parfaitement.

Ne pouvant envisager l'assemblage habituel par chevilles, étant donné les dimensions restreintes des morceaux, nous avons utilisé une technique de collage.

De nombreux essais sur des matériaux de cohésion et de porosité différentes comme le tuffeau de Maestricht et le calcaire de Gobertange, nous avaient révélé l'intérêt des résines polyester comme colle. C'est une de ces résines, le type D.V. de l'Union chimique belge, qui a été employée.

Le processus opératoire se résume comme suit :

1^o Préparation des faces d'assemblage : 1) mouillage à refus par l'acétone; 2) imprégnation à refus de résine diluée comprenant 40 g de polyester D.V., 1,75 cc de naphthénate de cobalt, 10 cc d'acétone et 1 g de peroxyde de cyclohexanone. La polymérisation (durcissement) s'effectue à température ambiante endéans quelques dizaines de minutes. Nous laissons néanmoins un intervalle de 24 heures avant d'aborder l'opération suivante.

2^o Assemblage : une solution plus visqueuse de résine est répartie sur les surfaces préalablement poncées dans les proportions ci-après : 40 g de polyester D.V., 1,25 cc de naphthénate de cobalt, 5 cc d'acétone, 0,5 g de peroxyde de cyclohexanone. Les parties sont alors réunies.

¹ J. MERTENS, *Sculptures romaines de Buzenol*, dans *Le Pays Gaumais*, t. XIX, 1958, p. 17-124.

Si le collage du premier débris à la masse principale ne présente aucun problème d'équilibrage, il n'en est pas de même pour le second, étant donné la position de son centre de gravité largement déporté en dehors de la surface d'appui. Il doit donc être soutenu. Nous avons opté pour un soutien assurant une liaison permanente, réalisé au moyen d'une barre de pierre pénétrant de 3 cm environ dans les deux fragments à réunir et scellée au mortier de polyester. Pour combler l'espace vide entre le prolongement en porte-à-faux et la masse principale, c'est ce même mortier que nous utilisons. Il a la composition ci-après : 100 cc de sable du Rhin, 300 cc de calcaire moulu, 120 g de polyester, 4,5 cc de naphthénate de cobalt, 1,5 g de peroxyde de cyclohexanone.

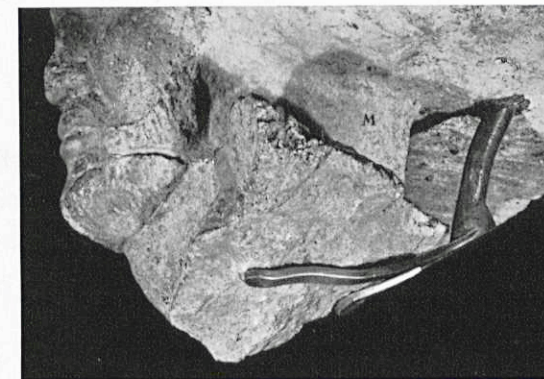
Pour réduire au maximum le retrait de la résine au cours de la polymérisation, nous avons rendu le mortier très maigre par addition d'un maximum



1. Pierre sculptée de Buzenol après collage des fragments. Les cassures au niveau des yeux et du menton apparaissent nettement. Le porte-à-faux du fragment inférieur rend l'assemblage très délicat.

de charge au point d'en rendre l'application assez difficile.

Seize mois après le traitement, on ne peut que constater la parfaite cohésion de l'assemblage, sans signe d'évolution visible. Néanmoins, pour des raisons de sécurité, une tige de bronze a été scellée au plomb dans la grosse masse (fig. 2) pour soutenir les fragments en cas de rupture par choc accidentel ou par tension interne de la résine adhésive. En effet, il ne faut pas oublier que le polyester, en se polymérisant, subit un retrait de 7 à 8 %, c'est-à-dire que pour un volume de 1 l. (ce qui correspond approximativement à la masse de mortier utilisé), le retrait serait de 70 à 80 cm³. Comme la résine adhère généralement bien aux matériaux qu'elle couvre, les tensions produites par sa contraction ne pourraient se libérer que par la rupture des matériaux eux-mêmes. C'est pour réduire ces tensions à leur plus faible valeur que nous avons ramené la quantité de polyester au strict minimum nécessaire pour assurer la liaison des éléments solides par un film de résine, en évitant toute accumulation préjudiciable de celle-ci.



2. Détail de l'assemblage: mortier au polyester (M) et ancre de sécurité.

NOTA OVER HET KLEVEN VAN KALKSTEENFRAGMENTEN BIJ MIDDEL VAN POLYESTERHARS

De drie fragmenten van een mannenhoofd (afb. 1) gebeeldhouwd in zachte kalksteen en opgegraven te Buzenol (cf. nota 1), werden aan elkaar bevestigd bij middel van een polyesterhars (type D.V. van de Union chimique belge) als volgt bereid : 40 g polyester D.V., 1,25 cc kobaltnaftenaat, 5 cc aceton, 0,5 g cyclohexanonperoxyde. Het vrijdragend fragment werd ondersteund door een stenen staaf, die zelf gevat is in polyestermortel (M., afb. 2), bestaande uit 100 cc rijnzand, 300 cc gemalen kalksteen, 120 g polyester D.V., 4,5 cc kobaltnaftenaat en 1,5 g cyclohexanonperoxyde. Om breuk te voorkomen ingevolge schokken of inwendige spanningen, werden de fragmenten gesteund door een bronzen vork (afb. 2). De inwendige spanningen zijn het gevolg van de volumecontractie (7 à 8 %) van het polyesterhars gedurende de polymerisatie; het vrijkomen van deze spanningen veroorzaakt breuk van de polyester-massa of vaker nog van de aan elkaar gekleefde materialen. Om de spanningen te verminderen werd de hoeveelheid polyester beperkt tot het strikt noodzakelijke om de vaste elementen met een harsfilm te verbinden, en werd er voor gezorgd opeenhoping van hars te vermijden.

CHRONIQUE

ARCHIVES ICONOGRAPHIQUES

Accroissement du fonds



Un peu plus de six mille nouveaux documents photographiques furent classés dans les Archives entre le 1^{er} octobre 1959 et le 30 septembre 1960. Cet enrichissement est le fruit de nombreuses missions se rapportant à la réalisation des Inventaires photographiques indicatifs d'Anvers et de Liège ainsi qu'aux principales expositions mises sur pied pendant la période précitée.

Dans le cadre de l'Inventaire photographique des deux cantons de Liège, des campagnes de prises de vue furent encore organisées en octobre 1959, en février et juin 1960, avec pour résultat l'exécution d'environ dix-huit cents négatifs concernant spécialement la Maison Curtius, le Musée d'Ansembourg, le Musée de la Vie wallonne, la Bibliothèque de l'Université et certains édifices publics tel le Palais des Congrès. L'Inventaire photographique de Liège est donc en bonne voie d'achèvement. Entretemps, les travaux relatifs à celui d'Anvers ont débuté par une première mission (mars 1960) dont l'objectif était de photographier une partie des collections de la Vieille Boucherie : instruments de musique, céramiques, vitraux. Quant à l'Inventaire imprimé des trois cantons de Bruges, sa publication peut encore être envisagée pour cette année.

De nombreuses missions furent aussi organisées en vue de compléter la documentation des Archives concernant des églises et chapelles dont la pittoresque chapelle de Marie la Misérable à Woluwe-Saint-Lambert. Plusieurs missions furent également consacrées à divers musées, notamment aux Musées royaux des Beaux-Arts d'Anvers et de Bruxelles dont les nouvelles acquisitions furent photographiées. En outre, grâce à l'obligeance du directeur du Musée Suermondt à Aix-la-Chapelle, le Dr. H. Feldbusch, il nous a été possible de photographier les œuvres flamandes conservées dans ce musée. Très prochainement, ces documents seront mis à la disposition des chercheurs dans la salle de consultation des Archives.

Poursuivant leur politique d'accroissement de la documentation, les Archives prospectèrent les nombreuses expositions qui, comme chaque année, sont organisées dans le pays. Parmi les plus importantes, mentionnons spécialement celle de Bruges consacrée au « Siècle des Primitifs flamands » où nos techniciens réalisèrent environ

cinq cents négatifs. A Anvers, les expositions « Les dessins et esquisses à l'huile d'Antoine Van Dyck », « Henri le Navigateur », évoquant une grande période de l'histoire du Portugal, « Laus Laurentio », commémorant le troisième centenaire de la paroisse Saint-Laurent, nous permirent de photographier de nombre ses œuvres conservées tant en Belgique qu'à l'étranger. Citons encore les expositions « Trésors des vieilles demeures montoises » à Mons, « La Madone dans l'art en Hainaut » à Tournai, « Fleurs et jardins dans l'art flamand » à Gand, « Adrien VI » à Louvain, « Art religieux » à Lierre, qui toutes firent l'objet de missions photographiques. Cette politique d'extension de la documentation s'étend également à l'art contemporain. C'est ainsi que de nombreuses prises de vue furent effectuées au « Salon d'automne 1959 » d'Etterbeek et à l'exposition organisée à Bruxelles par la Direction générale des Arts, des Lettres et de l'Éducation populaire, exposition groupant les œuvres acquises par l'État en 1959 et celles des artistes belges ayant obtenu un prix ou une distinction au cours de cette année (prix de Rome, Godecharle; bourse Koopal).

Enfin, de multiples prises de vue furent aussi réalisées en collaboration avec les autres sections de l'Institut et spécialement le Service de Conservation, pour les œuvres en traitement dont diverses peintures du Musée diocésain de Liège et de l'Hôtel de Croix à Namur.

Améliorations

Tout comme les années précédentes, notre documentation et les fichiers correspondants ont fait l'objet de constantes améliorations. C'est ainsi que, comme par le passé, nous avons complété les indications concernant les œuvres en y ajoutant les renvois aux catalogues des expositions où ces objets furent présentés. Ces renseignements sont en effet très appréciés tant par les chercheurs que par les organisateurs d'expositions. D'autre part, la rubrique « histoire » du fichier iconographique a fait l'objet, grâce à une première révision, d'utiles mises au point.

Photographie en couleurs

Des ektachromes et sélections ont été réalisées de trente-trois pièces des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, en vue de l'impression de cartes postales en couleurs pour le Fonds commun des Musées de l'État du Ministère de l'Instruction publique. Il s'agissait de bronzes, céramiques, verreries, bijoux, statuettes et peintures tombales dans les départements des Antiquités égyptiennes, de l'Asie antérieure et des Antiquités grecques et romaines.

L'exposition « Le Siècle des Primitifs flamands » tenue à Bruges a été l'occasion de réaliser une cinquantaine d'ektachromes et dix sélections de quelques-unes des peintures exposées. Cinq autres ektachromes et sélections d'œuvres destinées à l'exposition de Bruges puis à celle de Détroit avaient été exécutées pour l'illustration de leurs catalogues respectifs.

Une quarantaine d'ektachromes d'œuvres passées par le Service de Conservation ont été réalisées avant, pendant ou après leur traitement à l'Institut. Parmi elles figure une prise de vue de *Notre-Dame de Consolation* de Vilvorde destinée à illustrer le présent tome du Bulletin de l'Institut (cf. p. 76).

Peintures



Les travaux préparatoires au traitement de la *Descente de Croix* de Rubens ont débuté en novembre 1959 par le contrôle automatique et permanent des conditions atmosphériques de la cathédrale d'Anvers. Sitôt le triptyque transféré à l'Institut, le 7 juillet 1960, l'examen scientifique approfondi fut entamé, notamment sur la base de la radiographie de la surface totale de l'œuvre (soit 272 documents radiographiques de 30 x 40 cm). Les premiers résultats de cet examen ont été soumis à une commission internationale d'experts convoquée à Bruxelles le 21 octobre 1960 par le Ministre de l'Instruction publique, et placée sous la présidence du Bourgmestre d'Anvers.

