

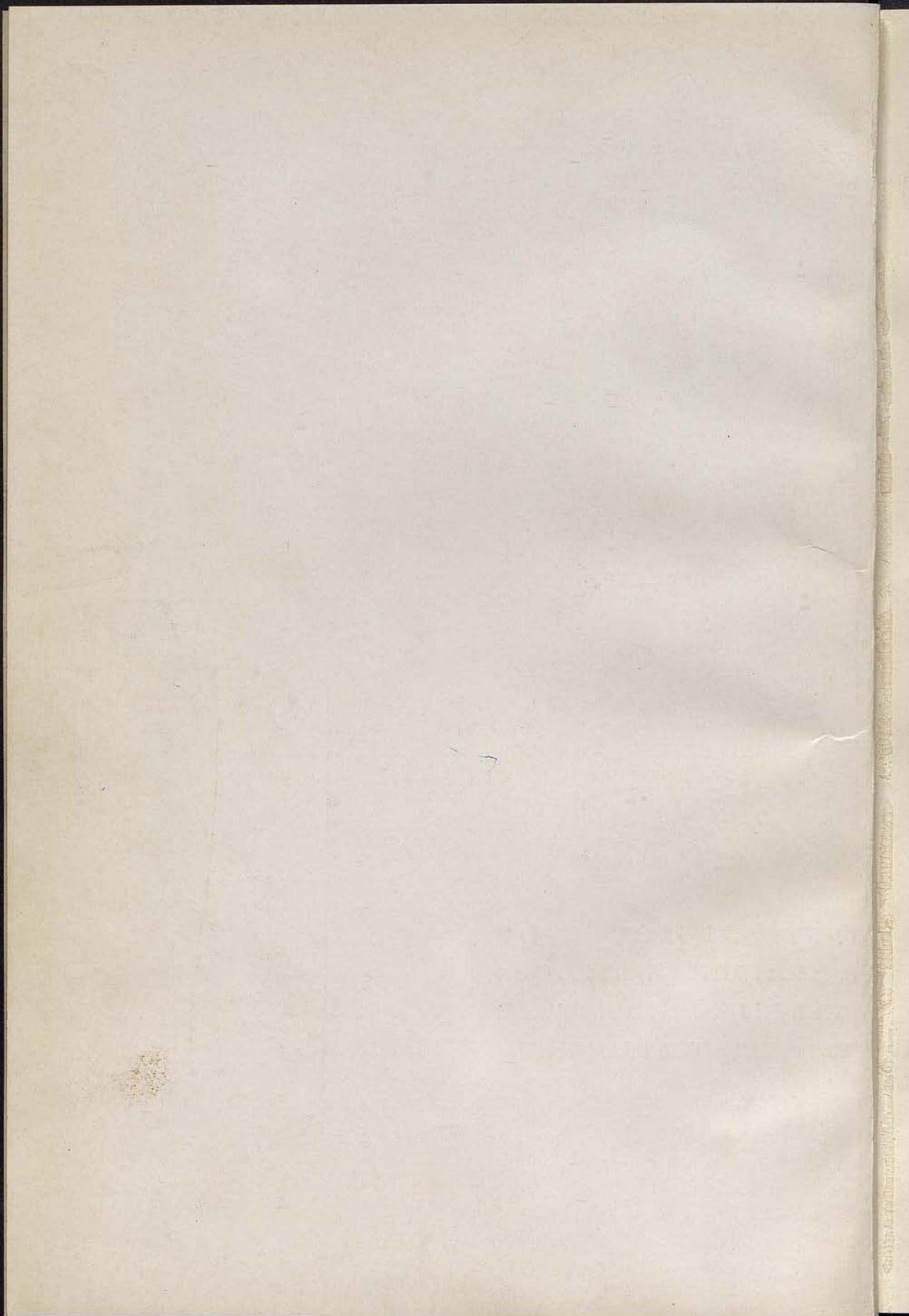
PA

INSTITUT ROYAL DU
PATRIMOINE ARTISTIQUE
KONINKLIJK INSTITUUT VOOR
HET KUNSTPATRIMONIUM

BULLETIN

I - 1958





KIKIRPA, Bw/1.1958



BULLETIN

DE L'

VAN HET

INSTITUT ROYAL DU KONINKLIJK INSTITUUT VOOR
PATRIMOINE ARTISTIQUE HET KUNSTPATRIMONIUM

Tome I - 1958

SOMMAIRE — INHOUD

Editorial	3
Ten geleide	5
LA JUSTICE D'OTHON DE THIERRY BOUTS :	
F. VAN MOLLE — Sources d'archives	7
J. FOLIE — Bibliographie	18
N. VERHAEGEN — Iconographie	22
A. et P. PHILIPPOT — Examen stylistique et technique	31
R. SNEYERS et J. THISSEN — Examen de laboratoire	49
A. PHILIPPOT et R. SNEYERS — Traitement	56
A. PHILIPPOT et R. SNEYERS — Conclusion	61
P. COREMANS — Monumentenzorg in Indonesië : het Borobudur heiligdom	70
L. LOOSE — Nouveau procédé de tirage infra-rouge par masquage	85
R. SNEYERS et J. THISSEN — La technique des lames minces appliquée à l'examen d'un relief assyrien en gypse.	94
N. VERHAEGEN — Revers de volets peints révélés par radiographie	96
P. COLMAN — Une nouvelle « Image Saint Alexis » de Georges de La Tour	103
R. LEFÈVE — Alteratie, bescherming en versteviging van hout	111
J. FOLIE — Les Primitifs flamands dans les collections publiques des Etats-Unis	121
D. GOORIECKX — Méthode d'examen et de traitement de boucles mérovingiennes en fer damasquinées d'argent	125
P. VANAISE — Nadere identiteitsbepaling van de Meester der Antwerpse Aan- bidding	132
R. SNEYERS et J. THISSEN — Identification d'un surpeint sur une Assomption de la Vierge d'Albert Bouts.	146
R. LEFÈVE — Gesculpteerd kruis uit de Jeruzalemkerk te Brugge. Identificatie van de houtsoort	149
Chronique	151
Kroniek	163

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.



EDITORIAL

En 1934, Jean Capart, le clairvoyant directeur des Musées royaux d'art et d'histoire à Bruxelles, créait au sein de son institution une nouvelle section — le Laboratoire — qu'il plaçait, aux côtés du Service photographique déjà existant, sous une direction unique. Le Laboratoire avait reçu pour tâche d'appliquer aux œuvres d'art les méthodes des sciences naturelles. En 1939 déjà, on formait le projet de le mettre officiellement au service des autres musées belges. La guerre empêcha la réalisation de ce plan, qui put être mis à exécution immédiatement après la fin des hostilités. Le champ d'activité du Laboratoire et du Service photographique s'était entre-temps considérablement élargi, ce qui rendit nécessaire la création, au sein du Ministère de l'Instruction publique, d'une nouvelle institution scientifique, les « Archives centrales iconographiques d'art national et Laboratoire central des musées de Belgique », dont le sigle « A.C.L. » est demeuré sibyllin pour le plus grand nombre. Le 1^{er} janvier 1946, la nouvelle institution commençait officiellement sa carrière. Les Archives se voyaient assigner pour tâche primordiale la constitution de l'Inventaire photographique du patrimoine artistique national, tandis que le Laboratoire devenait le conseiller technique, le chercheur scientifique et le médecin des musées belges — qu'ils soient royaux, provinciaux ou communaux —, et aussi des autres collections publiques, parmi lesquelles celles des églises. En 1957 enfin, la dénomination « A.C.L. » fut modifiée en « Institut royal du patrimoine artistique ».

Diverses raisons on milité en faveur de ce changement d'appellation. Il fallait entre autres tenir compte de la création, à côté des Archives et du Laboratoire, d'une troisième section, appelée « Service de conservation ». Jusqu'à présent partie intégrante du Laboratoire de recherches, la nouvelle section est désormais placée sur le même plan administratif que ce dernier, ce qui lui permettra de se développer de façon plus complète et de mieux subvenir aux besoins croissants de la conservation et de la restauration, sans réduire pour autant sa fructueuse collaboration avec les sciences exactes.

Le changement de nom de l'institution, en particulier l'adoption du terme « Institut », met l'accent sur la responsabilité scientifique de ceux qui, comme historiens d'art et archéologues, dressent l'Inventaire du patrimoine artistique, de ceux qui, comme physiciens et chimistes, appliquent les critères des sciences naturelles à l'étude des œuvres d'art, de ceux enfin qui, comme techniciens hautement spécialisés, leur consacrent leurs soins. Il arrive constamment que les premiers retrouvent des œuvres que l'on

croyait perdues ou modifient une attribution, que les seconds découvrent une composition ou une structure inconnue, ou améliorent une technique opératoire, que les derniers, à l'occasion d'un traitement, font des découvertes dans le domaine de l'histoire de l'art ou de la science. Unis dans une même communauté de travail, guidés par un même esprit de responsabilité scientifique, tous se font un devoir de faire connaître les résultats les plus marquants de leurs travaux. Jusqu'à présent, les constatations faites au cours des recherches de laboratoire et des traitements de conservation ou de restauration étaient consignées dans des dossiers qui étaient à la disposition d'un petit nombre seulement. Grâce à leur publication, elles connaîtront une large diffusion, et celle-ci ne peut qu'être profitable aux études ultérieures. De même, dans la section des Archives, on accumule des données significatives qui restent enfouies dans la documentation de la photothèque en attendant le chercheur qui les y découvrira : la publication de contributions scientifiques portera remède à ce fâcheux état de choses.

De ce qui précède, on peut déduire la nature des sujets qui seront traités dans le Bulletin. Et comme ce périodique doit être l'écho des activités du personnel au sein de l'Institut, ce sont en principe les membres de ce personnel qui signeront les articles; toutefois, il ne s'agira pas seulement des membres du personnel au sens strict, mais également des collaborateurs temporaires, qui participent à une activité déterminée, et aussi de ceux qui suivent sur une voie parallèle la vie scientifique de l'Institut.

Le Bulletin sera également le reflet des méthodes de travail de l'Institut. A cet égard, qu'il soit permis d'attirer l'attention sur la première série d'articles, consacrée à la *Justice de l'empereur Othon* de Thierry Bouts. La division de la matière en ses différents aspects met l'accent sur une forme de collaboration que nous avons déjà appliquée, notamment lors de l'étude du retable de l'*Agneau Mystique*. La recherche scientifique est devenue si complexe qu'il est indispensable de faire appel à des spécialistes dont chacun éclaire, suivant sa discipline, un problème déterminé. Ainsi, à l'occasion d'un traitement de conservation, l'étude des sources historiques, la critique stylistique et technique, l'iconographie et l'examen scientifique sont menés de front, puis couronnés par une synthèse.

En 1958, la Belgique organise une Exposition universelle. Celle-ci offrira un aperçu des progrès incroyables réalisés au cours des dernières décades dans le domaine des sciences exactes et de la technique. La création de l'Institut royal du patrimoine artistique, la publication du Bulletin attestent que si notre pays se soucie de son programme économique, il est également conscient de l'importance de son patrimoine artistique séculaire, et soucieux de le mettre en valeur.

P. C.



TEN GELEIDE

In 1934 richtte Jean Capart, de vooruitziende directeur van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel, in het kader van deze instelling, een nieuwe afdeling op — het Laboratorium — dat samen met de reeds bestaande Fotografische Dienst onder één zelfde leiding geplaatst werd. Het Laboratorium had tot taak gekregen het natuurwetenschappelijk onderzoek op kunstwerken toe te passen. Reeds in 1939 werd het plan opgevat het Laboratorium officieel ten dienste te stellen van de andere Belgische musea. De oorlog belette de uitvoering van dit plan dat onmiddellijk daarna echter doorgevoerd werd. De omvangrijke werkzaamheid van het Laboratorium en de Fotografische Dienst, waarvan inmiddels het werkterrein aanzienlijk was uitgebreid, leidde tot de noodzakelijke oprichting van een nieuwe wetenschappelijke instelling bij het Ministerie van Openbaar Onderwijs onder de benaming « Centraal Iconografisch Archief voor Nationale Kunst en Centraal Laboratorium der Belgische Musea », verkort tot het voor velen sibillijnse « A.C.L. ». Op 1 januari 1946 begon deze instelling officieel haar loopbaan. Het Archief kreeg als voornaamste taak het tot stand brengen van de Fotografische Inventaris van het nationaal kunstbezit, terwijl het Laboratorium de technische raadgever, de wetenschappelijke vorser en tevens de medicus werd van de Belgische musea, zowel die van de Staat als die van de provincies en gemeenten, evenals van andere openbare verzamelingen waaronder die van de kerken. In 1957 werd ten slotte de naamverandering doorgevoerd van « A.C.L. » in « Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium ».