L'analyse microchimique des échantillons prélevés à Urbino (voir la Chronique du précédent Bulletin, p. 209) a été poursuivie. Des examens similaires ont été effectués pour un *Portrait du Fayoum* du Musée du Caire et pour la *Prise de Jérusalem* du Musée des Beaux-Arts de Gand; au sujet de l'examen et du traitement de ces deux panneaux, voir les articles qui leur sont consacrés dans ce Bulletin, p. 175-180 et 34-43. Des analyses microchimiques de plusieurs autres tableaux ont également été entreprises soit avant soit pendant leur traitement. Parmi eux, citons tout particulièrement deux scènes de la *Vie de saint Rombaut* (début XVI^e s.) de la National Gallery de Dublin, la *Descente de Croix* de l'église de Watervliet, la *Dernière Cène* de l'abbaye de Tongerlo, le *Triptyque de saint Eustache* (XVI^e s.) de l'église de Sicheim, et un *Calvaire* (XVI^e s.) des collections de l'Hôtel de Croix à Namur.

Un tableau de fleurs de Frans Ykens, conservé au Musée des Beaux-Arts de Gand, a été rentoilé et nettoyé. La *Lecture* de Théo Van Rysselberghe, du même musée, a été fixée. On a aussi procédé à un nettoyage du petit tableau de Raoul Savery, le *Cheval Blanc*, du Musée de Verviers. La prédelle et les volets peints du *Retable Van Cothem* (début XVI^e s.) du Vleeshuis à Anvers ont subi un traitement approfondi; un rapport en a été publié dans la revue *Antwerpen*, avril 1961.

Signalons enfin que des traitements divers ont été appliqués à des peintures du Musée Curtius, du Musée de l'art wallon, du Musée diocésain et de la cathédrale de Liège, de la Commission d'Assistance publique de Koekelberg et de l'église Saint-Nicolas à Enghien.

Du matériel didactique a été préparé pour l'Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de l'Université de Louvain.



Peintures murales

Les Services provinciaux du Limbourg, chargés de la démolition de la petite église romane de Erpekom (Grote-Brogel) ont fait appel à l'Institut pour la dépose des fragments de peintures murales découverts à cette occasion (voir fig. ci-contre). Seule la scène figurant saint Hubert (probablement *xiv^e s.*) était restée lisible dans son entièreté. Ces peintures seront réintégrées dans l'église sitôt que celle-ci sera reconstruite au Musée en plein air de Bokrijk.

On a procédé à l'examen de restes de peintures murales du *xvii^e siècle* qui décorent un local du couvent des Alexiens à Diest destiné à être prochainement démoli. En collaboration avec la Commission d'Assistance publique d'Anvers, quelques intéressantes figures de saints ont pu être dégagées dans la chapelle de l'hôpital Sainte-Elisabeth; le traitement de ces peintures est encore en cours.

Le Laboratoire a fait rapport aux administrations communales de Meysse et d'Anderlecht sur l'état de conservation des peintures murales des églises Saint-Martin à Meysse et Saints-Pierre-et-Guidon à Anderlecht (*xvi^e s.*), en vue d'une éventuelle restauration.

En novembre 1959, le directeur de l'Institut et le chef du Service des Fouilles se sont rendus en Bulgarie à l'invitation du Comité pour les Relations culturelles avec l'étranger. Il s'agissait de conseiller l'Institut des Monuments historiques et de la Culture de Sofia et son directeur M. Boris Markov sur les méthodes de conservation à appliquer aux peintures murales de l'Antiquité d'un tombeau thrace à Kasanlak (*iv^e s. avant J.C.*) et d'un tombeau romain à Silistra (*iv^e s. après J.C.*), et à celles du moyen âge dans l'église de Bojana (*xiii^e s.*) et le monastère de Rila (*xiv^e s.*). Des échantillons prélevés sur ces différentes peintures ont fait l'objet d'un examen au laboratoire de l'Institut, afin d'établir la nature des matériaux et leur degré d'altération. Ce séjour a également été mis à profit pour discuter en commun les problèmes du conditionnement et de l'éclairage de ces monuments et visiter quelques sites de fouilles.

Dans le cadre de l'Accord culturel belgo-yougoslave, M. R. Marijnissen, chef du Service de Conservation, a fait un séjour en Yougoslavie (juin-juillet 1960) pour étudier les méthodes de traitement des peintures murales, en particulier dans le patriarcat de Peć, où l'Institut fédéral de Belgrade mène depuis quelques années un programme de conservation.

Bois sculptés

Deux des examens et traitements les plus marquants de cette année font l'objet d'un article dans ce Bulletin, soit un *Bodhisattva* japonais du Musée ethnographique



d'Anvers (p. 181) et l'importante statuette de *Notre-Dame de Consolation* du Carmel de Vilvorde (p. 77). Le *Retable de la Passion* de Gheel a été réinstallé à l'église Sainte-Dymphne; seuls les volets peints, dont le traitement est toujours en cours, n'ont pas encore réintégré leur place. Quant à l'examen et au traitement du *Retable Van Cothem* appartenant aux collections du Vleeshuis à Anvers, comme nous l'avons dit plus haut, un rapport leur a été consacré dans la revue *Antwerpen*.

L'étude et le traitement du *Retable de la Vierge* (début *xvi^e s.*) et de sa très attachante prédelle sculptée avec des *Scènes de la Vie de la Vierge* (début *xv^e s.*) appartenant à l'église Saint-Léonard à Léau ont été amorcés. La même église a confié à l'Institut le groupe droit du *Retable de saint Léonard* (*xv^e s.*), en vue d'un traitement de conservation préalable au prêt de l'œuvre à l'exposition de Détroit. Deux groupes du fameux *Retable d'Hakendover* (*xv^e s.*) et une *Annonciation* (*xv^e s.*) des Musées royaux d'Art et d'Histoire ont subi un traitement dans le même but. Un *Saint Denis* (*xv^e s.*) des mêmes musées, fortement vermoulu, a été consolidé et nettoyé. Un *Christ en Croix* de la rue Saint-Gilles à Liège, appartenant à la Ville, a été débarrassé des nombreuses

couches de surpeint et des additions tardives qui le recouvraient. Le traitement qui avait été prévu pour le grand *Calvaire* de l'église Saint-Sulpice à Diest ne sera pas mis à exécution : un examen approfondi du *Saint Jean* a en effet montré que toute la polychromie originale a été enlevée avant l'application de la peinture néo-gothique qui recouvre aujourd'hui les statues. Deux pièces du *xviii^e siècle* conservées à l'église Notre-Dame d'Aerschot, une *Sainte Barbe* et une *Sainte Agnès*, ont été fixées et nettoyées.

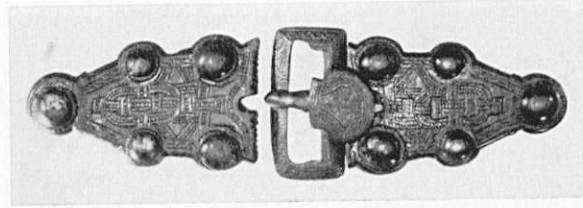
Signalons enfin que des traitements de conservation de bois sculptés ont été réalisés pour S.A.R. la Princesse de Réthy, pour les églises de Rijkevorsel, Thumaide, Pellenberg et Houtain, pour les musées de Malines et l'Hôtel de Croix à Namur.

Métaux

Parmi les objets métalliques confiés cette année pour examen au Laboratoire, figuraient deux hallebardes du Musée d'Armes et d'Armures de la Porte de Hal à Bruxelles, dont il s'agissait de comparer la technique de fabrication, et quatre gardes d'épées japonaises des *xviii^e et xix^e siècles*, des Musées royaux d'Art et d'Histoire, dont on a déterminé la technique de fabrication et les métaux constitutifs. On trouvera dans ce Bulletin deux articles consacrés à des œuvres en métal : l'un (p. 155) traite de l'examen d'une épée mérovingienne du Musée d'Arlon, l'autre (p. 117) d'une série de plaques funéraires en bronze très semblables sinon identiques les unes aux autres, provenant de Bruges, Dinant, Gand, Mons et Zutphen.

La plupart des pièces confiées à l'Institut aux fins de traitement font elles aussi l'objet d'un examen de laboratoire. Il est ainsi apparu que des clochettes de l'époque romaine tardive trouvées au cours de fouilles à Ortho sont constituées d'une double

couche métallique de fer et de cuivre. Parmi les objets en métal traités dans le courant de cette année, citons encore une croix processionnelle en argent du Musée de Verviers, deux plaques funéraires en bronze du ^{xvi}^e siècle du Musée de la Byloke à



Gand, trois pièces d'armes du Louristan datant d'environ 1.000 av. J.-C. (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire), une cuillère du ^{xvi}^e siècle en argent émaillé prêtée par le Museum of Fine Arts de Boston à l'exposition des Primitifs flamands à Bruges et dont l'émail, écaillé par endroits, a été fixé; signalons encore divers objets provenant des fouilles du Professeur S.J. De Laet à Gand (Port-Arthur) et à Hastedon et de M. A.J. Van de Walle à l'église Sainte-Walburge à Anvers.

Par ailleurs, les trouvailles accumulées ces dernières années par le Service des Fouilles continuent de faire systématiquement l'objet d'un traitement. Cette année, il s'agissait d'objets provenant des sites de Beerlegem, Folx-les-Caves, Grandcourt, Grobbendonk, Hamipré, Hofstade, Huombois, Jamoigne, Jurbize, Landen, Ortho, Oudenburg, Rosmeer, Tontelange et Tournai.

Notre spécialiste des métaux, Mme D. Thomas-Goorieckx, a accompli une mission à Londres au cours de laquelle elle a pu étudier les méthodes d'examen et de traitement appliquées par le laboratoire du British Museum sous la direction de M. R.M. Organ.

Matériaux pierreux

Le Laboratoire continue de mettre au point les méthodes physiques et chimiques de conservation des matériaux pierreux, et plus particulièrement les essais de consolidation de la pierre de Gobertange au moyen de résine vinylique. Dans le domaine des méthodes physiques, l'attention se porte en ce moment sur la recherche d'une méthode de mesure de la perméabilité des roches à traiter et sur les relations entre cette perméabilité et les possibilités d'imprégnation.

Outre la continuation des recherches d'ordre général dans ce domaine particulièrement complexe, mentionnons l'identification de la roche d'une tête d'homme de la fin du ^{xiv}^e siècle (grès calcaire glauconieux du type pierre de Baelegem) appartenant à la Commission d'Assistance publique de Bruxelles. Il faut également mentionner le contrôle des matériaux reconstitués et des pierres naturelles françaises proposées pour le revêtement extérieur du nouveau bâtiment de l'Institut; il en est résulté l'adoption de l'anstrude jaune clair.

Plusieurs pièces de collections ont fait cette année l'objet d'un traitement. Tout d'abord, on a poursuivi le traitement d'imprégnation au Bédacryl du groupe de la *Mise au tombeau* en calcaire polychromé de l'église Saint-Martin d'Ath; cette imprégnation, très difficile du fait de la perméabilité pratiquement nulle de la pierre de Baelegem, sera prochainement terminée. Une tablette sumérienne en terre-cuite des Musées royaux

d'Art et d'Histoire a été consolidée par imprégnation de nylon soluble. Le Laboratoire recherche par ailleurs un mode de montage d'un grand panneau céramique daté 1547, au Vleeshuis à Anvers.

En ce qui concerne les monuments historiques, le Laboratoire a procédé à un essai de décapage et de consolidation des pierres de façade du Théâtre Royal d'Anvers, en collaboration avec les services d'architecture de la ville et des sociétés industrielles. Une méthode a pu ainsi être mise au point pour nettoyer les pierres et retrouver les matériaux sains sous le badigeon: on a procédé à une consolidation de la pierre au moyen de solutions de résines vinyliques additionnées de bactéricide-fongicide et dotées d'un pouvoir mouillant différent.

Matériaux organiques

Le Laboratoire a eu l'occasion de procéder cette année à de nombreuses identifications de bois. Signalons notamment un masque du Musée ethnographique d'Anvers dont la provenance était inconnue et dont le bois, une fois identifié (*Ricinodendrum*), a contribué à localiser la pièce en Afrique Centrale; le lit d'apparat de l'empereur Othon (tilleul), examiné à la demande du Dörner-Institut de Munich; diverses statues des environs de 1600: une *Pietà* de l'église Saint-Gommaire à Lierre (tilleul), une *Sainte Gertrude* de l'église du même nom à Ternat (peuplier), une *Sainte Catherine* du Musée de la Byloke à Gand (peuplier), une *Vierge* de l'église de Jette-Saint-Pierre (peuplier). Le bois de plusieurs œuvres étudiées par ailleurs dans ce Bulletin a également été identifié: il s'agit de la statue romane de *Notre-Dame de Consolation* de Vilvorde (noyer), d'un *Bodhisattva* japonais du Musée ethnographique d'Anvers (cyprès japonais) et d'un petit seau romain trouvé à Wemmel (if) (voir articles p. 77, 181 et 97).