Verscheidene redenen noopten tot wijziging van de oude benaming. Er diende onder meer rekening gehouden met het tot stand komen, naast het Archief en het Laboratorium, van een derde afdeling onder de naam « Dienst voor Conservatie ». Tot nog toe een onderdeel van het Opzoekingslaboratorium, komt de nieuwe tak thans op hetzelfde administratief plan te staan. Zodoende zal hij zich vollediger kunnen ontplooiën en beter het hoofd bieden aan de toenemende behoeften aan conservatie en restauratie, terwijl hij de vruchtbare samenwerking met de exacte wetenschap onverminderd zal handhaven.

Door de wijziging van de benaming van de instelling en bijzonder door het inschakelen van de bewoording « Instituut » wordt de nadruk gelegd op de wetenschappelijke verantwoordelijkheid van al degenen die als kunsthistorici en oudheidkundigen de Inventaris van het kunstpatrimonium opmaken, als natuur- en scheikundigen de kunstwerken bestuderen, als zeer gespecia-

liseerde techniekers er hun zorgen aan besteden. Herhaaldelijk komt het voor dat de eersten verloren gewaande kunstwerken weervinden of een kunsthistorische identificatie veranderen, dat de tweeden een onbekende samenstelling of structuur ontdekken of een betere werktechniek uitbouwen, dat de derden, bij een behandeling, vonden doen die de kunsthistorische of wetenschappelijke kennis ten goede komen. Verenigd in één zelfde werkgemeenschap, geleid door één zelfde geest van wetenschappelijke verantwoordelijkheid, hebben zij allen tot plicht hun voornaamste bevindingen kenbaar te maken. De vaststellingen bekomen door laboratoriumonderzoek en conservatie- of restauratiebehandeling werden tot nog toe in dossiers opgetekend die slechts enkelen ter beschikking stonden. Dank zij hun publicatie zullen zij thans in een ruime kring bekend worden en toekomstige studies bevorderen. Eveneens in de Archiefsectie worden talrijke nieuwe gegevens verworven die echter in de documentatie van de fototheek opgeborgen blijven waar de vorsers er slechts zelden de hand op leggen : hier ook zal de publicatie van wetenschappelijke bijdragen een nuttige aanvulling zijn.

Uit het voorgaande blijkt reeds welke onderwerpen in het Bulletin van het Instituut zullen behandeld worden. Daar dit tijdschrift een weerklank moet geven van de werkzaamheden die door het personeel in het kader van de instelling worden uitgeoefend, zijn het principieel ook de leden van dit personeel die als auteurs zullen tekenen. Hierbij worden echter niet alleen de personeelsleden in vast verband betrokken, maar eveneens de tijdelijke medewerkers die aan een bepaalde activiteit deelnemen en ook degenen die het wetenschappelijk leven van het Instituut op een parallele baan volgen.

Het tijdschrift zal tevens de werkmethodes weerspiegelen die in het Instituut toegepast worden. In dit verband moge de aandacht gevestigd worden op de eerste reeks bijdragen die gewijd is aan de *Gerechtigheid van Keizer Otto* van Dirk Bouts. De indeling volgens verschillende vakken legt de nadruk op een bepaalde vorm van samenwerking die wij reeds eerder hebben toegepast, namelijk bij de studie van het *Lam-Godsretabel*. Het wetenschappelijk onderzoek is in onze tijd trouwens zo complex geworden dat noodzakelijk moet beroep gedaan worden op specialisten die ieder volgens hun eigen discipline een bepaald probleem toelichten. Zo worden ter gelegenheid van een conservatie-behandeling de studie van de historische bronnen, de stijlkritiek, de iconografische studie, het technisch en wetenschappelijk onderzoek samen ondernomen en met een synthese bekroond.

In 1958 richt België een Wereldtentoonstelling in. Deze zal een overzicht bieden van de ongelooflijke exact wetenschappelijke en technische vooruitgang der laatste decennia. De oprichting van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, de uitgave van het Bulletin getuigen dat ons land, naast zijn economische bedrijvigheid, ook de waarde en het belang van zijn eeuwenoud kunstbezit begrijpt en bevordert.

P. C.

LA JUSTICE D'OTHON DE THIERRY BOUTS

SOURCES D'ARCHIVES

Frans VAN MOLLE

Plusieurs textes d'archives, conservés aux Archives de la ville de Louvain et se rapportant aux panneaux de Justice de Thierry Bouts qui, depuis 1861, font partie des collections des Musées royaux des beaux-arts à Bruxelles, ont été publiés à différentes reprises¹. Il apparaît que des erreurs de transcription, de date et d'interprétation se sont glissées dans ces éditions, dont plusieurs ne sont d'ailleurs que des copies de publications antérieures. Des lacunes gênantes en altèrent parfois la signification et on n'y trouve que rarement des renvois exacts aux sources². En attendant une édition définitive de ces textes, après dépouillement systématique du fonds d'archives en question, il ne sera pas inutile de reprendre ici, avec les corrections qui s'imposent et les renvois aux textes originaux, les éléments essentiels des textes déjà connus. Quelques textes nouveaux sont incorporés dans l'exposé, qui est suivi de données concernant les transactions dont les deux peintures furent l'objet au siècle dernier.

La construction du nouvel hôtel de ville de Louvain ayant été achevée en 1459, le magistrat de la ville se préoccupa de son aménagement et de sa décoration intérieure. Le menuisier Renier Cocx qui, en 1467, avait été envoyé à Anvers afin d'acheter du bois pour ces travaux à la foire Saint-Bavon, s'y procura également quarante-cinq grandes planches, destinées à être peintes. Ces planches, amenées à Louvain par bateau, furent remises à l'hôtel de ville³. Suivant une chronique digne de foi, dont la rédaction

¹ La première édition de l'ensemble de ces textes d'archives, connus déjà en grande partie par des publications antérieures, a été réalisée par l'archiviste de Louvain E. VAN EVEN, *Monographie de l'ancienne école de peinture de Louvain*, t. IX : *Thierry Bouts. Ses œuvres*, dans le *Message des sciences historiques*, 1867, p. 262 et 285-299. Elle a été réimprimée dans E. VAN EVEN, *L'ancienne école de peinture de Louvain*, Bruxelles-Louvain, 1870, p. 155 et 178-192. C'est surtout de cette dernière édition que les textes ont été repris par W. SCHÖNE, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin-Leipzig, 1938, p. 242-246. Dans les notes suivantes il sera toujours renvoyé aux trois éditions susdites. Les Archives de la ville de Louvain y sont indiquées par le sigle AVL.

² Un utile essai de mise au point, se rapportant surtout aux dates des textes connus, a été réalisé par L. NINANE, *Un chef-d'œuvre de Thierry Bouts aux Musées royaux*, dans le *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts, Bruxelles*, t. VI, 1957, p. 15-38.

³ AVL., n° 5094, fol. 93 v°.

conservée doit, pour des raisons paléographiques, dater du xvii^e siècle, un accord fut conclu le 20 mai 1468 entre la ville de Louvain et maître Thierry Bouts¹. Le peintre s'engageait à livrer une peinture de douze pieds de haut sur vingt-sept pieds de large, et une plus petite de six pieds de long sur quatre pieds de large qui devait représenter le *Jugement dernier*. La ville octroierait au peintre, pour l'exécution de cette commande, une somme de cinq cents couronnes². D'après un paiement qui fut fait à R. Cocx en juin 1468 pour les quarante-cinq planches qu'il avait achetées à Anvers, celles-ci mesureraient douze pieds de long et étaient destinées aux deux œuvres commandées à Bouts³.

Il semble que l'artiste commença par le *Jugement dernier*. Le serrurier Jean de Jonghe fut en effet déjà payé entre le 1^{er} mai et le 31 juillet 1468 pour quatre paumelles et une petite serrure qu'il fixa à ce panneau destiné à être exposé dans la Chambre du conseil de l'hôtel de ville⁴. De là on peut déduire que l'œuvre dont il s'agit devait être un triptyque, ce qui est d'ailleurs confirmé par des données plus récentes⁵. Une année et demie plus tard, le *Jugement dernier* était exposé dans la Chambre du conseil. Entre le 1^{er} novembre 1469 et le 31 janvier 1470, deux tailleurs de pierre et leur aide sont payés pour avoir fait une moulure en dessous du tableau dans le local en question; cet ouvrage a dû être d'une certaine importance, puisqu'ils y ont consacré à eux trois quarante-six jours de travail⁶.

Entre-temps, dans le courant des mois de mai, juin et juillet 1469, quelques menuisiers dont R. Cocx avaient, parmi d'autres travaux, consacré leurs soins à la confection des panneaux que Th. Bouts allait peindre pour

¹ Constatons, comme d'autres auteurs l'on fait, que le nom de Thierry Bouts a été à différentes reprises confondu par les scribes avec celui d'Hubert Stuerbout.

² « Anno 1468 worden ij stucken schildereyen gemaect by meester Dierick Stuerbout die inde Raetcamere staen, d'ene daer de keyserre justitie doet doen over eenen grave vanden hove voert betichten vande keyserinne van dat hy haer onneerbaerheyt te voren gelecht hadde, ende d'andere daer de keyserre zynre keyserinne justitie doet metten brande doert voirscreven betichten dat valsche bevonden wirt, die geexstimeert waeren op ij^cxxx croonen te lxxij plecken tstück. Anno eodem xx may heeft de stadt van Loven verdinght tegen den voirscreven meester Dierick Stuerbout sekere tafereel oft schilderye van 26 voeten lanck ende 12 voeten hooghe, met noch een tafereel van Ons Heeren Oordeele van vj voeten hooghe ende iijj voeten breet om ende voer v^c croonen. Hetwelcke Oordeel hanckt in de Schepenecamere opt stadthuys te Loven. » AVL., n^o 49, fol. 78 v^o; édité pour la première fois par L. DE BAST, *Notice sur Thierry Stuerbout, connu sous le nom de Thierry de Harlem...*, dans le *Messageur des sciences et des arts*, t. 1, 1833, p. 18-19 et depuis lors e.a. par E. VAN EVEN, *Messageur...*, 1867, p. 262 et 285; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 155, 178 et 448; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 242, n^o 64. L'auteur de cette chronique n'avait pas remarqué le rapport entre le contrat et les deux panneaux de la Chambre du conseil.

³ AVL., n^o 6284, fol. 4 v^o; édité par E. VAN EVEN, *Messageur...*, 1867, p. 286, n. 1; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 178, n. 3; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 242, n^o 65. Ce texte attribue au *Jugement dernier* une hauteur et une largeur toutes deux de six pieds, tandis que, selon la chronique précitée, la largeur n'en serait que de quatre pieds.

⁴ AVL., n^o 5094, fol. 95 r^o. Cette même dépense se retrouve : AVL., n^o 6284, fol. 5 r^o; édité par E. VAN EVEN, *Messageur...*, 1867, p. 287, n. 1; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 179, n. 2; W. SCHÖNE, *op. cit.*, n^o 66.

⁵ Voir p. 10, n. 3.

⁶ AVL., n^o 5096, fol. 39 v^o; édité par E. VAN EVEN, *Messageur...*, 1867, p. 287, n. 2; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 180, n. 1; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 243, n^o 68.

une salle qui se trouvait à l'étage de l'hôtel de ville ¹. Entre le 1^{er} novembre 1470 et le 31 janvier 1471, un panneau fut sorti de cette salle et amené chez maître Thierry pour être peint ². Le sujet que l'artiste devait représenter fut fourni par Jean van Haeght, docteur en théologie. Ce père augustin, qui donnait parfois des conseils à la ville, fut payé, entre le 1^{er} mai et le 31 juillet 1472, pour avoir indiqué « le sujet et les personnages » du tableau de Bouts ³. Avant le 25 juin 1473, la *taffelle van schilderien* fut montée à l'aide d'une poulie placée à l'étage de l'hôtel de ville, tandis qu'un autre panneau en était descendu ⁴. Le panneau placé dans la susdite salle de l'hôtel de ville était sans doute achevé par le maître. Un châssis en bois, recouvert d'une toile « apprêtée » par le peintre de la ville Hubert Stuerbout, fut fixé devant le tableau à l'aide de paumelles livrées par le serrurier Josse Metsys, père du peintre Quentin Metsys. Les divers frais relatifs au châssis furent payés entre le 1^{er} mai et le 31 juillet 1473 ⁵.

Pendant que Thierry Bouts était occupé à l'exécution de l'œuvre commandée, il reçut chez lui la visite du magistrat de la ville; celui-ci se rendit également chez Jean van Haeght, qui avait puisé le sujet de cette œuvre dans de « vieilles gestes ». A ces occasions, la ville offrit à chacun d'eux du vin ⁶. Mais le peintre ne put achever sa commande. Lorsqu'il rédigea son testament le 17 avril 1475, il était déjà gravement malade ⁷. Il se

¹ AVL., n° 5095, fol. 93 v°; édité par E. VAN EVEN, *Messageur...*, 1867, p. 286, n. 2; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 179, n. 1; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 243, n° 67 a. Cette dépense a été enregistrée également AVL., n° 6285, fol. 1, v°; édité partiellement par E. VAN EVEN, *Messageur...*, 1867, *loc. cit.*; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, *loc. cit.*; W. SCHÖNE, *op. cit.*, *loc. cit.*, n° 67 b.

² « ... vander taffelen, die meester Dierick de schildere der stad maken sal, vander zalen te doene ende tot meester Dierix te vueren... », AVL., n° 5097, fol. 39 r°; édité par E. VAN EVEN, *Messageur...*, 1867, p. 290, n.1; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 183, n.1; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 243, n° 69.

³ « Item om alsulken dienst ende arbeit als meester Jan van Haeght, doctoer in theologien, augustyn, gedaen ende gehadt heeft in tvinden der materien ende personagen vander tafelen, die de stad heeft doen maken Diericke Stuerbout, schildere... » AVL., n° 5098, fol. 79 r°; édité par E. VAN EVEN, *Messageur...*, 1867, p. 290, n. 2; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 183, n. 2; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 243-244, n° 70.

⁴ « ... een windaes te stellene op de zale boven daer men de taffelle van schilderien met op want ende dander stucken met affwant... » AVL., n° 6285, fol. 89 v°; édité par E. VAN EVEN, *Messageur...*, 1867, p. 291, n. 2; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 184, n. 2; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 244, n° 71.

⁵ AVL., n° 5099, fol. 97 v°; édité par E. VAN EVEN, *Messageur...*, 1867, p. 287, n. 3; IDEM, *L'ancienne école...*, p. 180, n. 2; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 244, n° 72.

⁶ AVL., n° 5104, fol. 160 r°; édité par E. VAN EVEN, *Messageur...*, 1867, p. 291, n. 1; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 184, n. 1; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 244-245, n° 73 c.

⁷ Ce testament n'est connu que par un *vidimus* du 31 juillet 1500, qui se trouvait au siècle dernier aux Archives générales du Royaume, mais qui semble actuellement perdu; première édition par A. WAUTERS, *Le testament du peintre Thierry Bouts...*, dans le *Bulletin de l'Académie des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, 2^e série, t. XXIII, 1867, p. 717-730 et depuis lors c.a. par E. VAN EVEN, *Messageur...*, 1867, p. 330-334; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 443-447; W. SCHÖNE, *op. cit.*, pp. 230-232, n° 17. Remarquons toutefois qu'un acte du 31 juillet 1500, dont l'original est conservé aux Archives générales du Royaume (*Arch. Eccl.*, n° 1284, charte 1325) et qui a été enregistré à la première chambre échevinale de Louvain (AVL., n° 7394), indique le 27 avril 1475 comme date du testament de Bouts, date qui se retrouve dans un acte du 23 janvier 1501, actuellement perdu, mais dont la teneur a été communiquée par H. VANDER LINDEN, *Rapport sur une mission aux Archives de Berlin. Analyse de documents relatifs à l'histoire de Louvain et particulièrement à l'histoire de l'église Saint-Pierre*, dans le *Bulletin de la Commission royale d'histoire*, t. LXIII, 1903, p. 518.

rendit sans doute compte qu'il n'aurait plus le temps de terminer les travaux de peinture en cours; aussi légua-t-il à ses fils Thierry et Albert, en plus de ses créances à charge de la ville et de son matériel de peintre, tous les tableaux non achevés, tandis qu'il laissait à sa femme les œuvres terminées ou celles qui pouvaient être considérées comme telles¹. Il mourut peu après, très probablement le 6 mai 1475².

C'est cinq ans seulement après le décès de l'artiste que la ville s'acquitta de sa dette vis-à-vis des héritiers de celui-ci. Un des peintres les plus renommés de l'époque, Hugo van der Goes, qui était alors religieux à Rouge-Cloître, était venu faire une estimation de l'œuvre de Th. Bouts. A la suite de cette évaluation, la ville paya aux enfants du peintre, entre le 1^{er} mai et le 31 juillet 1480, trois cent six florins trente-six placques, pour la part du contrat dont leur père s'était déjà acquitté (fig.1)³. Ce paiement se rapportait au triptyque du *Jugement dernier*, exposé dans la Chambre du conseil de l'hôtel de ville, à un panneau de la grande peinture complètement achevé par le maître et à un deuxième, presque terminé. On signale par la même occasion que la grande peinture devait comporter quatre tableaux⁴.

En février 1481, H. van der Goes vint de nouveau examiner les panneaux. A cette occasion, un cruchon de vin du Rhin lui fut offert par la

¹ « ... legavit eisdem filiis suis omnia credita in quibus opidum lovaniense sibi obligatur et etiam omnia instrumenta ad officium picture pertinentia, similiter et omnes tabulas et ymagines nondum perfectas neque completas. Perfectas vero vel quasi perfectas legavit prefate Elisabeth uxori sue... » E. VAN EVEN, *Messenger...*, 1869, p. 332, n. 3 de p. 331; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 446, n. 1 de la p. 445; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 231.

² G. HULIN DE LOO, *Sur la biographie de Dieric Bouts avant 1457*, dans les *Mélanges d'histoire offerts à Henri Pirenne...*, t. I, Bruxelles, 1926, p. 257-262. Le peintre était encore en vie le 29 avril 1475, selon un acte échevinal de cette date : AVL., n° 7368; édité partiellement par E. VAN EVEN, *Messenger...*, 1866, p. 312, n. 2; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 127, n. 2; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 232, n° 18. Par contre, un acte du 25 août suivant se rapporte déjà à la veuve du maître : AVL., n° 8143; édité partiellement par E. VAN EVEN, *Messenger...*, 1866, p. 308, n. 1; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 123, n. 1; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 232, n° 19.

³ « Item meester Dierick Boudts, scildere, die tegen der stad verdinght hadde te scildene viere stucken van eender grooter tafelen die aen een dienen souden op een sale oft camere te setten van poteratueren ende scilderien, ende noch van eenen cleinen tafelnelkene met sijnen dueren vanden Ordele ende daer dOrdeel inne ghestelt es, hangende inde Raetcamere, dair aff de voirscreven meester Dierick, soe verre hy die volmact hadde, gehadt soude hebben vander stad de somme van v^c cronen. Dwelc alsoe niet ghebuert enes, want hij binnen middelen tyde niet meer volmaect en heeft vanden grooten tafelen dan een stuck ende tweeste by nae volmaect, ende dat clein stuck vanden Ordele, hangende in de Raetcamere, volmaect. Dair voere de stad hem ende sijnen kinderen vergouwen ende betaelt heeft, ter estumacien ende scatteringen van eenen den notabelsten scildere diemen binnen den landen hier omtrint wiste te vindene, die geboren es vander stad van Ghent ende nu wonechtich es inden Rooden Cloester in Zunien, de somme van gulden voirscreven iij^c vj gulden xxxvj plecken. » AVL., n° 5104, fol. 159 v°; édité par E. VAN EVEN, *Messenger...*, 1867, p. 293, n. 1; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 186, n. 1; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 244, n° 73 b.

⁴ Le contrat, conclu en 1468 entre la ville et Th. Bouts, attribuait au peintre cinq cents couronnes pour l'exécution de son travail. La couronne valant à cette époque 72 placques et le florin 54 placques, on peut en déduire que la somme versée aux héritiers en 1480 n'atteignit même pas la moitié du montant prévu par le contrat. L'estimation de 230 couronnes pour les deux grands panneaux, dont parle la chronique du xvii^e siècle, ne figure nulle part dans les sources d'archives connues.

Item mynster duurst bouder salder die tegen des stad
 d'ingst hadde te solden d'ere fructen van veld
 groote tafelen die een een d'eren solden op een sale of
 rancie te sellen van porrainen ende solderen Ende
 myn van eenen slouen tafelmaken mit sijnen d'eren
 vanden oerde van D' Sarden myn ghesel en jaugen
 Ende hantwarrere Gansaff de d'ere mynster duurst
 soe beu sijn die volmarkt hadde g'had soude hebben
 d'and stad de sijn van 6^e slouen d'ebilt a'ge
 mit g'ebueren v'ere d'ere sijn mynster duurst
 s'eznen et alse dat de slou binnen sijnen tyd mit
 mynster duurst en g'est vanden groote tafelen van
 een stant ende d'ebilt by naer volmarkt Ende dat
 slou sijn vanden oerde jaugen Ende hantwarrere
 volmarkt Dan dat de stad sijn ende sijn sinder
 begg ende betaelt g'est ter s'rumarien ende s'rumarien
 van eenen van notabels sijn salder d'eren sijn den
 linden d'ommit d'ebilt te v'ere die geboren et d'and
 stad van g'een en myn g'ebueren et s'rumarien
 s'rumarien te s'rumarien de s'rumarien van g'een d'ere

11^e g'ent 1480

Arch. 2

1. Extrait des comptes du 1^{er} mai au 31 juillet 1480, Archives de la ville de Louvain, n^o 5104, fol. 159 v^o : paiement pour le travail réalisé par Th. Bouts selon l'estimation de H. van der Goes.

ville à l'auberge *In den Ingel* ¹. Le poste correspondant des comptes signale que les panneaux de la grande peinture étaient exposés dans un local situé « au-dessus du Registre » ². Cette seconde visite de van der Goes avait probablement trait à l'achèvement du panneau qui n'était pas terminé. Celui-ci fut d'ailleurs installé à l'hôtel de ville moins d'une année plus tard. En effet, avant le 9 février 1482, un cadre en bois, recouvert d'une toile

¹ AVL., n^o 6320, fol. 128 v^o; édité par E. VAN EVEN, *Messenger...*, 1867, p. 293, n. 2; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 186, n. 2; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 244, n^o 73a.

² Le Registre était le local de la trésorerie. Celle-ci occupait la chambre voûtée, longeant la rue de Namur, au rez-de-chaussée de l'hôtel de ville. C'est donc au premier étage, dans le local au-dessus de la dite trésorerie, qu'on avait installé les deux grands panneaux de Bouts. Cf. E. VAN EVEN, *Notice historique et archéologique sur l'hôtel de ville de Louvain*, Bruxelles-Louvain, 1857, p. 13; IDEM, *Louvain dans le passé et dans le présent*, Louvain, 1895, p. 265.

« apprêtée » en rouge par Hubert Stuerbout, fut fixé au deuxième panneau dans le local situé au-dessus du Register, pour le préserver de la poussière¹. En outre, entre le 1^{er} février et le 30 avril de la même année, le ferronnier Arnould van Mechelen fut payé pour avoir scellé deux crampons dans le mur de ce local, afin d'y fixer le deuxième panneau². Les archives dépouillées jusqu'ici ne fournissent pas de données plus précises au sujet de l'achèvement de ce panneau. Les comptes de la ville de 1480-81 sont d'ailleurs perdus³.

Quelques dépenses relatives au *Jugement dernier* clôturent les données contemporaines de l'exécution du contrat de Bouts. Le 13 mars 1482, Josse Metsys reçut un paiement pour y avoir fixé une serrure⁴ et, avant le 15 juin, il remit à neuf un bras de lumière destiné à être placé devant le tableau⁵.

Les archives de Louvain fournissent encore des renseignements sur l'histoire ultérieure des œuvres de Thierry Bouts. Ainsi le *Jugement dernier*, qui se trouvait dans la Chambre du conseil, a dû subir une restauration dès 1543. L'œuvre fut confiée au peintre de la ville Jean Willems qui, suivant sa quittance du 17 juin 1543, a reçu deux livres pour ce travail⁶. Par la suite, la ville jugea souhaitable d'adjoindre un texte explicatif aux deux grands panneaux. Suivant une quittance en date du 3 octobre 1578, elle paya Henri de Muijser, facteur de la chambre de rhétorique locale *Die Rose*, pour la rédaction de vingt-deux lignes de texte destinées à être « peintes ou écrites » sur les deux volets des panneaux⁷. Ce texte, qui comportait en tout quarante-quatre vers, a été repris en 1593-94 par Guillaume Boonen

¹ «... dwelck men gehangen heeft vore de tweeste tabernakele oft tafele van poteratueren boven Register om dat sy niet bederven en soude vanden ghestuewe... » AVL., n° 5105, fol. 124 r°- 125 r°; édité par E. VAN EVEN, *Messenger...*, 1867, p. 296, n. 2; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 189, n. 2; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 245, n° 77. Ces dépenses se retrouvent : AVL., n° 6286, fol. 12 v°- 13 r°.