Dans le secteur des bois, mentionnons encore la restauration de trois meubles marquetés de style Louis ^{xvi} provenant du Musée de Woluwe-Saint-Lambert.

D'autres examens de matériaux organiques ont été effectués en vue de traitements. Ce fut le cas pour le projet dessiné sur parchemin par Mathieu de Layens pour la tour restée inachevée de l'église Saint-Pierre à Louvain, qui fut nettoyé et encadré pour l'exposition des Primitifs flamands à Détroit; pour une eau-forte de Fujita, dont les taches de moisissure ont pu être totalement enlevées; pour une statuette grecque en ivoire d'une collection privée italienne (fig. p. 240), qui commençait à s'écailler gravement et dont la matière a été fixée et stabilisée.

Signalons enfin que le revêtement mural en soie peinte chinoise de la fin du ^{xviii}^e siècle provenant d'un salon du Musée des Arts décoratifs de Gand est l'objet de toute notre attention. Complètement souillée par le temps, cette soie est tellement usée qu'elle se déchire en de nombreux endroits. Le double problème du nettoyage et de la consolidation est au point où l'on peut songer à entamer les mesures générales du traitement.

Laboratoire de Recherches physiques

Après une absence due à l'accomplissement de son service militaire, M. F. Remy, licencié en sciences physiques, a repris son activité à l'Institut dans le cadre de la spectrographie d'émission. Son retour et les acquisitions nouvelles qui ont été faites entre-

temps ainsi que le mentionne la Chronique du Bulletin précédent, va permettre à cette section le développement espéré tant dans le domaine de la mise au point de techniques propres aux problèmes de l'Institut que dans celui de l'aide directe aux chercheurs associés au Service de Conservation. Sous peu, cette section sera par ailleurs appelée à élargir son activité aux analyses par diffraction des rayons X.

Le développement du laboratoire de datage par le radiocarbone fait l'objet d'une note dans le présent Bulletin (p. 202).

L'étude de la composition et de l'évolution de certains constituants des liants utilisés en peinture ancienne fait l'objet d'un développement nouveau. C'est par la voie de l'examen des spectres infra-rouges de substances organiques caractéristiques que l'aspect qualitatif des liants a été intégré dans un programme fondamental d'étude de structures de produits naturels. La gestion scientifique de ces travaux a été confiée au Professeur G. Chiurdoglu de l'Université de Bruxelles; ils seront exécutés à l'aide de l'appareillage inclus dans le programme d'investissement de l'exercice 1961 du Laboratoire de Recherches physiques.

Collaboration avec l'Unesco et l'Icom

L'Unesco poursuit sans relâche son programme d'aide scientifique aux pays riches en vestiges du passé mais non encore pourvus de laboratoire de musée adéquat. Dernièrement ce fut le tour de l'Iraq et de l'Iran, où le directeur de l'Institut effectua une mission, respectivement du 17 janvier au 7 février et du 7 au 19 février 1960, en vue de la préservation des monuments historiques et des sites archéologiques des deux pays; les principaux monuments et sites archéologiques de l'ancienne Mésopotamie et de l'ancienne Perse furent ainsi visités afin de déterminer pour chacun les causes et les formes de leur dégradation et de tenter d'y trouver le remède approprié. L'attention de l'expert de l'Unesco se porta également sur les services techniques de la Direction générale des Antiquités de l'Iraq (directeur : le Dr. Taha Baqir) et du Service archéologique de l'Iran (directeur général : M. André Godard); il s'agissait de conseiller ces deux organismes sur le développement urgent de leur structure et de leurs moyens d'action, rendu indispensable par l'énormité de la tâche qui leur incombe dans une des régions du monde les plus riches en vestiges archéologiques.

L'enquête sur l'examen de laboratoire et la conservation des matériaux pierreux, menée par l'Institut pour le Comité international de l'Icom pour les Laboratoires de musées, est en cours; toutefois les renseignements recueillis jusqu'à présent sont encore peu nombreux, car rares sont les spécialistes et les institutions qui se consacrent à l'étude de ces problèmes particulièrement ardu.

SERVICE DES FOUILLES

De la série de sites qui furent, en 1960, l'objet soit de recherches systématiques, soit de rapides prospections, nous ne pourrions signaler ici que les plus significatifs. Au reste, du néolithique aux origines du moyen âge, près de cinq millénaires ont été touchés.



Préhistoire

L'exploration systématique du village de « céramique rubannée » situé sur le Staberg à Rosmeer a été poursuivie. La superficie fouillée couvre maintenant un hectare environ, soit le quart peut-être de l'agglomération tout entière. Quatorze habitations sont connues, mais, semble-t-il, elles n'appartiennent pas toutes à la même époque. Certaines furent agrandies ou reconstruites. La structure intérieure offre trois exemples de forme en Y, ce qui est caractéristique de la phase la plus ancienne de la « céramique rubannée ». D'autre part, le bâtiment central aux fondations complètement fermées a été soumis à un examen complémentaire centré sur la technique de construction des murs. Ceux-ci — des coupes appropriées l'ont clairement montré — étaient formés d'un assemblage de blocs distincts et non pas de troncs d'arbre juxtaposés, comme on l'admet généralement.

Après un an de fouilles sur le Roosen à Neerpelt, la portion la plus étendue d'un champ d'urnes qui soit actuellement connue dans notre pays, a été mise au jour. Ceci ne représente pourtant qu'un cinquième de la nécropole telle qu'on peut l'évaluer. Les conclusions obtenues en 1959 se sont confirmées. Toutes les tombelles étaient entourées d'un fossé offrant un passage réservé à l'est. Le diamètre varie entre 4 et 16 m. Les ossements incinérés étaient déposés au centre, dans une urne ou simplement dans une petite excavation. Parfois se mêlent à ces cendres des fragments de bracelet dont le bronze a fondu sur le bûcher ou de petits pendentifs coniques; un rasoir de bronze a même été recueilli. Les urnes se répartissent en deux types distincts : le type de Harpstedt d'une part, avec pied étroit, et d'autre part, un type à paroi noire, polie et dont la panse est assez marquée. Dans la partie occidentale du terrain, quelques tombes plus anciennes furent découvertes. Elles n'étaient pas entourées d'un fossé mais obéissaient au même rite funéraire : la céramique était différente de celle des autres tombelles. Au total, cette nécropole a déjà livré une centaine de dépôts funéraires.

Un champ d'urnes semblable fut également découvert à Grote-Brogel. La coupe d'un bois et le labourage qui suivit, firent apparaître des ossements incinérés et des tessons. Des curieux s'en avisèrent et détérèrent une trentaine d'urnes. Une intervention rapide des autorités permit de limiter les dommages et une fouille systématique fut entreprise. Les traces d'une cinquantaine de tombelles purent être déterminées. Ici aussi, l'éminence était entourée d'un fossé avec accès presque toujours à l'est. Les urnes — une vingtaine furent encore découvertes — sont pour la plupart d'un type analogue à celles qui ont été trouvées à Neerpelt. Toutefois des formes plus récentes apparaissent aussi.

Epoque romaine

Jusqu'à ces derniers temps, la question des fortifications remontant au début de l'occupation romaine restait obscure. A la suite de fouilles dans des agglomérations romaines connues, on a remarqué récemment sous la couche culturelle la plus ancienne,

des fossés en V : élément tout à fait caractéristique d'un camp militaire romain qui fut découvert à Courtrai, au lieu-dit « Walle ». L'angle d'un fossé en V et un côté, long de plus de 250 m, purent être examinés scientifiquement. A leur tour, des fondations et des traces de pieux à mettre en rapport avec des casernements confirment l'attribution de ce fossé à un camp militaire qui, d'après la céramique, remonte à la première moitié du 1^{er} siècle. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'un véritable camp de légion, mais plutôt d'une place militaire destinée aux concentrations de troupes qui faisaient mouvement entre la frontière du Rhin et les ports de la Manche.

Si de nombreuses découvertes se produisent par un hasard heureux, d'autres cependant sont le résultat d'une recherche réfléchie. Ainsi à Oudenburg, des textes médiévaux et le plan du village actuel amenèrent à considérer qu'un *castellum* romain avait dû y exister : conjecture vérifiée par les fouilles de 1958 et 1960. Tout le périmètre du fort a pu être reconnu (un carré de 150 m de côté). Les murs de fondation avaient une épaisseur de 2 m 50. Aux quatre angles s'élevaient des tours d'un diamètre de 9 m. Du côté nord, le rempart longeait la mer qui, à cette époque, s'avancéait jusque là. La porte fut découverte à l'ouest; deux tours la flanquaient. Avant que ce *castellum* de pierres ne fût édifié — fin du 3^e ou début du 4^e siècle — deux camps successifs furent établis à cet endroit, entourés d'un rempart de terre et d'un fossé. Le fort d'Oudenburg est le premier élément du *litus Saxonicum* qui ait été découvert sur la côte des Gaules.

A Tournai, l'église Saint-Quentin avait déjà été fouillée partiellement pendant la guerre. Les fouilles cependant ont été entreprises sous ce bâtiment, afin de mieux connaître le cimetière romain qui s'y trouve. Une dizaine de tombes ont encore été découvertes, tant à incinération qu'à inhumation, ces dernières orientées nord-sud. La céramique commune, grise ou noire, dominait.

Les coupes de plusieurs routes romaines ont pu également être effectuées. A Blicquy, au passage de la Dendre, une tranchée fut ouverte à travers la grande artère commerciale qui reliait Bavai à la mer du Nord. A Strée et à Montignies-Saint-Christophe il en fut de même pour la route Bavai-Trèves.

Epoque mérovingienne

Un hasard heureux a permis de découvrir un chaînon important dans l'histoire du site de Grobbendonk. L'existence d'une agglomération romaine était déjà établie par toute une série de découvertes. En 1957, une exploration systématique a pu être conduite à l'emplacement de la vieille église paroissiale, hameau de Ouwen. Les sépultures de deux hommes et d'une femme furent mises au jour; les défunts avaient été enterrés dans l'église primitive et, de par leur situation, peuvent être considérés comme les fondateurs du sanctuaire. Les hommes avaient, exactement comme dans une tombe mérovingienne, leurs armes à leurs côtés et portaient des boucles damasquinées, dont une ornée d'une svastika; la femme était enterrée avec ses bijoux. L'un



de ces morts doit être un important personnage de l'agglomération, peut-être le seigneur du domaine, qui s'était converti au christianisme et fonda l'église où il fut enterré avec ses proches. Quant au cimetière mérovingien proprement dit, il fut découvert à son tour à 500 m environ au sud de l'ancienne église.

Moyen âge

Des recherches ont été conduites dans une série d'églises qui pouvaient livrer des particularités archéologiques ou architectoniques. Signalons Saint-Barthélémy de Liège, où des travaux de restauration devaient être effectués, ce qui permit de réaliser quelques sondages visant à mieux connaître le plan et l'élévation de l'église romane.

Sous la chapelle romane de Saint-Lambert à Héverlé, les traces d'une église préromane à nef et bas-côtés ont été retrouvées, en même temps que celles d'un bâtiment primitif pourvu d'un westbau en pierre.

Un des principaux centres d'architecture religieuse, Nivelles, fut l'objet l'an passé de fouilles répétées qui se concentrèrent sur l'église Sainte-Gertrude. Mais deux autres églises appartenaient encore à ce complexe abbatial. En premier lieu l'église Notre-Dame, qui était bien la plus célèbre. Des éléments de ce sanctuaire étaient encore incorporés dans un bâtiment récemment démoli. Les substructions de l'église gothique à nef rectangulaire et abside semi-circulaire ont pu être mises sur plan, ainsi que celles de l'église romane et préromane; les deux dernières étaient établies sur les mêmes fondations. L'église Saint-Paul était détruite depuis longtemps, mais ici aussi tous les éléments subsistaient, qui permettaient de remonter aux célèbres constructions du x^e et des xii-xiii^e siècles.

La plus petite commune de notre pays, Zoutenaai, a elle aussi conservé des traces de son histoire dans le sol. Jusqu'à ces temps derniers, il y existait un double tertre. Sur l'un — la chose est maintenant établie — s'élevait l'église, dont les traces les plus anciennes remontent au xiii^e siècle; sur l'autre une ferme domaniale s'établit dès le ix^e ou le x^e siècle. Elle appartenait à l'un de ces propriétaires fonciers qui avait créé son domaine dans la région des Schorren lors du reflux de la transgression de Dunkerque II.

STAGES A L'INSTITUT

Comme chaque année, nombreux furent les stagiaires étrangers dans les différents services de l'Institut.

A la suite de la mission de contact effectuée en Bulgarie à l'invitation du Gouvernement bulgare par le directeur de l'Institut et le chef du Service des Fouilles en novembre 1959 (voir rubrique *Peintures murales*), M. Boris Markov, directeur de l'Institut des Monuments historiques et de la Culture de Sofia, a été invité par le Gouvernement belge à l'Institut en juin 1960 afin de prendre contact avec ses différents services et ainsi ouvrir la voie à ses collaborateurs qui effectueront un stage à Bruxelles. Il était accompagné de Mme Dimitrina Djonova, archéologue à l'Institut de Sofia, qui, comme boursière du Gouvernement belge, a participé pendant cinq semaines aux travaux du Service des Fouilles sur différents chantiers du pays.

Une autre mission du directeur de l'Institut en République Arabe Unie, Province Syrienne, en 1959 (voir la précédente chronique, p. 214) a amené deux Syriens,

MM. Raïf Hafez et Ahmad Kormly, respectivement chef de l'Atelier de Conservation et chef de l'Atelier photographique de la Direction générale des Antiquités et des Musées de Damas, a faire un stage de trois mois à l'Institut (22 décembre 1959 - 4 mars 1960).

M. Kristen Michelsen, du Musée historique de l'Université de Bergen, a passé deux semaines à l'Institut et M. Daniel Tworek, du Laboratoire de l'Etat pour la Conservation des monuments à Varsovie, une semaine, dans le but de prendre contact avec nos méthodes de travail.

D'autres stagiaires se sont intéressés plus spécialement à l'un ou l'autre aspect de l'activité de l'Institut. Ainsi, M. Giorgio de Marchis, historien d'art de Rome, a passé les mois d'été au Laboratoire pour se familiariser avec nos méthodes d'examen physique et de conservation. MM. Robert Sheperd, de l'Union Sud-Africaine, et Timothy Jayne, des Etats-Unis, ont commencé au cours de l'année écoulée un stage de deux ans consacré surtout au traitement des peintures de chevalet et des peintures murales. Enfin M. J. R. Alonso Castrillo, restaurateur du Patrimoine artistique de Madrid, a travaillé un mois à l'Institut (novembre-décembre 1959).

Un Belge, M. R. Bouchat, préparateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, a passé deux semaines au Service de Conservation en juillet 1960 pour se perfectionner dans les techniques de traitement des bronzes et des fers anciens.

Mentionnons aussi qu'un groupe de onze membres du personnel technique de musées des Pays-Bas ont séjourné une semaine à l'Institut en septembre 1960, ce qui leur a permis de discuter avec ses différents spécialistes de problèmes d'examen et de conservation et de visiter les musées les plus importants du pays.

Cette année encore, l'Institut a eu le plaisir de recevoir la visite de plusieurs collègues étrangers. M. Sheldon Keck, Conservator, Brooklyn Museum, a séjourné deux mois à l'Institut (novembre-décembre 1959); son intérêt s'est porté surtout à la conservation des peintures, mais le Laboratoire a pu également réaliser avec sa collaboration différentes expériences, notamment en vue de déterminer le point critique d'échauffement des peintures. M. Dick Buck, directeur de l'Intermuseum Laboratory, Oberlin, Ohio, qui était chargé, pendant leur transport, du contrôle de l'état des œuvres destinées à l'exposition des Primitifs flamands à Bruges et à Détroit, a passé plusieurs jours à l'Institut en septembre 1960. Plusieurs autres chercheurs étrangers — d'Australie, de Ceylan, d'Israël, du Mexique, de République Arabe Unie, des Etats-Unis, d'Italie, de Suède — ont rendu visite à l'Institut au cours de cette année.

CENTRE DES PRIMITIFS FLAMANDS

Le Centre signale la parution du troisième volume de sa série des *Contributions à l'étude des Primitifs flamands*. Il s'agit de l'*Identification d'un portrait de Gilles Joye attribué à Memlinc*, par Frans Van Molle, chef des Archives iconographiques à l'Institut royal du Patrimoine artistique. Cette étude avait été entreprise à l'occasion de la préparation du Corpus des Primitifs flamands de la Nouvelle-Angleterre, lequel devait comprendre un portrait d'homme inconnu par Memlinc, conservé au Sterling and Francine Clark Art Institute de Williamstown, Mass. F. Van Molle a réussi à identifier le personnage du portrait. Il s'agit du musicien Gilles Joye, membre de la chapelle musicale de Bourgogne, chanoine de Saint-Donatien à Bruges et curé de Saint-Hippolyte à Delft.



Des recherches d'archives lui ont permis de reconstituer les grandes lignes de sa biographie.

En collaboration avec l'Institute of Arts de Detroit, Mich., le Centre a publié le catalogue *Flanders in the Fifteenth Century : Art and Civilization* de l'exposition « Masterpieces of Flemish Art : Van Eyck to Bosch » tenue au Detroit Institute of Arts d'octobre à décembre 1960 (cette exposition, organisée conjointement par les villes de Bruges et de Détroit, avait d'abord ouvert ses portes à Bruges de juin à septembre 1960 sous le titre : « Le Siècle des Primitifs flamands »). Ce catalogue important (467 pages de texte et 254 illustrations) a été préparé par le Centre et imprimé en Belgique. Il comprend un avant-propos, par P. Coremans, une préface intitulée *Flemish Primitives in American Collections*, par E.P. Richardson, une introduction historique, *Flanders in the Fifteenth Century*, et 213 notices de catalogue, rédigées par L. Ninane, J. Folie, D.E. Miner, F.W. Robinson et A. Schouteet. Suit une bibliographie de 777 références. Rappelons que ce catalogue a été choisi parmi les « Fifty Books of the Year » par l'American Institute of Graphic Arts.

La publication de deux nouveaux volumes du Corpus des Primitifs flamands est prévue pour 1961 : celui de la Nouvelle-Angleterre, par C. Eisler, Assistant Professor, The Institute of Fine Arts, New York University, sous la direction du professeur M. Meiss, The Institute for Advanced Study, Princeton, et celui du Musée du Louvre, par Hélène Adhémar, conservateur et chef du Service d'étude et de documentation du Département des Peintures. La préparation d'autres volumes du Corpus se poursuit également, notamment ceux de la Chapelle royale de Grenade, du Palais ducal d'Urbino, de la Pinacothèque de Munich, du Musée de l'Ermitage à Leningrad, des musées relevant de l'Institut de France, des collections de Pologne, des musées de Lille, Dijon, Détroit, Melbourne, Philadelphie, et d'autres. Dans la série Répertoire, le volume des collections de Sicile et celui des collections yougoslaves sont en préparation.

En dehors des publications, et à côté du travail incessant que constitue l'enrichissement de sa documentation spécialisée, le Centre peut signaler, parmi ses activités diverses de l'année 1960, sa collaboration à l'organisation de la double exposition d'échange Bruges-Détroit dont question plus haut. En outre, et en plus du catalogue déjà mentionné, plusieurs délégués du Centre ont participé au Séminaire « Flanders in the Fifteenth Century » organisé fin novembre 1960 par le Detroit Institute of Arts.

Cette année aussi, des collaborateurs étrangers sont venus au Centre pour des durées variables, afin de mettre au point la préparation des volumes qui leur sont confiés. Citons C. Carandente, inspecteur aux Musées nationaux, Rome; J. Białostocki, con-

servateur en chef au Musée national de Varsovie; K. Arndt, attaché au Zentralinstitut für Kunstgeschichte à Munich; A. Skovran, conservateur à l'Institut fédéral pour la Protection des monuments historiques, Belgrade. Mrs. Sh. Hopps, de la University of California, Los Angeles, a passé plusieurs mois au Centre, poursuivant l'étude des triptyques flamands du xv^e siècle. Parmi les missions photographiques effectuées en collaboration avec l'Institut royal du Patrimoine artistique et les prospections en vue de la préparation directe ou indirecte des publications, il faut signaler celles réalisées à Paris et Chantilly (Corpus Louvre et Institut de France), Lille (Corpus du Palais des Beaux-Arts), Varsovie et Léningrad (Corpus des collections polonaises et du Musée de l'Ermitage), Aix-la-Chapelle (Corpus des collections de cette ville), Bruges (exposition « Le Siècle des Primitifs flamands »), Gand (exposition « Fleurs et jardins dans l'art flamand »), Anvers (exposition « Henri le Navigateur »).

Comme chaque année, le Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie à La Haye, dirigé par le Dr. H. Gerson, a aidé le Centre en lui communiquant ses nouvelles acquisitions dans le domaine des Primitifs flamands.

CENTRE NATIONAL DE RECHERCHES ARCHÉOLOGIQUES EN BELGIQUE

Le double objectif du Centre — élaboration des bibliographies et de répertoires de fiches, études des grands problèmes archéologiques — est conduit à bonne fin.

Un premier répertoire, préparé par A.M. Knapen-Lescrenier, porte comme titre *Répertoire bibliographique des trouvailles archéologiques en Brabant. Les âges de la pierre*. Les éléments fondamentaux d'un second répertoire ont été rassemblés; il est lui aussi consacré à la province de Brabant mais cette fois aux restes des âges des métaux, de l'époque romaine et du moyen âge. Un troisième répertoire concerne le matériel archéologique de la grotte de Spy. L'inventaire de tous les outils de silex conservés dans les collections publiques et privées a été dressé. Un quatrième répertoire a été entrepris concernant les trouvailles des provinces de Flandre orientale et occidentale.

L'état actuel des recherches fut discuté au cours de deux colloques. Ils permirent d'envisager de nouvelles données sur la culture des champs d'urnes. De leur côté, les problèmes relatifs à la grotte de Spy furent soumis à un examen approfondi.

Illustration

- Page 219 : Détail d'un ostensor Renaissance en argent doré (marques d'Ypres). Watou, église Saint-Bavon.
- Page 221 : P.-P. Rubens, *La Descente de Croix*. Détail du panneau central : *Marie-Madeleine*. Anvers, cathédrale Notre-Dame.
- Page 222 : Opération de dépose d'une des peintures murales de l'église romane d'Erpekom (Grote-Brogel).
- Page 223 : *Sainte Barbe* (xviii^e siècle). Aerschot, église Notre-Dame.
- Page 224 : Boucle mérovingienne. Fouilles de Tournai.
- Page 227 : Céramique rubannée de Rosmeer (± 4.000 av. J.-C.).
- Page 228 : Fibule du iv^e siècle. Fouilles d'Oudenburg.
- Page 231 : Michel Sittow, *Catherine d'Aragon en Marie-Madeleine*. Detroit, Mich., The Detroit Institute of Arts.
- Page 234 : Jean Lurçat, Tapisserie de *La Nuit*, signée. Liège, Palais des Congrès, Grand foyer.
- Page 235 : *Sainte Gertrude de Nivelles*, fin xv^e siècle (marque bruxelloise). Etterbeek-Bruxelles, église Sainte-Gertrude.
- Page 236 : *La Prise de Jérusalem par Titus*, prédelle appartenant au triptyque du *Calvaire* attribué à Juste de Gand. Gand, Musée des Beaux-Arts.
- Page 238 : *Sainte Femme*, détail du *Retable Van Cothem* (déb. xvi^e siècle). Anvers, Vleeshuis.
- Page 239 : Plaque en bronze ajourée et ciselée, époque romaine tardive. Fouilles de Jamoigne.
- Page 240 : Statuette grecque en ivoire. Milan, collection privée.
- Page 242 : Fossé de tombelle de l'époque de La Tène. Fouilles à Grote-Brogel (Limbourg).
- Page 243 : Urne funéraire de la nécropole de Neerpelt (âge du fer).