² AVL., n° 5105, fol. 129 r°; édité par E. VAN EVEN, *Messenger...*, 1867, p. 296, n. 1; IDEM, *L'ancienne école...*, p. 189, n. 1; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 245, n° 76. Ce même paiement figure encore aux AVL., n° 6286, fol. 16 r°.

³ On doit également déplorer la perte du registre « metter rooder couverturen van haere » qui, selon une annotation dans un livre de comptes, contenait certains renseignements sur Th. Bouts : AVL., n° 6290, fol. 2 v°; édité par E. VAN EVEN, *Messenger...*, 1867, p. 293, n. 1; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 186, n. 1.

⁴ AVL., n° 5105, fol. 127 r°. On retrouve la même dépense aux AVL., n° 6286, fol. 15 r°; édité par E. VAN EVEN, *Messenger...*, 1867, p. 181, n. 2; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 288, n. 2; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 245, n° 74.

⁵ AVL., n° 5105, fol. 178 v°; édité par E. VAN EVEN, *Messenger...*, 1867, p. 288, n. 1; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 181, n. 1; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 245, n° 75. Ces frais ont également été enregistrés aux AVL., n° 6286, fol. 24 r°.

⁶ AVL., n° 5166, fol. 208 v°; édité par E. VAN EVEN, *Messenger...*, 1867, p. 288, n. 3; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 181, n. 3; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 245, n° 78.

⁷ «... om te doen schilderen of scribeven opde twee doeren vande tafereele inde Raedtsamer... » AVL., n° 5203, fol. 97 r°; édition par E. VAN EVEN, *Messenger...*, 1867, p. 297, n. 2; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 190, n. 2; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 245, n° 79.

dans son ouvrage consacré à l'histoire de Louvain¹. Ainsi l'on sait que les deux panneaux de la grande peinture que Thierry Bouts avait entreprise représentaient la légende de la Justice de l'empereur Othon III. — L'empereur avait fait exécuter un de ses comtes que l'impératrice accusait d'avoir voulu attenter à son honneur. La veuve témoignant par l'épreuve du feu de l'innocence de son mari, l'empereur se voyait finalement obligé de condamner l'impératrice au bûcher. — Tant d'après l'article des comptes relatif à H. de Muijser que d'après le passage de G. Boonen, il apparaît que les deux panneaux se trouvaient alors dans la Chambre du conseil de l'hôtel de ville. Auparavant ils étaient toujours mentionnés dans le local situé au-dessus du Registre. Il s'agit vraisemblablement d'une modification de dénomination, suite à un changement d'affectation, plutôt que d'un déplacement des peintures.

Le magistrat de la ville, qui selon toute apparence se souciait de ce bien précieux, décida lors d'une séance du Conseil en date du 6 novembre 1628, de faire restaurer par David Noveliers les peintures exposées dans la Chambre du conseil et la Chambre échevinale, pour la somme de 450 florins². Ce peintre bruxellois, restaurateur expérimenté, qui avait déjà traité des tableaux appartenant aux Archiducs³ et un triptyque de l'église de Watervliet⁴, avait achevé de « réparer et nettoyer » les tableaux de Bouts à Louvain dès avant le 21 février 1629. En plus de la somme prévue au contrat, on lui paya encore trente florins pour l'« outremarin » dont il avait eu besoin pour la robe de la Vierge du *Jugement dernier*⁵. Ce tableau se trouvait à ce moment dans la Chambre échevinale, alors qu'il était toujours signalé précédemment dans la Chambre du conseil. Ce local a donc vraisemblablement subi, lui aussi, un changement d'affectation et de dénomination. Par ordonnance magistrale du 27 février 1629, une dépense de six florins fut faite pour le collage effectué aux tableaux de l'hôtel de

¹ AVL., n° 41, fol. 370 r° - 371 v°; édité par E. VAN EVEN, *Messageur...*, 1867, p. 297-298; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 190-191; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 246, n° 79. Le passage se retrouve dans la publication de l'ouvrage de W. BOONEN, *Geschiedenis van Leuven geschreven in de jaren 1593 en 1594*, (éd. E. VAN EVEN), Louvain, 1880, p. 224-225.

² AVL., n° 316, fol. 171 v°-172 r°; édité par E. VAN EVEN, *Messageur...*, 1867, p. 299, n. 2; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 192, n. 2; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 246, n° 80. Voir également AVL., n° 316, fol. 214bis r°.

³ M. DE MAEYER, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst. Bijdrage tot de geschiedenis van de XVII^e-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden*, (*Verhandelingen van de Kon. VI. Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten*, t. IX), Bruxelles, 1955, p. 226-227.

⁴ F. DE POTTER et J. BROECKAERT, *Geschiedenis van de gemeenten der provincie Oost-Vlaanderen*, 2^e série, t. III : *Watervliet*, Gand, 1870-72, p. 48-49. Il est d'ailleurs possible que ce David Noveliers était le Noveliers qui, en 1612, restaura l'Agneau Mystique, cf. J. DUVERGER et E. BONTINCK, *Het grafschrift van Hubrecht van Eyck en het quatrain van het Gentsche Lam Gods-retabel*, (*Verhandelingen van de Kon. VI. Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten*, t. VII, n° 4), Anvers-Utrecht, 1945, p. 49.

⁵ AVL., n° 316, fol. 227 v°-228 r° et n° 5253, fol. 188 r°-v°.

ville. Il n'est pas exclu que ce travail se rapporte aux panneaux restaurés par Noveliers, quoique les comptes de la ville ne précisent rien à ce sujet ¹.

La chronique du xvii^e siècle déjà mentionnée situe également la *Justice de l'empereur Othon* dans la Chambre du conseil et le *Jugement dernier* dans la Chambre échevinale ². Une « étiquette » du xvii^e ou du xviii^e siècle, qui signalait un déplacement des œuvres de Th. Bouts, figurait jadis dans un registre de comptes de la ville datant de 1479 ³. Malheureusement, cette étiquette a disparu depuis. A ce propos, on peut cependant signaler qu'au cours de la séance du Conseil du 8 janvier 1713, le magistrat ordonna de faire immédiatement déplacer deux peintures pour éviter que la fumée ne les détériore. L'une d'elles se trouvait devant la cheminée de la Chambre échevinale, l'autre dans la Chambre du conseil ⁴. Il est possible qu'il s'agisse ici des œuvres de Bouts, dont on sait qu'elles se trouvaient dans ces locaux. L'année précédente, une certaine Barbara van Deijck avait nettoyé, pour cinq florins, deux peintures de l'hôtel de ville, sur lesquelles l'article correspondant des comptes ne donne cependant aucune précision ⁵.

Au début du xix^e siècle, les deux panneaux de la *Justice de l'empereur Othon* étaient « dans un état déplorable de dégradation et de délabrement », comme l'a fait remarquer le baron de Keverberg à la suite d'une visite sur place ⁶. C'est dans cet état qu'ils furent achetés par le roi Guillaume I^{er}, le 13 avril 1827, pour son fils le prince d'Orange, qui les avait remarqués à l'hôtel de ville l'année précédente. C. J. Nieuwenhuys, l'homme de confiance du Prince en matière d'œuvres d'art, apporta les panneaux avant le 4 octobre suivant à Bruxelles, où il les restaura peu après ⁷. Passavant, qui visita la collection du Prince en son palais de Bruxelles, fait remarquer que, lors de cette restauration, le sang du décapité fut quelque peu surpeint et que des plantes furent placées à cet endroit ⁸. Les deux tableaux de Justice furent insérés dans les catalogues que Nieuwenhuys consacra à la collection princière en 1837 et 1843 ⁹. Les volets avec textes explicatifs de la légende

¹ AVL., n° 5253, fol. 183 r°.

² Voir p. 8, n. 2.

³ Ce texte a été édité par E. VAN EVEN, *Messenger...*, 1867, p. 299, n. 1; IDEM, *L'ancienne école...*, 1870, p. 192, n° 1; W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 246, n° 82.

⁴ AVL., n° 340, fol. 168 v°.

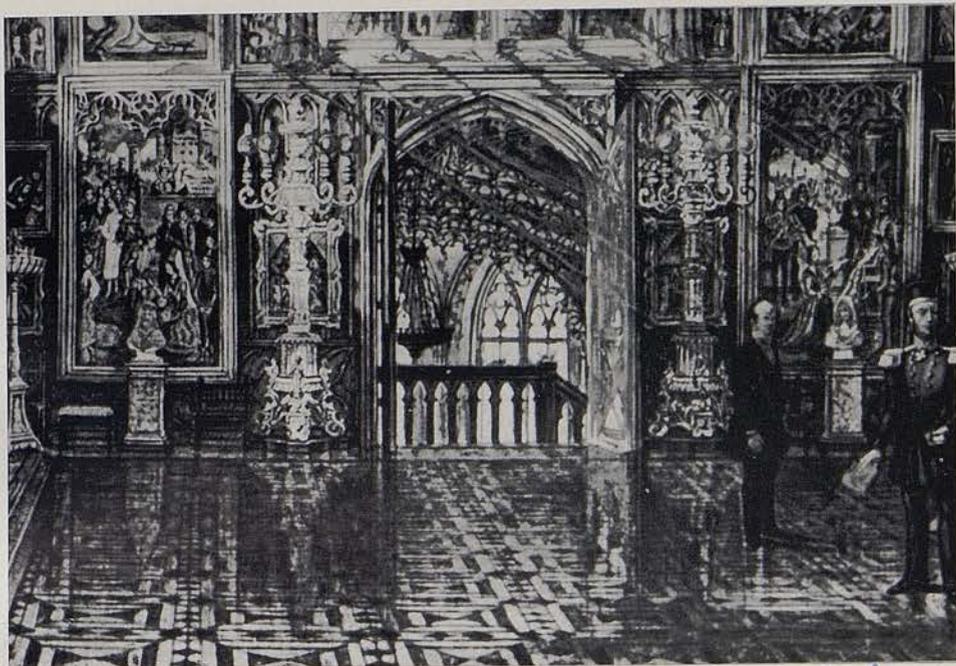
⁵ AVL., n° 5334, fol. 315 r°.

⁶ [Ch. L. DE KEVERBERG DE KESSEL], *Ursula, princesse britannique, d'après la légende et les peintures d'Hemling*, Gand, 1818, p. 143.

⁷ E. VAN EVEN, *Thierry Bouts, dit Stuerbout, peintre du quinzième siècle*, dans la *Revue belge et étrangère. Nouvelle série de la Belgique*, t. XI, 1861, p. 518-521.

⁸ J. D. PASSAVANT, *Kunstreise durch England und Belgien nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main*, Francfort s.l.M., 1833, p. 385.

⁹ C. J. NIEUWENHUYS, *Description de la collection des tableaux qui ornent le palais de S.A.R. Mgr le prince d'Orange à Bruxelles*, Bruxelles, 1837, p. 37-45, nos 22-23; IDEM, *Description de la galerie des tableaux de S.M. le Roi des Pays-Bas avec quelques remarques sur l'histoire des peintres et sur le progrès de l'art*, s.l., 1843, p. 10-20, nos 4-5.



Arch. 1

2. Les panneaux de la *Justice de l'empereur Othon* dans la Galerie royale à La Haye (détail d'une aquarelle de A. Wijnantsz, 1854, collection de S.M. la reine des Pays-Bas). (Photo A. Dingjan, La Haye).

représentée, qui existaient encore en 1756¹, ne semblent pas avoir fait partie de la vente de 1827 et ne figurent pas aux catalogues en question².

Après avoir accédé au trône en 1840 sous le nom de Guillaume II, le prince d'Orange installa sa remarquable collection de tableaux, en 1841, dans une vaste salle néogothique qu'il avait fait construire spécialement à cet effet à côté de son palais de La Haye³. On y réserva une place de choix

¹ [B.F.A. DE ZURLAUBEN], *Examen critique de l'histoire de Marie d'Arragon, femme d'Othon III*, dans *l'Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres avec les Mémoires de littérature...*, t. XXIII, 1756, p. 220.