KRONIEK

ICONOGRAFISCH ARCHIEF

Uitbreiding van het fonds

De fotografische documentatie werd sinds 1 oktober 1959 tot 30 september 1960 uitgebreid door de classificatie van omstreeks zesduizend nieuwe opnamen. Deze zijn voornamelijk het resultaat van fotografische zendingen die, met het oog op de Inventaris te Luik en te Antwerpen doorgingen, en andere die aan tentoonstellingen in 1959 en 1960 gewijd werden.

De opnamen voor de Aanwijzende Fotografische Inventaris van het Kanton Luik werden in oktober 1959 en in februari en juni 1960 voortgezet. Zodoende werden bij de duizend achthonderd negatieven verwezenlijkt. Onder de hierbij betrokken instellingen kunnen de Musea Curtius, d'Ansembourg, van het Waalse Leven evenals de Universiteitsbibliotheek bijzonder vermeld worden, naast verscheidene openbare gebouwen waaronder het Congressenpaleis. De fotografische inventarisatie van Luik loopt hierdoor weldra ten einde. Inmiddels kon in maart 1960 een begin worden gemaakt met de opnamen voor de Inventaris van Antwerpen. Hier kwamen in het Museum Vleeshuis reeds muziekinstrumenten, ceramiek en glaswerk aan de beurt. De publicatie van de Inventaris van de drie kantons Brugge mag dit jaar nog tegemoet gezien worden.

Ter uitbreiding van de bestaande documentatie werden in de loop van het voorbije dienstjaar nieuwe opnamen gemaakt in verscheidene kerken en kapellen, waaronder de pittoreske kapel van Lenneke Mare te Sint-Lambrechts-Woluwe, en musea. Nieuwe aanwinsten in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Antwerpen en te Brussel waren hierbij betrokken. In het Suermondt-Museum te Aken konden, dank zij de welwillendheid van de h. directeur Dr. H. Feldbusch, een reeks werken van Vlaamse meesters worden gefotografeerd waarvan de afdrucken weldra in de leeszaal ter beschikking van de vorsers zullen gesteld worden.



Vooral echter door opnamen op de tentoonstellingen, die jaarlijks talrijk in ons land worden ingericht, werd het documentatiefonds verrijkt. De belangrijkste was voorzeker deze die te Brugge onder de titel « De Eeuw der Vlaamse Primitieven » doorging; een vijfhonderdtal foto's konden er van de aan wezige kunstwerken gemaakt worden. Onze technici waren eveneens werkzaam te Antwerpen op de tentoonstellingen gewijd aan « Tekeningen en Olieverfschetsen van A. Van Dyck », aan de figuur van « Hendrik de Zeevaarder » en aan het derde eeuwfeest van de Sint-Laurentiusparochie « Laus Laurentio ». Te Bergen kwam de tentoonstelling « Trésors des vieilles demeures montoises » aan de beurt, te Doornik « La Madone dans l'art en Hainaut », te Gent « Bloem en Tuin in de Vlaamse Kunst »; te Leuven werden foto's gemaakt op de herdenkingstentoonstelling « Paus Adrianus VI » en te Lier op de tentoonstelling « Kerkelijke Kunst ». Benevens de aankopen van de Algemene Directie voor Kunst, Letteren en Volksopleiding, werd ook hedendaagse kunst gefotografeerd onder andere op het Herfstsalon te Etterbeek, evenals bekroonde werken van de prijzen van Rome, Godecharle en Koopal.

De fotografische documentatie werd ook uitgebreid door samenwerking van het Archief met de andere secties van het Instituut. Verscheidene schilderijen, die in behandeling waren en toebehoren aan het Diocesaan Museum te Luik en het Gewestelijk Museum voor Kunst en Geschiedenis te Namen, waren hierbij betrokken.

Verbeteringen

Zoals reeds verscheidene jaren gebruikelijk is, worden de fotografische documenten, die ter beschikking van de bezoekers staan in de leeszaal, voorzien van verwijzingen naar de catalogen van de tentoonstellingen waarop de betrokken kunstvoorwerpen aanwezig waren. Het blijkt overigens dat deze verwijzingen ten eerste op prijs worden gesteld door de vorsers zowel als door de organisatoren van tentoonstellingen. De iconografische steekkaartencatalogoog ondergaat thans een eerste revisie die reeds de sectie Historische Feiten ten goede kwam.

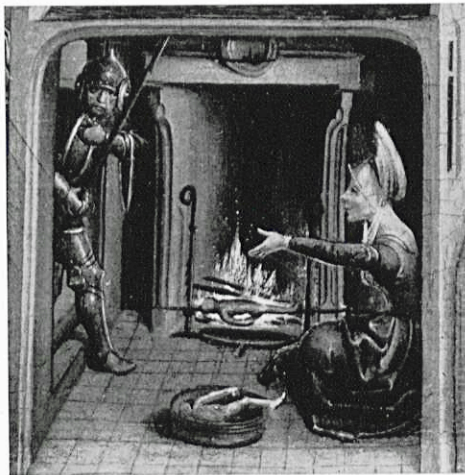
Kleurenfotografie

Van drieëndertig kunstvoorwerpen van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel werden kleurfilms en kleurselecties gemaakt voor het vervaardigen van postkaarten ten behoeve van het Gemeenschappelijk Fonds der Rijksmuseum van het Ministerie van Openbaar Onderwijs. Het waren voornamelijk bronzen voorwerpen, ceramiek, glaswerk, juwelen, beeldjes en grafschilderingen uit de afdelingen Oud-Egypte, Oud-West-Asië, Griekenland en Rome.

Bij gelegenheid der tentoonstelling « De Eeuw der Vlaamse Primitieven » te Brugge werden een vijftigtal kleurfilms vervaardigd en een tiental kleurselecties van enkele der tentoongestelde schilderijen. Vijf andere kleurfilms en selecties van kunstwerken bestemd voor de tentoonstelling te Brugge en daarna van die te Detroit werden reeds vroeger uitgevoerd voor de illustratie van hun respectievelijke catalogi.

Een veertigtal kleurfilms van kunstwerken toevertrouwd aan de Afdeling voor Conservatie werden gemaakt, vóór, gedurende en na behandeling in het Instituut. Daaronder bevindt zich de opname van *O.L. Vrouw Ten Troost* van Vilvoorde, bestemd voor de illustratie in dit nummer van het Bulletin, bl. 76.

OPZOEKINGSLABORATORIUM EN AFDELING VOOR CONSERVATIE



Schilderijen

De voorbereidende studie tot de behandeling van Rubens' *Kruisafneming* werd in november 1959 ingezet met de automatische en bestendige controle van de atmosferische omstandigheden van de O.L.-Vrouwekathedraal te Antwerpen. Van zodra het drieluik naar het Laboratorium was overgebracht (7 juli 1960) werd een aanvang gemaakt met het uitgebreid wetenschappelijk onderzoek met inbegrip van de radiografie van de gehele oppervlakte (zijnde 272 filmen 30 × 40). De eerste resultaten van het onderzoek konden worden voorgelegd aan een internationale commissie van experts die

door de Minister van Openbaar Onderwijs, onder voorzitterschap van de Burgemeester van Antwerpen, te Brussel was uitgenodigd op 21 oktober 1960.

De microchemische analyse van het materiaal dat te Urbino werd verzameld, en waarvan sprake in onze vorige kroniek (bl. 225), werd voortgezet. Gelijkaardige onderzoeken dienden te worden verricht op een *Fajoeportret* uit het Museum van Kaïro en de *Inneming van Jeruzalem* uit het Museum voor Schone Kunsten van Gent. Voor de behandeling en het onderzoek van deze beide panelen verwijzen we naar de bijdragen in dit Bulletin (bl. 175 en 34). Voor verschillende andere schilderijen waarvan de behandeling loopt of in voorbereiding is, dienden microchemische analyses uitgevoerd, waaronder als voornaamste: twee tafereelen uit het *Leven van St. Rombout* (begin xvi^e e.) uit de verzamelingen van de National Gallery te Dublin (Ierland), de *Kruisafneming* uit de kerk van Watervliet, het *Laatste Avondmaal* uit de abdij van Tongerlo, het *St. Eustachius-drieluik* (xvi^e e.) uit de kerk van Zichem, en een *Calvarie* (xvi^e e.) uit de verzamelingen van het Hôtel de Croix, te Namen.

Een *Bloemenstuk* van Frans Ykens, uit het Museum voor Schone Kunsten te Gent werd verdoekt en gereinigd en *De Lezing* van Theo Van Rysselberghe, uit hetzelfde museum, werd gehecht. Het paneeltje *Schimmel in Landschap* van Raoul Savery, toebehorend aan het Museum van Verviers, werd eveneens gereinigd. De predella en de beschilderde luiken van het *Van Cothem-retabel* (begin xvi^e e.), uit het Vleeshuis te Antwerpen, ondergingen een grondige behandeling, waarvan een verslag werd gepubliceerd in het tijdschrift *Antwerpen* (April 1961).

Vermelden we ten slotte behandelingen van uiteenlopende aard aan schilderijen uit de verzamelingen van het Museum Curtius, Musée de l'Art wallon, Diocesaan Museum en Kathedraal, te Luik, de Commissie van Openbare Onderstand van Koekelberg en de St.-Nicolaaskerk van Edingen.

Voor het Kunsthistorisch Instituut van de Katholieke Universiteit van Leuven werd didactisch materiaal vervaardigd.

Muurschilderingen

De Provinciale Diensten van Limburg, gelast met de afbraak van het romaanse kerkje van Erpekom (Grote-Brogel) deden beroep op het Instituut voor het afnemen van de hierbij gevonden fragmenten van muurschilderingen (zie afb. bl. 222). Alleen het *Sint-Hubertustafereel* (vermoedelijk xiv^e e.) bleef nog in zijn geheel leesbaar. Deze getransfereerde muurschildering zal terug in het kerkje worden geïntegreerd van zodra de wederopbouw in het Openluchtmuseum van Bokrijk zal voltooid zijn.

In een lokaal van het Cellebroersklooster te Diest, dat zal worden gesloopt, werden overblijfselen van xvii^e-eeuwse muurschilderingen onderzocht. In de kapel van het Sint-Elisabethgasthuis te Antwerpen konden, in samenwerking met de Commissie van Openbare Onderstand enkele interessante heiligenafbeeldingen worden vrijgelegd. De behandeling is nog steeds aan gang.

Aan de gemeentebesturen van Meisse en Anderlecht werd verslag uitgebracht over de toestand van de muurschilderingen, respectievelijk in de Sint-Martinuskerk en de Sint-Pieter en Sint-Guidokerk (xvi^e e.), met het oog op hun eventuele behandeling.

In november 1959 zijn de Directeur van het Instituut en het Hoofd van de Dienst voor Opgravingen naar Bulgarije geweest op verzoek van het Comité voor Buitenlandse Culturele Betrekkingen. Er werd advies verstrekt aan het Instituut voor Historische Monumenten en Cultuur te Sofia en aan zijn Directeur ing. Boris Markov betreffende de methoden voor de conservering van antieke muurschilderingen in een Thracisch graf te Kasanlak (iv^e e. vóór Chr.) en in een Romeins graf te Silistra (iv^e e. na Chr.) evenals in middeleeuwse graven van de kerk te Bojana (xiii^e e.) en het klooster te Rila (xiv^e e.). Monsters van deze muurschilderingen werden in het laboratorium van het Instituut onderzocht teneinde de aard van de materialen en van de aantasting te bepalen. Gedurende het verblijf werd eveneens van gedachten gewisseld over conditionering en verlichting van deze monumenten en werden enkele opgravingen bezocht.

In het kader van het Belgisch-Joegoslavisch Cultureel Akkoord verbleef de h. R. Marijnissen, Adjunct-Directeur van de Afdeling voor Conservatie in Joego-

slavië, voor de studie van de behandeling van muurschilderingen, meer speciaal in het Patriarchaat te Peć waar het Federaal Instituut van Belgrado sinds enkele jaren een conservatieprogramma uitwerkt.

Houten beeldhouwwerk

Over de behandeling en het onderzoek van een Japanse *Bodhisattva*, toebehorend aan het Etnografisch Museum van Antwerpen, en het belangrijke madonnabeeldje *O.L. Vrouw Ten Troost* uit het Karmelietessenklooster te Vilvoorde, vindt men bijdragen in onderhavig Bulletin (blz. 181 en 77). Het *Passieretabel* van de Sint-Dymfnakerk te Geel werd teruggeplaatst, echter zonder de beschilderde luiken, waarvan de behandeling nog steeds aan gang is. Voor de behandeling en het onderzoek van het *Van Cothenretabel*, uit de verzamelingen van het Vleeshuis te Antwerpen hebben we reeds hoger verwezen naar het verslag in het tijdschrift *Antwerpen*.

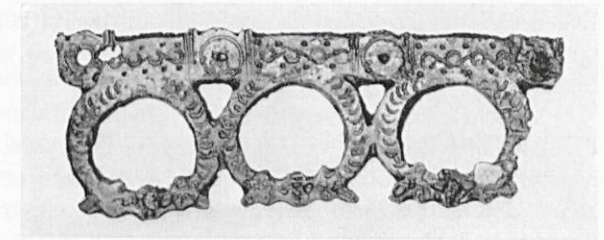
Er werd een aanvang gemaakt met de studie en de behandeling van het *O.L. Vrouweretabel* (begin xvi^e e.) en de zeer interessante bijhorende gesculpteerde predella met tafereelen uit het *Leven van de H. Maagd* (begin xv^e e.) uit de Sint-Leonarduskerk te Zoutleeuw. Voor dezelfde kerk werd de rechter groep van het *Sint Leonardusretabel* (xv^e e.) aan een conserveringsbehandeling onderworpen, alvorens naar de tentoonstelling te Detroit te worden gezonden. Eveneens met dit doel werden twee groepen van het beroemde *Retabel van Hakendover* (xv^e e.) en een *Aankondiging* (xv^e e.) uit de verzamelingen van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis behandeld. Een *Sint Denijs* (xv^e e.) uit dezelfde verzameling, was door wormvraat sterk verzwakt en diende verstevigd en gereinigd. Een *Gekruisigde*, afkomstig uit de rue Saint-Gilles en toebehorend aan de stad Luik, werd ontdaan van talrijke lagen overschildering en latere toevoegingen. Van een voorgenomen behandeling van de grote *Calvarie* uit de Sint-Sulpiciuskerk van Diest werd afgezien daar een nauwkeurig onderzoek op de *Sint Jan* uitwees dat alle sporen van oude polychromie werden verwijderd vóór het aanbrengen van de huidige neogotische beschildering. Twee xviii^e-eeuwse beelden, de *H. Barbara* en de *H. Agnes* uit de O.-L.-Vrouwekerk te Aarschot werden gehecht en gereinigd. Vermelden we ten slotte nog conserveringsbehandelingen aan diverse stukken toebehorende aan H.K.H. de Prinses van Retie, de kerken van Rijkevorsel, Thumaide, Pellenberg, Houtaing, de musea van Mechelen en het Hôtel de Croix te Namen.

Metalen

Onder de voorwerpen dit jaar aan het Laboratorium ter onderzoek voorgelegd, vermelden we twee hallebaarden uit het Hallepoortmuseum te Brussel, waarvan de



vervaardigingstechniek onderling diende vergeleken te worden en vier Japanse zwaardgevesten van de xviii^e-xix^e eeuw uit de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, waarvan de vervaardigingstechniek en de constituerende metalen



werden bepaald. Afzonderlijke artikels in dit Bulletin behandelen het onderzoek van een Merovingisch zwaard uit het Provinciaal Luxemburgs Museum te Aarlen (bl. 155) en van een reeks sterk op elkaar gelijkende bronzen grafplaten uit Bergen, Brugge, Dinant, Gent en Zutphen (bl. 117).

Ook de voorwerpen, aan het Instituut ter behandeling toevertrouwd, dienen meestal vooraf te worden onderzocht. Zo bleken laat-Romeinse klokjes, opgegraven te Ortho, te zijn vervaardigd uit een dubbele metaallaag van ijzer en koper. Vermelden we ook nog een zilveren processiekruis uit het Gemeentelijk Museum te Verviers, twee bronzen grafplaten van de xvi^e eeuw uit het Bijlokemuseum te Gent, een drietal wapens uit Loeristan van \pm 1.000 v.Chr. uit de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, een zilveren met smaltwerk versierd lepelje van de xvi^e eeuw uit het Museum of Fine Arts te Boston, deel uitmakend van de Amerikaanse bijdrage aan de tentoonstelling van de Vlaamse Primitieven te Brugge, dat afschilfering vertoonde en waarvan de emailaag werd gefixeerd; verder verscheidene voorwerpen afkomstig van opgravingen door Prof. S.J. De Laet te Gent (Port-Arthur) en te Hastedon en Dr. A.J. Van de Walle in de Sint-Walburgiskerk te Antwerpen.

Verder werd de behandeling van de bodemvondsten, in de voorbije jaren door de Dienst voor Opgravingen bijeengebracht, systematisch voortgezet; voorwerpen van de volgende vindplaatsen kwamen dit jaar aan de beurt: Beerlegem, Doornik, Folx-les-Caves, Grandcourt, Grobbendonk, Hamipré, Hofstade, Huombois, Jamoigne, Jurbize, Landen, Ortho, Oudenburg, Rosmeer, Tontelange.

Onze metaaldeskundige, Mevrouw tech. ing. D. Thomas-Goorieckx, vervulde een zending te Londen, waarbij zij de gelegenheid had de onderzoeksmethoden en de behandelingswerkingen te bestuderen die onder de leiding van Dr. R.M. Organ in het British Museum Laboratory worden toegepast.

Steenachtige materialen

Het Laboratorium houdt zich verder bezig met het uitwerken van fysische en chemische methoden voor de conservatie van steenachtige materialen en meer in 't bijzonder met proeven voor de versteviging van Gobertangestein bij middel van vinylharsen. Op het gebied van de fysische methoden bestrijkt het onderzoek momenteel de doorlaatbaarheidmeting van de te behandelen stenen en het verband tussen deze doorlaatbaarheid en de mogelijkheden voor impregnatie.

Benevens de opzoekingen van algemene aard, die op dit zeer complexe gebied worden voortgezet, vermelden we de steenidentificatie van een gebeeldhouwd *Mensenhoofd* van het einde der xiv^e eeuw (glauconiethoudende kalkzandsteen van het type Balegemse steen), eigendom van de Commissie van Openbare Onderstand van Brussel.

Eveneens is te vermelden de controle van diverse kunst- en franse stenen met het oog op de uitwendige bekleding van het nieuw gebouw van het Instituut, wat geleid heeft tot de keuze van een licht gele Anstrudesteen.

Verscheidene voorwerpen uit verzamelingen werden dit jaar behandeld. De doordrenking met Bedacryl van de *Graflegging* in gepolychromeerde kalksteen uit de Sint-Martinuskerk te Aat werd voortgezet; deze doordrenking was zeer moeilijk wegens de kleine doorlaatbaarheid van de Balegemse steen, maar is nu haast beëindigd. Een Sumerische tablet in gebakken aarde van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel werd verstevigd door doordrenking met oplosbare nylon. Het Laboratorium zoekt anderzijds een aangepaste montage voor een paneel in ceramiek van 1547 uit het Vleeshuis te Antwerpen.

Inzake historische monumenten werd door het Laboratorium een proef gedaan voor het decaperen en verstevigen van de voorgevel van de Koninklijke Nederlandse Schouwburg te Antwerpen, in samenwerking met de Dienst voor de Gebouwen der stad en van industriële firma's. Een reinigingsmethode werd uitgestippeld om het gezonde materiaal van de deklagen te ontdoen; de stenen werden verstevigd bij middel van vinylharsen met diverse doordringingsvermogen, waaraan bacteriën- en schimmelwerende producten zijn toegevoegd.

Organische materialen

Talrijke houtidentificaties werden dit jaar door het Laboratorium verricht. We vermelden hierbij een masker van onbekende oorsprong uit het Etnografisch Museum te Antwerpen, waarvan de kennis van de houtsoort (*Ricinodendrum*) er toe bijdroeg het voorwerp in Midden-Afrika te situeren; het praalbed van keizer Otto, onderzocht op verzoek van het Dörner-Instituut te Munchen (linden); enige beelden van ca. 1600: een *Pieta* uit de Sint-Gummaruskerk te Lier (linden), een *Sint Gertrudis* uit de gelijknamige kerk te Ternat (populier), een *Sint Katharina* uit het Bijloke-museum te Gent (populier) en een *H. Maagd* uit de kerk van Sint-Pieters-Jette (populier). Het laboratoriumonderzoek en de behandeling van drie andere voorwerpen wordt in dit Bulletin door afzonderlijke artikels behandeld; het betreft een Japans Bodhisattvabeeld uit het Etnografisch Museum te Antwerpen (Japanse cypres), een Romeins emmertje opgegraven te Wemmel (taxus) en het romaans beeld *O.L. Vrouw Ten Troost* uit Vilvoorde (notelaar) (zie bl. 181, 97 en 77).

In de sector hout is ook nog de restauratie te vermelden van drie gemarketteerde Lodewijk xvi-meubelen uit het Museum van Sint-Lambrechts-Woluwe.

Andere opzoekingen betreffende organische materialen stonden rechtstreeks in verband met uit te voeren behandelingen. Zo werd het ontwerp van de nooit voltooide toren van de Sint-Pieterskerk te Leuven, op perkament getekend door Mathieu de Layens, gereinigd en ingelijst voor de tentoonstelling van de Vlaamse Primitieven te Detroit; een ets door Fujita (uit een privé-verzameling), waarop schimmelvlekken voorkwamen die volledig konden weggewerkt worden; een Grieks ivoren beeldje (afb. hiernaast) uit een Italiaanse privé-



verzameling, dat bedenkelijk begon af te schilferen en waarvan de grondstof vastgelegd en gestabiliseerd werd.

Ten slotte zij nog vermeld dat de Chinese wandbekleding in beschilderde zijde van het einde der xviii^e eeuw uit een salon van het Museum voor Sierkunsten te Gent onze aandacht gaande houdt. Ze is met de tijd grondig vervuild en de zijde is zodanig verzwakt dat ze op talrijke plaatsen doorscheurt. Het dubbele probleem van de reiniging en de versteviging is in zoverre opgelost dat met de algemene behandeling kan worden van wal gestoken.

Laboratorium voor Fysisch Onderzoek

Na de voltooiing van zijn militaire dienst heeft de h. F. Remy, Licentiaat in de Fysische Wetenschappen, zijn bedrijvigheid op het gebied van de emissiespectrografie hervat. Intussen werden nieuwe apparaten verworven, zoals in de kroniek van het vorig Bulletin werd vermeld. Deze afdeling wordt aldus tot de verhoopde ontwikkeling in staat gesteld, niet alleen wat betreft het uitstippelen van werkwijzen, speciaal aangepast aan de specifieke problemen van ons Instituut, maar ook voor de rechtstreekse hulp aan de vorsers van de Conservatieafdeling. Bovendien zullen eerlang ook analyses bij middel van röntgenstralendiffractie worden uitgevoerd.

Een afzonderlijke nota in dit Bulletin handelt over de ontwikkeling van het laboratorium voor datering bij middel van radioactieve koolstof (bl. 202).

De samenstelling en de evolutie van sommige constituenten van bindmiddelen, op oude schilderijen aangetroffen, worden met nieuwe middelen bestudeerd. Door het onderzoek van infraroodspectra van karakteristieke organische stoffen wordt het kwalitatief aspect der bindmiddelen ingeschakeld in een fundamenteel programma voor de structuurstudie van natuurlijke producten. Prof. G. Chiurdoglu van de Universiteit te Brussel heeft de wetenschappelijke leiding van deze arbeid, die zal kunnen uitgevoerd worden dank zij de apparatuur, deel uitmakend van het investeringsprogramma 1961 van het Laboratorium voor Fysisch Onderzoek.