² L'enregistrement du paiement à H. de Muijser en 1578 stipule que le texte de la légende devrait figurer sur les volets des panneaux (voir p. 12, n. 7). Il pourrait donc s'agir des toiles sur châssis qui avaient été fixées avec des charnières. C.J. Nieuwenhuys (*op. cit.*, *loc. cit.*) signale que les « panneaux contenant une inscription flamande explicative » se trouvaient à côté des tableaux, tandis que E. Van Even prétend même que les vers en question figuraient sur deux plaques en cuivre placées au-dessous des peintures, cf. E. VAN EVEN, *Version en vers flamands...*, dans *le Messager...*, 1853, p. 91.

³ E. DE BRUYNE, *De schilderijenverzameling van Zijne Koninklijke Hoogheid de Prins van Oranje te Brussel*, dans le *Bulletin de l'Académie royale de Belgique. Classe des beaux-arts*, t. XXVIII, 1946, p. 155-163; H.E. VAN GELDER, *De kunstverzameling van Koning Willem II*, dans le *Maandblad voor beeldende kunsten*, t. XXIV, 1948, p. 137-148.

aux œuvres de Bouts à côté de l'entrée (fig. 2). Le roi mourut déjà en 1849. Ses peintures, parmi lesquelles se trouvaient aussi les tableaux de Bouts, furent présentées en vente publique à La Haye en 1850¹. En dépit du vif intérêt soulevé, de nombreuses œuvres n'atteignirent pas le minimum fixé et furent retirées. L'année suivante, lors de la deuxième vente de la collection royale, au cours de laquelle les tableaux de Justice furent de nouveau mis aux enchères², plusieurs peintures restèrent invendues, si bien que la Reine Mère entra en possession des œuvres de Bouts. Elle les vendit finalement en 1856 à Nieuwenhuys fils³, qui les offrit en vente au Musée royal de peinture et de sculpture de Belgique à Bruxelles.

Le Musée consulta préalablement deux experts, E. Le Roy et I.F. Thys. Ceux-ci, dans une lettre du 7 décembre 1860, proposèrent un prix de 25.000 francs, tout en attirant l'attention sur quelques restaurations : sur l'*Exécution de l'innocent* l'adjonction de plantes, sur l'*Épreuve du feu* le rejointoiement de quatre planches. En outre, ils signalèrent que la préparation et la couche picturale de ce dernier panneau se détachaient par endroits « notamment dans la casaque verte du personnage placé au premier plan près du roi, puis dans l'hermine du manteau royal et dans les dalles du pavement près du trône ». Les deux tableaux et un *Portrait d'Antoine, grand bâtard de Bourgogne* de R. van der Weyden, furent acquis de Nieuwenhuys le 5 février 1861 pour la somme de 31.000 francs⁴ et mentionnés pour la première fois dans le catalogue du musée de 1864⁵.

On songea à combler le vide laissé à Louvain à la suite de la vente des panneaux de Justice par une copie des deux peintures au même format que les originaux. Ces copies, exécutées par François Meerts en 1888-89⁶, furent exposées dans le petit local du premier étage de l'hôtel de ville, où se trouvaient anciennement les originaux. Entre les deux copies, on plaça un panneau moins large, sur lequel furent peints les vers de H. de Muijser, contribuant ainsi à la compréhension de la légende représentée.

¹ *Catalogue des tableaux anciens et modernes... formant la galerie de feu Sa Majesté Guillaume II... dont la vente aura lieu lundi, le 12 août 1850, et jours suivants... au palais de feu Sa Majesté à La Haye...*, Amsterdam, 1850, p. 3-4, n^{os} 4-5.

² *Catalogue des tableaux anciens et modernes... formant la seconde partie de la galerie de feu Sa Majesté Guillaume II... dont la vente aura lieu mardi, le 9 septembre 1851, et jours suivants... au palais de feu Sa Majesté à La Haye...*, Amsterdam, 1850, p. 1-2, n^{os} 1-2.

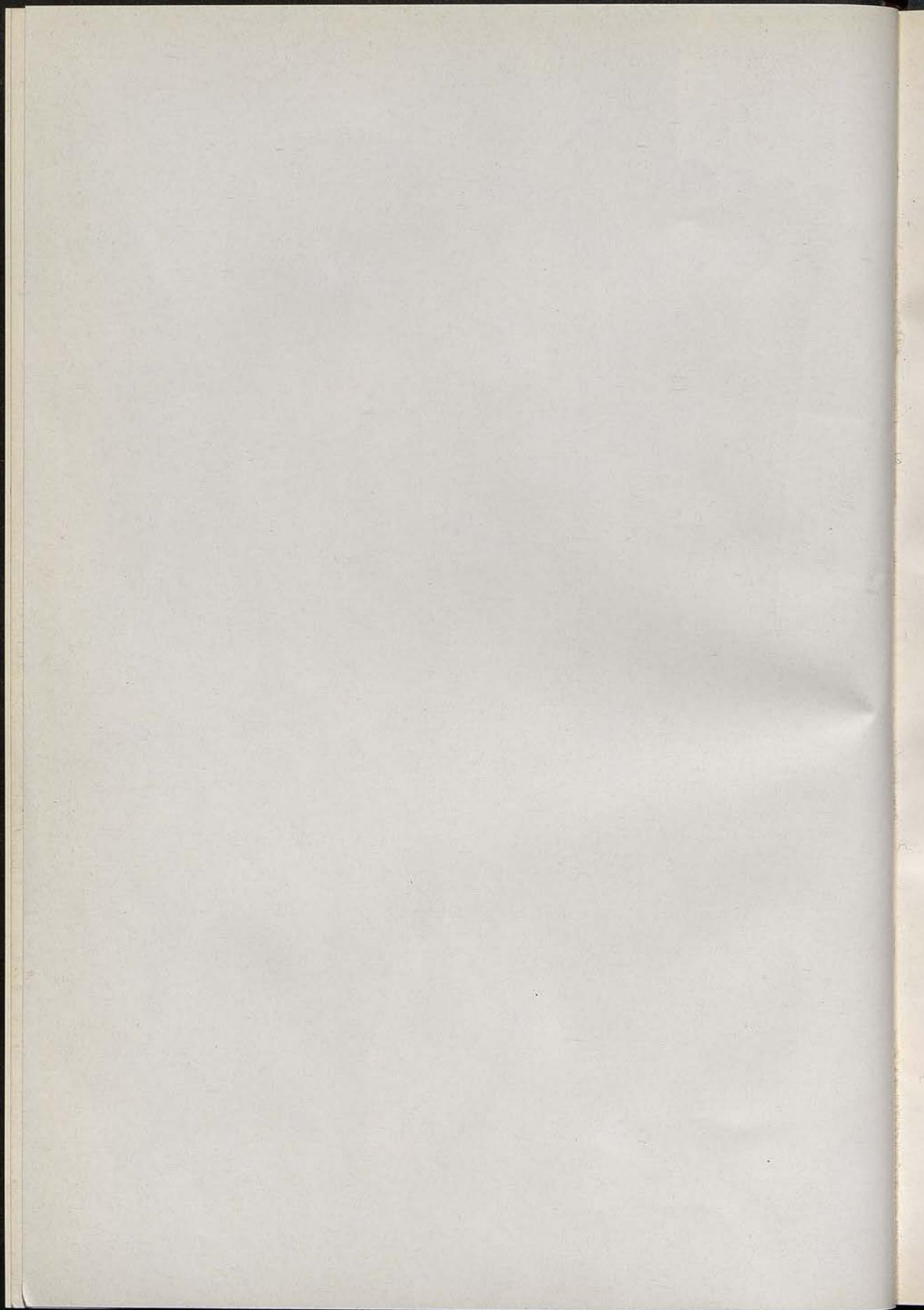
³ E. VAN EVEN, *Thierry Bouts, dit Stuerbout, peintre du quinzième siècle*, loc. cit., p. 519.

⁴ Dossiers n^{os} 1447 et 1448 aux archives des Musées royaux des beaux-arts à Bruxelles.

⁵ E. FÉTIS, *Catalogue descriptif et historique du Musée royal de Belgique (Bruxelles)*, Bruxelles, 1864, p. 159-161, n^{os} 30-31. Les supports de ces deux œuvres de Bouts ont une hauteur moyenne de 330 cm et une largeur moyenne de 187 cm. La hauteur des panneaux mentionnée dans le contrat et le paiement au menuisier R. Cocx est de 12 pieds. Le pied de Louvain valant 28,5512 cm (M. BOURGUIGNON, *Inventaire des archives de l'Assistance publique de la ville de Louvain, (Archives générales du Royaume, Travaux du cours pratique d'archivéconome, 1927)*, Tongres, 1933, p. cxxxiii), la conversion en centimètres donne une hauteur de 342,6144 cm. Le contrat prévoyait une largeur de 26 pieds pour l'ensemble des quatre panneaux commandés. Les deux tableaux réalisés ayant la même largeur, il est permis de supposer que les deux autres qui étaient prévus devaient avoir la même mesure, ce qui ramènerait la largeur de chaque panneau à 6,5 pieds, soit 185,5828 cm.

⁶ *Bulletin communal de la ville de Louvain*, 1866, p. 417; 1888, p. 455-456; 1889, p. 216, 268-269.





Bien qu'il y ait encore des lacunes regrettables dans les données d'archives, il semble, d'après ce qui précède, que les renseignements connus permettent de mettre à jour des faits importants de l'histoire des tableaux de Justice. Rares sont les œuvres de Primitifs flamands dont la genèse nous soit connue de façon aussi détaillée. Il était d'autant plus justifié de vérifier ces textes, dont les éditions recélaient maintes erreurs qui faussaient les exposés relatifs à cette œuvre de Bouts.

BIBLIOGRAPHIE

Jacqueline FOLIE

Cette bibliographie a pour but de mentionner, dans l'ordre chronologique de leur parution, les publications qui ont apporté des éléments nouveaux, tant en ce qui concerne l'histoire, que l'iconographie et le style de la *Justice d'Othon*. Parmi les nombreuses analyses stylistiques, seules ont été retenues ici celles qui donnent une opinion sur le panneau inachevé.

Un bref commentaire précise l'apport positif de chacune des publications citées.

- 1756 [B.F.A. DE ZURLAUBEN], *Examen critique de l'histoire de Marie d'Arragon, femme d'Othon III*, dans *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, avec les Mémoires de littérature...*, t. XXIII, 1756, p. 220.
Première publication connue de la *Justice d'Othon*, attribuée ici à Holbein. Référence au chapitre CCLXXVI de la *Légende dorée* citée par l'inscription explicative (cf. p. 23, n. 1).
- 1818 [Ch.L.] DE KEVERBERG [DE KESSEL], *Ursula, princesse britannique, d'après la légende et les peintures d'Hemling*, Gand, 1818, p. 143-144.
Description de l'état déplorable des tableaux de Justice, attribués cette fois à Memlinc. Mention d'une légende soi-disant louvaniste comme source iconographique (cf. p. 22, n. 2).
- 1833 L. DE BAST, *Notice sur Thierry Stuerbout, connu sous le nom de Thierry de Harlem (Dirk van Haarlem), peintre de l'ancienne école des Pays-Bas*, dans *Messenger des sciences et des arts de la Belgique*, t. I, 1833, p. 17-22, pl.
Première attribution de l'œuvre à Thierry Bouts, grâce à une description des deux panneaux accompagnée du nom de l'artiste, découverte par M. Cannaert dans une chronique manuscrite, *Annales et antiquitez de Louvain* (cf. p. 8, n. 2). Première reproduction connue de l'*Epreuve du feu*.
- 1833 J.D. PASSAVANT, *Kunstreise durch England und Belgien*, Francfort s.l.M., 1833, p. 385-387, pl.
A l'occasion d'une visite de la collection du prince d'Orange à Bruxelles, description des deux panneaux et allusion à leur récente restauration par Nieuwenhuys (1827) (cf. p. 14).
- 1834 L.A. W[ARNKOENIG], *Légende, représentée dans les tableaux de Thierry Stuerbout, qui se trouvent au palais de S.A.R. le prince d'Orange, à Bruxelles*, dans *Messenger des sciences et des arts de la Belgique*, t. II, 1834, p. 150-155, pl.
Première transcription du texte de la légende d'Othon III telle qu'elle figure dans une chronique du XV^e siècle en Hesse. Première reproduction connue de l'*Exécution de l'innocent*.