Samenwerking met de Unesco en de Icom

De Unesco gaat stelselmatig voort met het verlenen van wetenschappelijke en technische bijstand aan de landen, waar talrijke overblijfselen van oude culturen te vinden zijn, maar die niet over toereikende museumlaboratoria beschikken. Zo volbracht de directeur van het Instituut een zending naar Irak en Iran, respectievelijk van 17 januari tot 7 februari en van 7 tot 19 februari 1960, in verband met de bescherming van monumenten en archeologische overblijfselen; de voornaamste monumenten en vindplaatsen van het oude Mesopotamië en het oude Perzië werden bezocht met het doel in elk der gevallen oorzaken en vorm van de beschadigingen na te gaan en te pogen de aangepaste verweermatregelen te vinden.

Aandacht werd eveneens besteed aan de technische afdelingen van het Algemeen Bestuur voor Oudheidkunde van Irak (Directeur: Dr. Taha Baqir) en van de Oudheidkundige Dienst van Iran (Directeur-Generaal: de h. André Godard); advies werd verstrekt over de noodzakelijke en dringende uitbreiding van de structuur en de actiemiddelen van beide organismen, die een ontzaglijke taak te verwezenlijken hebben in een deel van de wereld dat bijzonder rijk is aan archeologische overblijfselen.

Op verzoek van het Internationaal Icom Comité voor de Museumlaboratoria, doet het Instituut een enquête over het laboratoriumonderzoek en de behandeling van steenachtige materialen; voornamelijk zijn de verzamelde gegevens echter nog weinig talrijk omdat slechts enkele specialisten en inrichtingen zich op de studie van deze zeer moeilijke problemen toeleggen.

DIENST VOOR OPGRAVINGEN

Onder de talrijke objecten die in 1960 het voorwerp hebben uitgemaakt van systematische opzoekingen of van vlugge prospecties kunnen we, in het kader van dit bondig overzicht, alleen de meest karakteristieke vermelden. Toch bestrijkt dit werkterrein een tijdspanne van nagenoeg vijf millennia, te beginnen met het vroege neolithicum, ongeveer 4.000 v. Chr., en gaande tot de hoge middeleeuwen.



Voorgeschiedenis

Te Rosmeer kon weer een gedeelte worden vrijgelegd van de bandceramische nederzetting op de Staberg. In totaal is nu ongeveer 1 ha onderzocht of, naar vermoeden, een vierde van gans de agglomeratie. Veertien gebouwen zijn in plan gebracht. Het blijkt wel dat ze niet alle gelijktijdig waren. Sommige werden vergroot of verbouwd. De binnenconstructie vertoont driemaal de Y-vorm, wat kenmerkend is voor de vroegste fase van de Bandceramiek. Dit

jaar werd ook een naonderzoek ingesteld naar de bouwtechniek van de wanden in het centraal gebouw, dat volledig in fundering is gesloten. In de doorsneden kon men duidelijk zien hoe de wand uit verschillende vakken is samengesteld en niet uit vertikaal naast elkaar geplaatste boomstammen, zoals nog algemeen wordt aanvaard.

Na een jaar opgravingen op de Roosen te Neerpelt is thans het grootste ensemble vrijgelegd, dat van een urnenveld in ons land is bekend. En toch bedraagt dit naar schatting slechts één vijfde van gans de necropool. De vaststellingen welke in 1959 werden gedaan zijn doorgaans bevestigd. Al de heuvels waren omgeven door een greppel waarin langs de oostkant een doorgang was uitgespaard. De diameter schommelt tussen 4 en 16 m. In het centrum waren de verbrande beenderen bijgezet in een urne of in een eenvoudig kuiltje. Nu en dan lagen enkele fragmenten gesmolten bronz van armbanden of kegelvormige hangertjes tussen de crematieresten; eenmaal vonden we zelfs een bronzen scheermes. De urnen kunnen in twee typen worden ondergebracht: enerzijds het Harpstedt-type met smalle bodem en anderzijds een type met zwarte gegladde wand en vrij



geaccentueerde buikknik. In het westelijk gedeelte van het terrein stootten we op enkele oudere graven. Deze waren niet met een greppel omgeven maar vertoonden dezelfde crematieritus; de ceramiek was verschillend van deze uit de heuvelgraven. In totaal zijn van deze necropool nu een honderdtal bijzettingen bekend.

Een gelijkaardig urnenveld werd ook onderzocht te Grote-Brogel. Bij het rooien van een dennebos en het daaropvolgend ploegen waren verbrande

beenderen en potscherven te voorschijn gekomen. Hierdoor aangelokt hadden belangstellenden al dadelijk een dertigtal urnen uitgegraven. Door het snel ingrijpen van de openbare instanties kon de schade beperkt worden en een systematische opgraving worden doorgevoerd. De grondsporen van een vijftigtal grafheuvels werden vastgesteld. Ook hier was de heuvel omgeven door een ringsloot, meestal met toegang naar het oosten. De urnen — er werden er nog een twintigtal aangetroffen — zijn meestal van hetzelfde type als te Neerpelt, maar ook recenter vormen komen voor.

Romeins

Tot voor korte tijd taste men nagenoeg gans in het duister over het bestaan van militaire versterkingen uit de beginfase van de Romeinse heerschappij. Naar aanleiding van opgravingen in gekende Romeinse agglomeraties trof men er onlangs, onder de oudste cultuurlaag, spitsgrachten aan. Dit karakteristiek element van elke Romeinse legerplaats ontdekte men eveneens te Kortrijk op de plaats « Walle ». Een hoek van een spitsgracht en een langzijde van meer dan 250 m konden reeds geïdentificeerd worden. Dat we hier werkelijk voor een legerkamp staan blijkt ook uit de grondsporen van funderingen en palen die met kazernegebouwen mogen in verband gebracht worden. Het schervenmateriaal wijst op een datering in de eerste helft van de 1^e eeuw n. Chr. Uit de aard van de zaak kan het hier niet gaan om een authentiek legioenskamp, doch eerder om een militaire verzamelplaats voor belangrijke troepen-eenheden die in beweging waren tussen de Rijngrans en de kanaalhavens.

Indien veel ontdekkingen aan een gelukkig toeval te wijten zijn, dan zijn andere toch de vrucht van een beredeneerd onderzoek. Dit was o.m. het geval te Oudenburg. Steunend op middeleeuwse teksten en op de vorm van het huidige dorpsplein was het vermoeden gerezen dat daar een Romeins castellum had kunnen bestaan. De opgravingen van 1958 en 1960 hebben deze onderstelling bewaarheid. Inderdaad kon gans de omtrek van de vesting bepaald worden, nl. 150 m in het vierkant. De funderingsmuur had een dikte van 2 m 50. Op vier hoeken hadden torens gestaan met een doormeter van 9 m. Langs de noordkant paalde de vestingsmuur rechtstreeks aan de zee, die toen heel wat meer landinwaarts reikte. Langs de westkant ontdekte men de toegangspoort die door twee achthoekige torens was geflankeerd. Vooraleer dit stenen castellum was

opgetrokken — op het einde van de III^e of in het begin van de IV^e eeuw — waren op dezelfde plaats reeds twee opeenvolgende kampen opgericht, met een aarden wal en een gracht omgeven. Oudenburg is de eerste versterking, deel uitmakend van de *litus saxonicum*, die op de Gallische kust werd ontdekt.

Alhoewel de Sint-Quentinkerk te Doornik reeds tijdens de oorlog gedeeltelijk was onderzocht, werden de opgravingen hernomen om het Romeins grafveld onder dit gebouw beter te kennen. Een tiental graven werden er nog ontdekt, die de ene crematie-, de andere inhumatieresten bevatten; deze laatste waren noordzuid gericht. Het aardewerk bestond voor het merendeel uit gewone zwarte of grijze waar, waaronder twee spreukbekers die in brandgraven waren bijgezet.

Verskillende Romeinse wegen konden eveneens worden doorgesneden. Te Blicquy, bij de overtocht van de Dender, werd een sleuf getrokken door de grote verkeersader die Bavai met de Noordzee verbond. Te Strée kwam de Romeinse baan Bavai-Trier aan de beurt evenals te Montignies-Saint-Christophe.

Merovingisch

Door een gelukkig toeval werd een belangrijke schakel ontdekt in de vroegere bewoningsgeschiedenis van het belangrijk centrum Grobbendonk. Het bestaan van een Romeinse agglomeratie was uit talrijke vondsten reeds bekend. In 1957 kon een systematisch onderzoek worden doorgevoerd op de plaats van de oude parochiekerk, op het gehucht Ouwen. Toen kwamen twee mannengraven en een vrouwengraf aan het licht die in de primitieve kerk waren ter aarde besteld en, gezien hun ligging, als de stichters van het oudste heiligdom mochten aangezien worden. De mannen hadden, net als in de Merovingische graven, hun wapens bij en droegen gedamasquioneerde gespen, waaronder één met een swastikaornament; de vrouw was met haar sieraden begraven. Nu is eveneens het Merovingisch grafveld ontdekt, ongeveer 500 m ten zuiden van de oudste kerk. Het is waarschijnlijk een voorname ingezetene van deze agglomeratie, misschien de heer van het domein, die tot het christendom is overgegaan en er een eigen kerk heeft gesticht waarin hij en zijn naatsbestaanden werden begraven.

Middeleeuwen

In het oudheidkundig bodemonderzoek werden weerom een aantal kerken opgenomen die geschiedkundige of architectonische bijzonderheden konden opleveren. Vermelden we Saint-Barthélémy te Luik, waar restauratiewerken moesten uitgevoerd worden wat toeliet enkele peilingen te doen ten einde het plan en de opstand van de romaanse kerk beter te kennen.

Onder de romaanse Sint-Lambertuskapel te Heverlee werden de sporen aangetroffen van een driebeukige vóór-romaanse kerk, alsmede van een primitief gebouw met stenen westbouw.

Een van de belangrijkste centra van religieuze architectuur is ongetwijfeld Nijvel. Verschillende opgravingen werden er in de voorbije jaren in de Sint-Gertrudiskerk uitgevoerd. Toen werd o.m. de massieve constructie van het praalgraf van deze abdis ontdekt. Maar nog twee andere kerken behoorden tot het abdijcomplex. Op de eerste plaats de O.-L.-Vrouwekerk, die wel de voornaamste was. Elementen van dit heiligdom

waren nog ingewerkt in een onlangs gesloopt openbaar gebouw. De substructies van de gotische kerk met rechthoekige beuk en halfronde absis konden in plan gebracht, evenals de romaanse- en preromaanse kerk; beide laatste waren trouwens op dezelfde grondvesten opgetrokken. De Sint-Pauluskerk was sedert lang gesloopt, maar ook hier waren nog voldoende elementen voorhanden om de voornaamste verbouwingen uit de X^e en uit de XII^e-XIII^e eeuw te achterhalen.

Ook de kleinste gemeente van ons land, Zoetenaie, heeft haar geschiedenis in de bodem bewaard. Tot voor korte tijd lag daar een dubbele terp. Het is nu uitgemaakt dat op een er van de kerk heeft gestaan, waarvan de oudste sporen tot in de XIII^e eeuw konden achterhaald worden. Op de andere verhevenheid was in de IX^e of X^e eeuw de herenhoeve gebouwd. Ze hoorde toe aan een van die grondbezitters die in het schorrengebied zijn domein had uitgebouwd bij het aftrekken van de Duinkerke-II transgressie.

STAGES BIJ HET INSTITUUT

Ook dit jaar zijn weer talrijke buitenlandse stagiairs werkzaam geweest in diverse afdelingen van het Instituut.

De Directeur van het Instituut en het Hoofd van de Opgravingsdienst bezochten in 1959 verschillende plaatsen in Bulgarije op uitnodiging van de Bulgaarse Regering (zie rubriek *Muurschilderingen*). In aansluiting hiermede verbleef de h. Boris Markov, Directeur van het Instituut voor Cultuur en Monumentenzorg te Sofia, op uitnodiging van de Belgische Regering, enkele weken te Brussel (juni 1960); hij kon aldus contact nemen met de diensten van het Instituut en de stage van enkele zijner medewerkers te Brussel voorbereiden. Hij was vergezeld van Mevr. Dimitrina Djonova, die als oudheidkundige, verbonden aan zijn instelling, en beursgerechtigde van de Belgische Regering, gedurende vijf weken deelnam aan de werkzaamheden van de Opgravingsdienst op verschillende plaatsen in het land.