- 1836 X, *Additions et rectifications*, dans *Messenger des sciences et des arts de la Belgique*, t. IV, 1836, p. 507-508.
 Mise au point apportée à l'article précédent à la lumière de la communication du baron de Zurlauben à l'Académie des inscriptions et belles-lettres (cf. sub 1756).
- 1837 C.J. NIEUWENHUYNS, *Description de la collection des tableaux qui ornent le palais de S.A.R. Mgr le prince d'Orange, à Bruxelles*, Bruxelles, 1837, p. 37-45, n^{os} 22 et 23.
 Pour la première fois, différenciation de qualité entre les deux tableaux, le meilleur étant l'*Epreuve du feu*. Données assez précises sur leur emplacement à l'hôtel de ville de Louvain et leur mauvais état de conservation avant leur transfert à Bruxelles.
- 1846 A.-G.-B. SCHAYES, *Documents inédits et nouvellement découverts sur Thierry Stuerbout, dit Thierry de Harlem, célèbre peintre du xv^e siècle, et sur sa famille*, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, t. XIII, 1846, p. 334-341.
 Première publication d'extraits de comptes de la ville de Louvain relatifs à la *Justice d'Othon*, découverts par Van Even (cf. p. 9, n. 1 et 6; p. 10, n. 3).
- 1852 E. VAN EVEN, *Les artistes de l'hôtel de ville de Louvain*, Louvain, 1852, p. 120-141.
 Première étude détaillée des deux panneaux et de leur histoire, accompagnée d'extraits d'un document inédit (cf. p. 9, n. 5).
- 1853 IDEM, *Version en vers flamands d'une légende du moyen-âge, représentée dans deux tableaux de Thierry Stuerbout*, dans *Messenger des sciences historiques, des arts et de la bibliographie de Belgique*, 1853, p. 90-94.
 Première publication de la version flamande de la légende d'Othon, gravée sur « deux plaques en cuivre », copiée déjà par Guillaume Boonen, dans son histoire manuscrite de Louvain achevée en 1594 (cf. p. 13, n. 1).
- 1857 IDEM, *Notice historique et archéologique sur l'hôtel de ville de Louvain*, Bruxelles-Louvain, 1857, p. 11-14, pl.
 Trois nouveaux extraits de comptes de la ville de Louvain relatifs aux tableaux commandés à Bouts par le magistrat (cf. p. 9, n. 3; p. 11, n. 1; p. 13, n. 5).
- 1860 IDEM, *Louvain monumental ou description historique et artistique de tous les édifices civils et religieux de la dite ville*, Louvain, 1860, p. 139-142, pl.
 Le chapitre I, § 5, de *Louvain monumental* est une réimpression de l'étude parue en 1857 sur l'hôtel de ville.
- 1861 IDEM, *Thierry Bouts, dit Stuerbout, peintre du quinzième siècle*, dans *Revue belge et étrangère*, t. XI, 1861, p. 514-524 et 728-730.
 Notamment publication de quatre nouveaux documents (cf. p. 8, n. 3 et 4; p. 9, n. 2).
 Nombreuses données sur l'histoire des deux tableaux au XIX^e siècle.
- 1863 A. WAUTERS, *Notre première école de peinture. Etudes et recherches nouvelles*.
 I. *Thierry Bouts ou de Harlem et ses fils*, Bruxelles, 1863, p. 23-36.
 Mise au point, à partir des mesures données, sur l'objet de la commande de 1468 signalée dans les *Annales et antiquitez de Louvain*.
- 1864 E. FÉTIS, *Catalogue descriptif et historique du Musée royal de Belgique (Bruxelles)*, Bruxelles, 1864, p. 159-161, n^{os} 30 et 31.
 Premier catalogue du Musée de Bruxelles où figurent les deux panneaux, acquis en 1861.

- 1867 A.J. WAUTERS, *Le testament du peintre Thierry Bouts*, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 2^e série, t. xxiii, 1867, p. 720, n. 3.
L'achèvement des deux tableaux de Justice serait dû aux fils de Bouts, et surtout à l'aîné Thierry.
- 1867 E. VAN EVEN, *Monographie de l'ancienne école de peinture de Louvain*, dans *Messenger des sciences historiques, ou Archives des arts et de la bibliographie de Belgique*, 1867, p. 284-306.
- 1870 IDEM, *L'ancienne école de peinture de Louvain*, Bruxelles-Louvain, 1870, p. 177-199.
Publication de presque tous les documents relatifs aux deux panneaux, parmi lesquels cinq extraits de comptes encore inédits (cf. p.9, n.4; p.12, n.1 et 2; p.14, n.3). Nombreux détails sur l'histoire de la *Justice d'Othon* au xix^e siècle. *L'ancienne école de peinture de Louvain* est une réédition des articles parus dans le *Messenger* de 1866 à 1869.
- 1895 IDEM, *Louvain dans le passé et dans le présent*, Louvain, 1895, p. 267-271.
Première mention de la restauration de 1712 (cf. p. 14), dans une reprise des études précédentes.
- 1906 L. MAETERLINCK, *La Justice d'Othon du Musée royal de Bruxelles de Thierry Bouts*, dans *L'art et les artistes*, t. III, 1906, p. 201-206, fig. et pl.
Identification, dans le fond de l'*Epreuve du feu*, de quelques constructions défensives de Louvain (cf. p. 29).
- 1912 A.-J. WAUTERS, *Thierry Bouts le Jeune, 1448 † 1490-91. Essai de biographie et de catalogue*, dans *Bulletin des Musées royaux du Cinquantenaire à Bruxelles*, t. XI, 1912, p. 62-64.
Attribution à Thierry Bouts le Jeune d'« une importante partie de la coloration en glacis » du deuxième panneau — que l'auteur omet de désigner.
- 1916 M. J. FRIEDLAENDER, *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, Berlin, 1916, p. 40-41.
Critique de style basée pour la première fois sur le fait — connu dès 1846 et maintes fois cité depuis — qu'un des deux panneaux était inachevé à la mort de Bouts. Identification de ce panneau avec l'*Exécution de l'innocent* et délimitation des parties non originales (moitié inférieure du panneau).
- 1918 C. G. HEISE, *Norddeutsche Malerei. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte im 15. Jahrhundert von Köln bis Hamburg*, Leipzig, 1918, p. 165, n. 43.
Attribution de l'achèvement de l'*Exécution de l'innocent* au peintre allemand Hinrich Funhof († 1484-85), sur la base d'analogies stylistiques avec le retable de Lunebourg.
- 1924 F. WINKLER, *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland, von 1400-1600*, Berlin, 1924, p. 98, fig.
Attribution à van der Goes de l'achèvement des (?) panneaux de Justice (« von Goes vollendet »).
- 1924 M. J. FRIEDLAENDER, *Die altniederländische Malerei*, t. III : *Dierick Bouts und Joos van Gent*, Berlin, 1925, p. 11, 26-28 et 39, pl.
Développement de la position prise en 1916 : détermination plus précise des parties non originales et de leur nature : la comtesse et le bourreau sont des ajoutés maladroites peut-être surpeintes ultérieurement.

- 1932 L. BALDASS, *Die Entwicklung des Dirk Bouts, Ein stilgeschichtliche Untersuchung*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, nouv. sér., t. VI, 1932, p. 97-100, fig. et pl.
Analyse stylistique dans le cadre de l'évolution de Bouts. Désaccord avec Friedländer : la composition, de l'*Exécution de l'innocent*, partout basée sur un dessin précis, doit être originale jusque dans les détails.
- 1938 W. SCHOENE, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin-Leipzig, 1938, p. 108-115 et 242-246, pl.
Etude historique, iconographique, stylistique et matérielle approfondie; rappel des jugements esthétiques émis jusqu'alors sur les deux tableaux; transcription avec commentaires de tous les documents d'archives relatifs au *Jugement dernier* et à la *Justice d'Othon*. Prise de position dans le problème de l'*Exécution de l'innocent* : la moitié supérieure a été entièrement terminée par Bouts; la moitié inférieure, dont quelques éléments ont été au moins dessinés par lui — notamment le corps du bourreau et les têtes — a sans doute été achevée par son fils Thierry et surpeinte par les restaurateurs de 1628 et 1712.
- 1951-52 J. FRANCOTTE, *Dieric Bouts, zijn kunst — zijn Laatste Avondmaal*, Louvain, 1951-52, p. 190-195.
Réfutation des théories de Heise (cf. sub 1918) et Schöne (cf. sub 1938). Hypothèse basée sur la critique de style et l'iconographie : l'*Epreuve du feu* serait le panneau inachevé et il aurait été terminé par Hugo van der Goes (cf. Winkler, sub 1925).
- 1953 E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, t. I, Cambridge, Mass., 1953, p. 318, n. 3.
Attribution de tout l'avant-plan de l'*Exécution de l'innocent* (avec le corps décapité et les deux assistants aux extrémités de la scène) à un faible épigone de Bouts.
- 1957 L. NINANE, *Un chef-d'œuvre de Thierry Bouts aux Musées royaux*, dans *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts, Bruxelles*, t. VI, 1957, p. 15-38, fig.
Historique des deux tableaux de Justice d'après les textes d'archives déjà connus, avec interprétations et quelques mises au point.
- 1957 P. PHILIPPOT, *A propos de la « Justice d'Othon » de Thierry Bouts*, dans *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts, Bruxelles*, t. VI, 1957, p. 55-80, fig.
Etude esthétique basée sur les moyens d'investigation mis en œuvre au Laboratoire lors du récent traitement, et en déduisant une solution au problème de l'achèvement de l'*Exécution de l'innocent*.

Si le mérite revient à l'archiviste Cannaert d'avoir retrouvé l'artiste des tableaux de Justice, c'est à Edouard Van Even que l'on doit les patientes recherches dans les archives de Louvain et la publication, de 1846 à 1867 déjà, des extraits de comptes de la ville qui s'y rapportent.

Quant à la question de l'achèvement de l'œuvre, laissée irrésolue par les documents d'archives connus, l'intuition éclairée d'un Friedländer et d'un Schöne en a remarquablement débrouillé les éléments majeurs dans des conditions d'examen cependant très défavorables, en attendant que la documentation technique recueillie au cours du récent traitement permette de proposer une solution plausible du problème.

ICONOGRAPHIE

Nicole VERHAEGEN

Avant d'aborder l'examen et le traitement des tableaux, il peut être utile de rappeler quelques éléments de leur iconographie. La représentation de la *Justice d'Othon* semble un cas unique dans la peinture flamande du xv^e siècle. Nous n'en avons pas découvert d'autre exemple¹. Mais bien qu'unique, le cas n'est pas un problème et l'identification du thème figuré ne peut offrir le moindre doute, grâce à une ancienne inscription et aux textes d'archives. Ne peuvent se discuter que les sources du récit dont disposaient les Louvanistes en 1468, l'authenticité historique des événements qu'il rapporte² et l'attitude créatrice du peintre devant un sujet neuf, puisqu'il semble bien que Bouts ne se réfère ici à aucun antécédent iconographique. En outre, l'on peut signaler certaines allusions au milieu contemporain, c'est-à-dire à des personnages, des vues, des bâtiments ou des objets connus du peintre qui ont servi de « déguisement » dans le drame, et que des commentateurs modernes croient pouvoir identifier.

Une source accessible à Louvain en 1468 était la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, écrite au milieu du xiii^e siècle (ca 1255?). Au chapitre consacré à St. Pélagé, pape, l'auteur introduit une longue digression,

¹ Existe-t-il d'autres représentations de la *Justice d'Othon* dans l'art du moyen âge et de la renaissance? Lorsque L.A. WARNKOENIG affirme que cette légende très répandue au moyen âge avait offert aux peintres de beaux sujets de composition, il semble pour le moins exagérer un peu (*Légende, représentée dans les tableaux de Thierry Stuerbout, qui se trouvent au palais de S.A.R. le prince d'Orange, à Bruxelles*, dans *Messenger des sciences et des arts de la Belgique*, t. II, 1834, p. 150-155).

² Ce dernier point n'intéresse l'histoire de l'art que très secondairement. Il est généralement admis que la légende est apocryphe, et déjà en 1749-1751, le baron B. DE ZURLAUBEN — attribuant encore les tableaux à Holbein — en faisait une sévère critique sur le plan historique (*Examen critique de l'histoire de Marie d'Arragon, femme d'Othon III*, dans *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, avec les Mémoires de littérature...*, t. XXIII, 1756, p. 220-227). Jusqu'à quel point l'intention commune du magistrat de Louvain, du docteur en théologie Jean van Haeght (voir p. 29) et de maître Dieric Bouts a-t-elle été de représenter « uut ouden zeesten » un événement rattaché au passé de leur ville? Le peintre situe l'épisode dans un cadre architectural qui est peut-être une représentation de la ville de Louvain. Il est d'autre part curieux de constater que le chroniqueur louvaniste Guillaume Boonen, au xvi^e siècle, insère tout naturellement l'épisode dans son histoire des comtes de Louvain (E. VAN EVEN, *Geschiedenis van Leuwen geschreven in de jaren 1593 en 1594 door Willem Boonen*, Louvain, 1880, p. 224-225). Quant à la *Légende dorée*, qui rapporte elle aussi l'épisode, elle semble avoir été confondue dans l'inscription jointe aux tableaux en 1578 (voir p. 12) avec une ancienne chronique de Louvain. Confusion qui se reflète dans les commentaires du baron Ch. L. DE KEVERBERG (*Ursula, princesse britannique, d'après la légende et les peintures d'Hemling*, Gand, 1818, p. 144), de WARNKOENIG (*op. cit.*, p. 150) et même encore de E. VAN EVEN (*Les artistes de l'hôtel de ville de Louvain*, Louvain, 1852, p. 121). Notons que ni la *Légende dorée*, ni les vers cités par Boonen ne situent les événements avec précision.

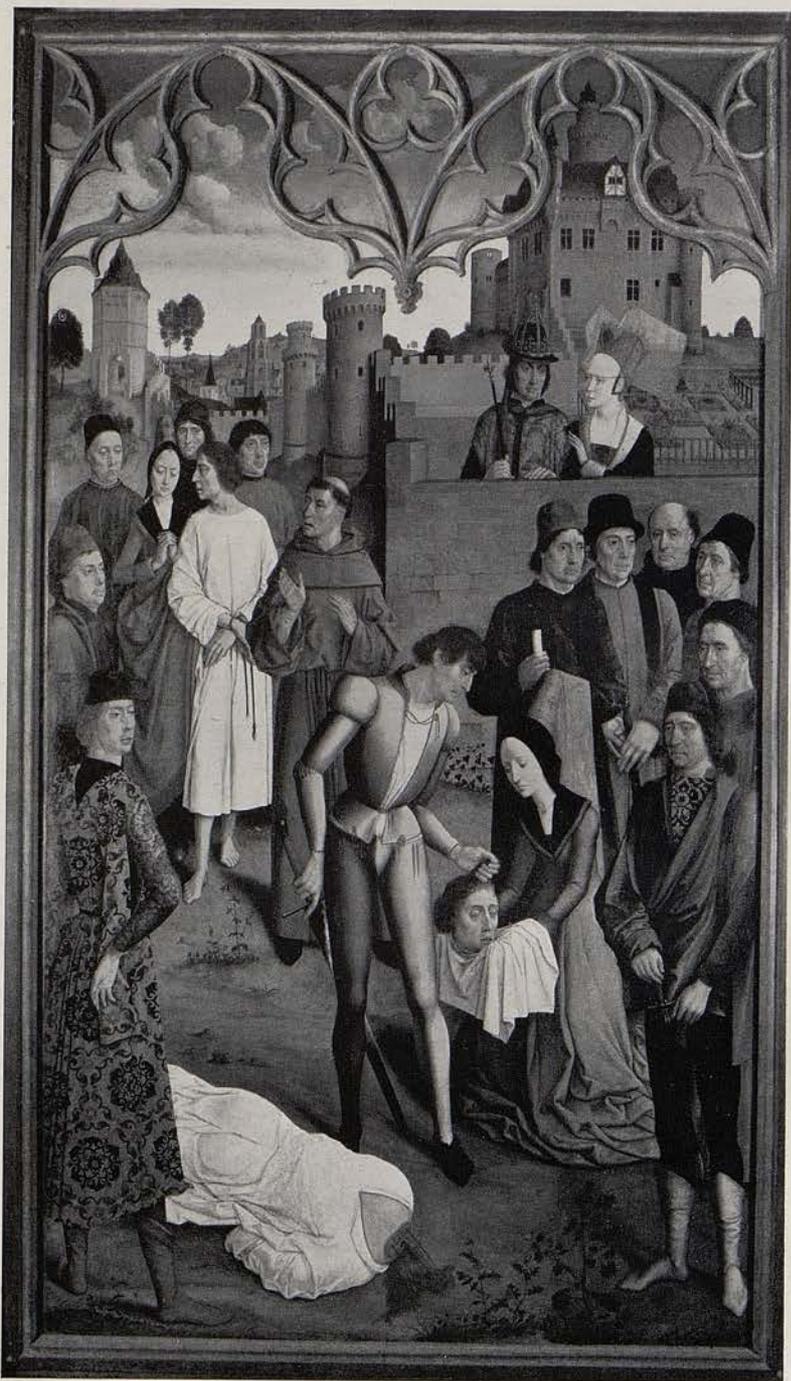
« l'histoire lombarde », de laquelle nous extrayons ce passage ¹ : *Il (Othon II) eut pour successeur, en l'an 984, Othon III, surnommé Merveille du Monde. Ce prince avait une femme qui voulait se prostituer à un certain comte. Et comme celui-ci se refusait à un tel crime, elle le noircit auprès de l'empereur, qui le fit décapiter sans jugement. Mais le comte avant de subir sa peine, pria sa femme de prouver son innocence, après sa mort, par l'épreuve du fer rouge. Un jour donc, la veuve se présente devant l'empereur avec la tête de son mari et lui demande de quel châtement est digne celui qui a mis à mort un innocent. L'empereur lui répond qu'un tel homme est digne de la mort. Et la veuve : « C'est toi qui es cet homme : car à la suggestion de ta femme, tu as fait périr mon mari innocent; et je m'offre à le confirmer par l'épreuve du fer rouge ». Ce que voyant, l'empereur, stupéfait, se remit entre les mains de cette femme, pour être puni. Mais le pape intervint, et obtint de la veuve, successivement, quatre délais, dont l'un était de dix jours, l'autre de huit, l'autre de sept, et l'autre de six. Alors l'empereur, ayant examiné la cause et reconnu la vérité, ordonna que sa femme fut brûlée vive, et céda à la veuve, pour racheter sa faute quatre châteaux. Ces châteaux se voient encore aujourd'hui dans le diocèse de Luna, et ne portent d'autres noms que les chiffres Dix, Huit, Sept et Six. L'empire échut ensuite à Saint Henri, prince de Bavière...*

De nombreuses chroniques médiévales dont certaines sont plus anciennes que la *Légende dorée*, relatent cet épisode ². La première en date, semble-t-il,

¹ T. GRAESSE, *Jacobi a Voragine Legenda Aurea. Vulgo historia lombardica dicta*, Dresde-Leipzig, 1846, p. 839. Nous suivons ici le texte français dans *J. de Voragine, La Légende dorée*, traduction Th. DE WYZEWA, Paris, 1902, p. 705-706. A part une rapide allusion de Th. de Wyzewa dans sa préface (p. XIX), le rapport entre les tableaux de Bouts et la *Légende dorée* n'a pas été signalé, à notre connaissance. Or il semble qu'une référence à la *Légende dorée* figurait, peut-être dès le XVI^e siècle, sur les panneaux avec inscriptions qui accompagnaient la *Justice d'Othon* : Henri de Muysier, poète en titre de la Chambre de rhétorique « la Rose », avait été chargé en 1578 de rédiger cette légende en vers (voir p. 12). Les panneaux portant ce texte sont perdus, mais le chroniqueur louvaniste Willem Boonen nous transcrit, en 1593-94, quarante-quatre vers qu'il dit se trouver alors sur les panneaux représentant la *Justice d'Othon* (voir p. 12-13). Or les données de ces vers ne dépassent pas celles de la *Légende dorée*. De plus, Zurlauben nous dit textuellement (*op. cit.*, p. 220) : « Ils (ces tableaux) sont accompagnés d'anciens vers flamands qui en expliquent toute l'histoire, tirée, comme dit l'inscription, du CCLXXVI^e chapitre de la *Légende dorée* ». Notons que le baron de Keerbergh, en 1818, semble avoir encore vu ces panneaux, car il déclare de son côté : « ces tableaux représentent une histoire tragique dont une ancienne chronique de la ville de Louvain, ayant pour titre *Gulde Legende (Légende dorée)* fait mention en l'an 985 » (*op. cit.*, p. 144). Warnkoenig (*op. cit.*, p. 150) a repris cette confusion, laquelle fut signalée mais non éclaircie dans le *Messenger des sciences et des arts de la Belgique*, t. IV, 1836, p. 507-508 (*Additions et rectifications*). Notons que Zurlauben réfère au chapitre CCLXXVI de la *Légende dorée*; dans le texte de Graesse nous trouvons le récit au chapitre CLXXXI, et dans Wyzewa, au chapitre CLXVIII : les divisions en chapitres ont varié avec les innombrables éditions.

² Voir le mémoire du baron DE ZURLAUBEN, *op. cit.*, p. 223-226, commenté dans le *Messenger des sciences et des arts de la Belgique*, t. IV, 1836, p. 507-508 (*Additions et rectifications*), et LAPPENBERG, *Ueber Hermannii Corneri Chronicon*, dans *Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde*, édité par G.H. PERTZ, t. VI, Hannover, 1831, p. 612.

Le texte d'une chronique hessoise du XV^e siècle (*Monumenta Hassiaca*, publiés par SCHMINCKE, Cassel, t. I, 1747, p. 77-80) est donné avec sa traduction par WARNKOENIG, *op. cit.*, p. 151-154. Une chronique des Saxe, publiée à Cologne en 1520, est donnée dans sa version allemande, par U. LEDERLE, *Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathhäusern* (Diss. Heidelberg), Philippsburg, 1937, p. 59. Une chronique louvaniste d'avant 1489, dans une transcription du milieu du XVII^e siècle, donne un passage dont la découverte, en 1833, est à l'origine de toute l'étude de l'œuvre de Bouts (L. DE BAST, *Notice sur Thierry Stuerbout, connu sous le nom de Thierry de Harlem*, dans *Messenger des sciences et des arts de la Belgique*, t. I, 1833, p. 17-22). Ce passage comporte un résumé de la légende, sans en donner la source, et la met en rapport pour la première fois avec l'œuvre de « Dierick Stuerbout ».



169 235 B

343 x 202,5 cm (avec cadre)

3. La Justice d'Othon. I : l'Exécution de l'innocent



169171 B

343 x 202 cm (avec cadre)

4. La Justice d'Othon. II : l'Épreuve du feu

est la chronique universelle, ou *Panthéon*, de Godefroid de Viterbe, rédigée vers 1186¹. Le texte qui nous occupe est en vers latins. Beaucoup plus détaillé et plus vivant que le précédent, il n'y ajoute cependant rien d'essentiel. Mais il est bon d'en donner quelques extraits, car il éclaire singulièrement la signification morale de l'œuvre. « *Il est, près de Modène, la demeure d'un comte, appelée Amula. Elle est mise au service de l'empire, et Othon en dispose souvent pour y venir loger. Dès que la reine voit le comte, bien fait de corps et beau de visage, elle s'éprend de lui, et désire violer en secret sa foi conjugale. Croyant le fléchir et l'entraîner vers le mal, elle l'attire par son vêtement. Se sentant saisi, le comte s'enfuit sans son manteau, et la femme méprisée en éprouve un grand ressentiment et s'abandonne à d'abominables souhaits...* » Et c'est la délation mensongère, la condamnation sans jugement, les recommandations du condamné à son épouse et l'exécution. Tout le poids du drame, dans le récit comme dans le tableau, pèse sur le moment où la comtesse, devenue veuve, affronte l'empereur, et c'est peut-être la raison pour laquelle Bouts commença par le panneau qui était à ses yeux le plus important, *l'Épreuve du feu*. Voici le dialogue : « *Elle dit à l'empereur : Dis-moi, quelle peine la loi prévoit-elle pour les coupables, si un homme est tué injustement, par trahison? Othon répond : Selon la loi, c'est la peine capitale. Elle rétorque : C'est toi-même, César, que ta propre phrase condamne, et je vais dire par quel crime tu as fait périr injustement mon époux. Si tu veux respecter le droit, il te faut mourir. Elle se tut. Le roi, stupéfait, dit à la femme : Je ne sais ce que tu veux, ni si le fait que tu rapportes est véridique, car quel témoignage peux-tu présenter? — Voici la tête du comte (dit la comtesse), c'est elle qui est prête à témoigner : il a péri par ta faute. Connais ton propre crime et accepte le jugement que tu as porté toi-même. Le roi dit : Ce comte a mérité la mort par son acte criminel. Mais elle le nie et demande à subir l'épreuve du feu. Le roi fait préparer la barre de fer rougie, et la femme surmonte l'épreuve. Lorsque Othon se voit pris dans les rêts de la justice, sa bonté foncière l'emporte d'une manière étonnante et il se laisse remettre lui-même entre des mains féminines. Quand la comtesse tient le roi en son pouvoir, c'est de la rectitude de celui-ci qu'elle détient sur lui droit de vie et de mort. Ainsi, pour que le juge reste juge, il faut que sa propre tête tombe...* » Après ceci, les délais, l'exécution de l'impératrice et la grâce de l'empereur ne sont plus que détails explicatifs.