Aansluitend op de zending van de Directeur van het Instituut in de Verenigde Arabische Republiek, Syrische Provincie (zie vorige kroniek, bl. 231) maakten de hh. Raïf Hafez en Ahmad Kormly, respectievelijk Hoofd van het Conservatie-atelier en Hoofd van het Fotoatelier van de Algemene Directie voor Oudheden en Musea te Damascus, dank zij een beurs van de Belgische Regering een stage van drie maanden aan het Instituut om zich met onze arbeidsmethoden vertrouwd te maken (22 december 1959 - 4 maart 1960).

De h. Kristen Michelsen, van het Historisch Museum der Universiteit te Bergen (Noorwegen) verbleef twee weken en de h. Daniel Tworek, van het Staatslaboratorium voor de Conservatie van Monumenten te Warschau, één week aan het Instituut; beiden gingen de door ons aangewende werkwijzen na (25 juli - 8 augustus 1960).

De belangstelling van andere stagiairs ging meer uit naar één of meer aspecten van de activiteiten van het Instituut. De h. Giorgio de Marchis, kunsthistoricus, Rome, verbleef gedurende de zomermaanden aan het Instituut om zich vertrouwd te maken met de methodes van fysisch onderzoek en conservatie. De hh. Robert

Sheperd, Unie van Zuid-Afrika, en Timothy Jayne, U.S.A., begonnen een stage van twee jaar meer speciaal voor de behandeling van schilderijen en wandschilderingen. De h. J. R. Alonso Castrillo, restaurateur van het Patrimonio artistico te Madrid, heeft een maand op het Instituut gewerkt (november-december 1959).

Ook een Belgische stagiair, de h. R. Bouchat, preparator bij de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, verbleef twee weken bij ons (juli 1960) om zich te bekwamen in de behandelingstechnieken van oude bronzen en ijzeren voorwerpen.

Vermelden wij nog dat een groep van elf technische personeelsleden van Nederlandse musea een week bij ons verbleven in september 1960. Zij hadden de gelegenheid aldus contact op te nemen met de verschillende specialisten van het Instituut betreffende onderzoeks- en conservatieproblemen en een drietal Belgische musea te bezoeken.

Ook mochten we dit jaar verschillende buitenlandse collega's en vorsers op andere gebieden begroeten. De h. Sheldon Keck, Conservator, Brooklyn Museum, verbleef gedurende twee maanden aan het Instituut (november-december 1959); zijn speciale belangstelling ging uit naar de conservatie van schilderijen maar ook werden met zijn samenwerking verscheidene proeven in het laboratorium uitgevoerd, o.m. in verband met het nagaan van de kritische verhittingstemperatuur voor schilderijen. Ook de h. Dick Buck, Directeur van het Intermuseum Laboratory, Oberlin (Ohio), die gelast was gedurende het transport met de controle van de kunstwerken die deel uitmaakten van de tentoonstelling der Vlaamse Primitieven te Brugge en te Detroit, verbleef enige dagen in september 1960 aan het Instituut. Meerdere andere buitenlandse vorsers — van Australië, Ceylon, Israël, Mexico, Verenigde Arabische Republiek, Verenigde Staten, Italië, Zweden — hebben in de loop van dit jaar het Instituut bezocht.

NATIONAAL CENTRUM VOOR NAVORSINGEN OVER DE VLAAMSE PRIMITIEVEN

Het Centrum meldt het verschijnen van de studie *Identification d'un portrait de Gilles Joye attribué à Memlinc* als derde deel in zijn reeks *Contributions à l'étude des Primitifs flamands*. Deze studie van de hand van F. Van Molle, Hoofd van het Iconografisch Archief aan het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, werd ondernomen ter gelegenheid van de voorbereiding van het *Corpus* betreffende New-England waarin het gedateerd portret van een onbekend man (1472), toegeschreven aan Memlinc en bewaard in het Sterling and Francine Clark Art Institute te Williamstown (Mass.), moest opgenomen worden. De auteur van bedoelde publicatie slaagde erin de voorgestelde persoon te identificeren. Het betreft de componist Gillis Joye, die onder Filips de Goede en Karel de Stoute aan de hertogelijke Muziekkapel verbonden was en tevens kanunnik was van Sint-Donaas te Brugge; hij is ook kanunnik geweest van Onze-Lieve-Vrouw te Kleef en pastoor van de Oude Kerk te Delft. Zijn biografie kon door archiefonderzoek in grote lijnen opgesteld worden.

In samenwerking met het Institute of Arts van Detroit (Mich.) publiceerde het Centrum onder de titel *Flanders in the Fifteenth Century: Art and Civilization* de catalogus

van de tentoonstelling « Masterpieces of Flemish Art: Van Eyck to Bosch » die door voornoemd Instituut van oktober tot december 1960 te Detroit werd ingericht; deze tentoonstelling was voordien te Brugge doorgegaan van juni tot september 1960 onder de hoofding « De Eeuw der Vlaamse Primitieven ». Deze belangrijke catalogus (467 bl. en 254 afb.) werd voorbereid door het Centrum en in België gedrukt. Hij omvat een voorwoord van P. Coremans, een inleiding *Flemish Primitives in American Collections* door E.P. Richardson, een historische inleiding *Flanders in the Fifteenth Century* en 213 catalografische nota's opgesteld door L. Ninane, J. Folie, D.E. Miner, F.W. Robinson en A. Schoutet, evenals een bibliografie met 777 opgaven. De catalogus werd door het American Institute of Graphic Arts opgenomen onder de « Fifty Books of the Year ».

De uitgave van twee nieuwe delen van het *Corpus de la Peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle* is in 1961 voorzien: een deel gewijd aan New-England door C. Eisler, Assistant Professor, The Institute of Fine Arts, New York University, onder leiding van Professor M. Meiss, The Institute for Advanced Study, Princeton, en een deel gewijd aan het Louvre door H. Adhémar, Conservator en Hoofd van de Studie- en Documentatiedienst van het Département des Peintures. De voorbereiding van andere delen van het *Corpus* wordt inmiddels voortgezet, namelijk die betreffende de Capilla Real te Granada, het Hertogelijk Paleis te Urbino, de Pinacothek te Munchen, het Ermitage-Museum te Leningrad, de musea die onder het Institut de France ressorteren, de Poolse verzamelingen, de musea van Rijsel, Dijon, Detroit, Melbourne, Philadelphia en andere. In de reeks *Répertoire* worden een deel betreffende Sicilië en een betreffende de Joegoslavische verzamelingen voorbereid.

Benevens zijn publicaties en de voortdurende verrijking van zijn gespecialiseerde documentatie, kan het Centrum onder zijn diverse werkzaamheden in 1960 nog zijn medewerking vermelden aan de organisatie van de ruiltentoonstelling Brugge-Detroit waarover hoger reeds sprake was. Bovendien en afgezien nog van voormelde catalogus, namen verscheidene afgevaardigden van het Centrum deel aan het seminarie « Flanders in the Fifteenth Century » dat einde november 1960 door het Detroit Institute of Arts belegd werd.

Ook dit jaar bezochten buitenlandse medewerkers het Centrum om er de voorbereiding van de publicatie die hen werd toevertrouwd op punt te stellen. Vermelden wij G. Carandente, Inspecteur aan de Musei Nazionali te Rome; J. Białostocki, Hoofdconservator aan het Muzeum Narodowe te Warschau; K. Arndt, Attaché aan het Zentralinstitut für Kunstgeschichte te Munchen; A. Skovran, Conservator aan het Federaal Instituut voor de Bescherming der Historische Monumenten te Belgrado. Mevrouw Sh. Hopps van de University of California, Los Angeles, bracht verscheidene maanden op het Centrum door voor haar studie over Vlaamse drieliuken van de xv^e eeuw. Onder de fotografische zendingen, die in samenwerking met het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium werden ingericht, hoeven diegene vermeld te worden die doordringen te Parijs en Chantilly (Louvre en Institut de France), Rijsel (Palais des Beaux-Arts), Warschau en Leningrad (Poolse verzamelingen en Ermitage-Museum), Aken (Suermondt-Museum), Brugge (tentoonstelling « De Eeuw der Vlaamse Primitieven »), Gent (tentoonstelling « Bloem en Tuin in de Vlaamse Kunst ») en te Antwerpen (tentoonstelling « Hendrik de Zeevaarder »).

Zoals ieder jaar was ook thans het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie onder leiding van Dr. H. Gerson het Centrum weer behulpzaam door mededeling van nieuwe aanwinsten in het domein der Vlaamse Primitieven.

NATIONAAL CENTRUM VOOR OUDHEIDKUNDIGE NAVORSINGEN IN BELGIË

Het tweevoudig doel van het Centrum — aanleg van bibliografische repertoria en studie van de grote archeologische problemen — werd naar bestvermogen nagestreefd.

Een eerste repertorium opgesteld door A.M. Knapen-Lescrenier, *Répertoire bibliographique des trouvailles archéologiques en Brabant. Les âges de la pierre*, is verschenen. Van een tweede repertorium, eveneens gewijd aan de provincie Brabant, maar dan aan de overblijfselen uit de metaaltijd, de Romeinse periode en de middeleeuwen, zijn al de vondstvermeldingen opgesteld. Een derde repertorium heeft betrekking op het archeologisch materiaal uit de grot van Spy. De inventaris werd aangelegd van al de vuursteenartefakten die in openbare- en private verzamelingen zijn bewaard. Ook kon een aanvang worden gemaakt met een vierde repertorium, handelend over de vondstmeldingen uit de provincies Oost- en Westvlaanderen.

Twee colloquia werden gehouden waarop de jongste stand van het onderzoek door deskundigen werd besproken. Zo konden nieuwe gegevens worden meegedeeld over de urnenveldencultuur, terwijl ook de problemen in verband met de grot van Spy aan een nader onderzoek werden onderworpen.

Illustratie

- Bladz. 219 : Detail van een renaissance monstrans in verguld zilver (merken van Ieper). Watou, Sint-Baafskerk.
- Bladz. 221 : P.-P. Rubens, *De Kruisafneming*. Detail van het middenpaneel : *Maria-Magdalena*. Antwerpen, O.-L.-Vrouwekathedraal.
- Bladz. 222 : Afneming van een der muurschilderingen van de romaanse kerk van Erpekom (Grote-Brogel).
- Bladz. 223 : *H. Barbara* (xviii^e e.). Aarschot, O.-L.-Vrouwekerk.
- Bladz. 224 : Merovingische gesp. Opgravingen te Doornik.
- Bladz. 227 : Bankceramiek van Rosmeer (ca. 4.000 v. Chr.).
- Bladz. 228 : iv^e-eeuwse fibula. Opgravingen te Oudenburg.
- Bladz. 231 : Michel Sittow, *Catharina van Aragon als Maria-Magdalena*. Detroit, Mich., The Detroit Institute of Arts.
- Bladz. 234 : Jean Lurçat, tapijtwerk *De Nacht*, getekend. Luik, Paleis der Congressen, Grand foyer.
- Bladz. 235 : *Sint Gertrudis van Nijvel*, einde xv^e eeuw (Brussels merkteken). Etterbeek-Brussel, Sint-Gertrudiskerk.
- Bladz. 236 : *De Verovering van Jeruzalem door Titus*, predella behorend bij het *Calvarie*-drieluik toegeschreven aan Justus van Gent, detail. Gent, Museum voor Schone Kunsten.
- Bladz. 238 : *Heilige Vrouw*, detail van het *Van Cothemretabel* (begin xvi^e e.). Antwerpen, Vleeshuis.
- Bladz. 239 : Geciseleerde en opengewerkte bronzen plaat, laat-Romeins tijdperk. Opgravingen te Jamoigne.
- Bladz. 240 : Ivoren Grieks beeldje. Milaan, privaatverzameling.
- Bladz. 242 : Grafheuvelgreppel uit La Tène tijdperk. Opgravingen te Grote-Brogel (Limburg).
- Bladz. 243 : Grafurne uit de necropool te Neerpelt, IJzertijd.