Comment un tel sujet est-il transposé dans le domaine de la peinture? Souvenons-nous d'abord de sa destination. Il s'agit d'une « Justice », c'est-à-dire d'un tableau commandé par le magistrat de la ville pour être exposé

¹ Cette chronique est continuellement mentionnée à propos des tableaux de Bouts, mais le texte même n'est jamais cité ni traduit. La traduction qui suit est basée sur le texte de l'édition des *Scriptores rerum Germanicarum* (ex biblioteca J. Pistorii Nidani), Ratisbonne, t. II, 1731, p. 328-330. Le R. P. de Gaiffier d'Hestroy, bollandiste, a bien voulu revoir la traduction de quelques passages plus obscurs; nous l'en remercions vivement.

dans la salle des échevins¹. Œuvre à destination profane et à but essentiellement édifiant, elle est faite pour être exposée. Ceci suppose de grandes dimensions, un caractère narratif très accessible, et un effet de choc. Le traditionnel *Jugement dernier*, toujours de rigueur dans la salle du tribunal², n'était peut-être plus suffisant pour produire l'effet psychologique voulu. Exemples célèbres de ce type de tableaux, les *Justices de Trajan et d'Herkenbald* furent livrées par Rogier van der Weyden à la ville de Bruxelles en 1439 (et 1454?). La seconde racontait, avec l'intensité dramatique propre à Rogier, l'histoire sanglante du vieillard, justicier implacable, qui trouve la force sur son lit de mort d'occire son propre neveu, coupable et impuni. Autre exemple célèbre, la *Justice de Cambyse* achevée en 1498 pour la ville de Bruges, où le doux Gérard David détaille l'une des plus affreuses scènes d'exécution qui aient jamais été peintes. La volonté de frapper jusqu'à l'horreur physique est évidente. Le spectateur visé, en l'occurrence, semble être davantage le juge que le peuple, et nous reconnaissons ici cette tendance psychologique de l'art du moyen âge qui s'en prend si audacieusement à l'autorité. Car si les *Justices de Trajan et d'Herkenbald* proposent des exemples d'équité extrême, voire excessive, la *Justice de Cambyse* raconte avec minutie l'abominable punition du juge prévaricateur. Chose plus étonnante encore, la *Justice d'Othon*, elle, ne présente, en fait, rien moins que l'histoire d'une tragique erreur judiciaire. L'innocent a été exécuté, l'évidence de la faute irréparable du juge éclate. Or ce juge est un empereur, c'est-à-dire l'autorité suprême. Il doit donc se condamner lui-même, et il le fait sans hésiter, en s'abandonnant comme coupable à la décision d'une veuve.

Et voici que Bouts, l'extraordinaire peintre de la concentration et de la vie intérieure³, évite l'horreur physique pourtant presque inévitable de son sujet : l'exécution dans le premier panneau, la tête coupée dans le second, sont subordonnées à l'intensité psychologique du drame. Une sorte de liturgie voile le détail trop matériellement horrible : c'est à genoux que la comtesse reçoit la tête du condamné, son époux. Ses mains sont enveloppées d'un linge blanc, signe de respect envers un objet précieux. Mieux encore, c'est de son propre voile, dans l'*Epreuve du feu*, qu'elle enserme ce lamentable témoin de l'erreur, rappelant en quelque sorte le geste de Véronique.

¹ Sur les tableaux de Justice, voir U. LEDERLE, *op. cit.*; G. TROESCHER, *Weltgerichtsbilder in Rathäusern und Gerichtstätten*, dans *Walraff-Richartz Jahrbuch*, t. XI, 1939, p. 139-214; J. LAVALLEYE, *Le Jugement dernier de Franz Sanders à l'ancienne maison scabinale de Malines*, dans *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, t. LIV, 1950, p. 163-176; A. JANSSENS DE BISTHOVEN, *Stedelijk Museum voor Schone Kunsten, Brugge*, (De Vlaamse Primitieven, 1. Corpus van de Vijftiende-eeuwse Schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden, 1), Anvers, 1957, p. 18-20 (G. David, la *Justice de Cambyse*).

² Un *Jugement dernier* fut commandé à Bouts en 1468, en même temps que les quatre grands panneaux de Justice (voir p. 8). Il fut exécuté le premier, sans doute parce que, plus traditionnel, on le jugeait plus indispensable dans la salle où l'on rendait la justice.

³ Sur la tendance à « l'intériorité » chez Bouts, voir, sur le plan du contenu iconographique : F. BAUDOIN, *L'Ecce Agnus Dei de Dieric Bouts*, dans *Les arts plastiques*, t. III, 1948, p. 141-155, et sur le plan de l'expression stylistique : P. PHILIPPOT, *A propos de la « Justice d'Othon » de Thierry Bouts*, dans *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts, Bruxelles*, t. VI, 1957, p. 55-80.



5. II : Les deux conseillers debout à la droite de l'empereur.

L'on sait que la ville de Louvain a confié le choix de l'illustration de ses panneaux de Justice à maître Jean van Haeght, docteur en théologie. Il a « trouvé le sujet et les personnages du tableau » nous dit un texte, a « donné à la ville le sujet que l'on devait peindre, trouvé dans d'anciennes gestes », nous rapporte l'autre texte¹. Y eut-il contact direct entre le théologien et le peintre ? Rien ne le prouve. Il paraît légitime d'imaginer, devant l'emplacement qu'allaient occuper les quatre panneaux, les conférences entre maître Dieric, van Haeght, quelques membres du collège échevinal, et peut-être ce chevalier Jacques Uten Liemingen qui fut bourgmestre de Louvain à plusieurs reprises, notamment en 1467, 1468 et 1471. Le théologien fit-il plus qu'indiquer le récit à suivre, et présida-t-il au choix des scènes, à leur répartition, aux attitudes des personnages ? Rien ne permet de l'affirmer. Quatre panneaux étaient prévus²; or, comme la *Justice d'Othon* est complètement illustrée sur deux d'entre eux, il est vraisemblable que Jean van Haeght ait indiqué une seconde légende destinée aux panneaux qui ne furent jamais exécutés, légende que malheureusement nous ignorons.

Un autre stade d'interprétation iconographique nous conduit à la recherche des allusions que le peintre a pu faire, volontairement ou non, au milieu contemporain. Si cette recherche est moins importante que celle de la signification intellectuelle de l'œuvre, elle peut être fort attachante et risque un peu d'exciter l'imagination surtout quand il s'agit de « portraits » et de vues de ville. Il est rarement possible de prouver ces allusions. Elles ont pu être vagues, partielles ou involontaires. Dans le cas de la *Justice d'Othon*, nous pensons qu'aucune d'elles n'a un fondement absolument sûr. Nous en présentons quelques-unes à titre de suggestions intéressantes :

1^o Le petit chariot à braises de l'*Epreuve du feu* pourrait représenter un objet analogue que la ville de Louvain avait fait exécuter en 1470³ ;

2^o La ville dont les bâtiments constituent l'arrière-plan de l'*Exécution de l'innocent* pourrait offrir une image de Louvain à l'époque : le mur d'enceinte, la porte de Malines et le château César semblent se reconnaître assez clairement⁴. Peut-être l'église des Dominicains se voit-elle partiellement entre deux tours (fig. 15) ?

¹ L'intervention de maître Jean van Haeght, augustin, est rapportée deux fois dans les comptes de la ville de Louvain (voir p. 9). La seconde mention spécifie qu'un don en vin a été fait à : « ... meester Janne van Haeght, doctoir inder Godheit, die der stadt de materie gaff uut ouden zeesten, diemen scilden soude... » (AVL., n^o 5104, fol. 160 r^o). Ce même personnage est mentionné par V. ANDREAS (*Fasti academici studii generalis lovaniensis*, Louvain, 1650, p. 91) parmi les « doctores S. Theologiae ac professores qui supremum hunc titulum adepti Lovanii ». Il est spécifié notamment « domo et professione lovaniensis » et fut admis dans le conseil de l'Université en 1468, l'année même de la commande des tableaux de Justice.

² Voir p. 10.

³ E. VAN EVEN, *Thierry Bouts, dit Stuerbout, peintre du quinzième siècle*, dans *Revue belge et étrangère*, t. XI, 1861, p. 517, et L. NINANE, *Un chef-d'œuvre de Thierry Bouts aux Musées royaux*, dans *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts, Bruxelles*, t. VI, 1957, p. 37.

⁴ L. MAETERLINCK, *La Justice d'Othon de Thierry Bouts*, dans *L'art et les artistes*, t. III, 1906, p. 204, et L. NINANE, *op. cit.*, p. 37-38.

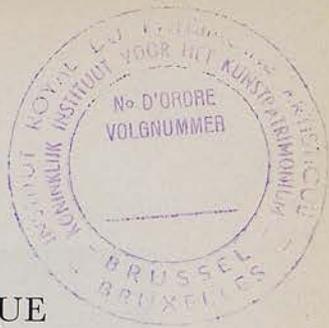
3^o Mis à part les quatre héros principaux ainsi que le franciscain et le bourreau, tous les personnages ont des traits si personnels que la plupart des commentateurs y voient des portraits. Il est plausible d'y reconnaître les édiles de Louvain qui ont commandé les tableaux. Plusieurs religieux se trouvent parmi les divers groupes : le franciscain déjà mentionné assiste aussi à l'exécution de l'impératrice, tandis qu'un dominicain (?) semble occuper les fonctions de confesseur. Mais celui qui nous intéresse surtout, c'est l'ecclésiastique nu-tête qui fait partie des témoins de la décollation du comte innocent : serait-ce maître Jean van Haeght, père spirituel de l'œuvre ?

Il ne semble vraiment pas que les traits de la comtesse, détaillés trois fois, offrent les caractères d'un portrait. Pourtant E. Van Even a voulu reconnaître en elle la femme de Bouts ¹. Il est possible en effet que le peintre, d'ailleurs marié deux fois, ait été influencé dans son type féminin par les traits de sa première ou de sa seconde épouse.

Un personnage plus discret se cache peut-être dans la *Justice d'Othon* : L. Baldass ² avait remarqué dans le panneau de l'*Epreuve du feu* un visage différent des autres par l'expression et, selon lui, le plus beau de tous (voir la planche en couleur et la fig. 5, le personnage de droite). Ceux qui, à l'Institut, viennent de passer des mois en contact quotidien avec le chef-d'œuvre ont acquis la conviction intime que ce visage tourné vers une contemplation intérieure, au-delà des drames et de la justice de ce monde, pourrait évoquer Maître Dieric lui-même. Quand ce panneau, terminé le premier, fut mis en place — c'était en juin 1473 — le peintre n'avait plus que deux ans à vivre. Agé, peut-être malade, il s'efforçait de terminer son œuvre. A-t-il su qu'il ne l'achèverait pas et a-t-il voulu se placer là comme témoin de sa dernière création ?

¹ E. VAN EVEN, *Les artistes de l'hôtel de ville de Louvain*, Louvain, 1852, p. 125. Dans *L'ancienne école de peinture de Louvain*, Louvain, 1870, p. 197, il précise qu'il s'agirait d'Elisabeth van Voshem, seconde épouse du peintre.

² L. BALDASS, *Die Entwicklung des Dirk Bouts*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, nouv. série, t. VI, 1932, p. 99.



EXAMEN STYLISTIQUE ET TECHNIQUE

Albert et Paul PHILIPPOT

Le nettoyage des panneaux de la *Justice d'Othon* devait inévitablement remettre à l'ordre du jour les problèmes soulevés par l'*Exécution de l'innocent*, laissée inachevée à la mort de Thierry Bouts. En effet, les couches de vernis altéré qui étouffaient la transparence et l'éclat des couleurs et en oblitéraient la valeur spatiale nivelaient en grande partie sous leur voile les différences de qualité et entravaient jusqu'ici l'examen comparatif approfondi des deux tableaux. Ceux-ci avaient pris un certain air de tapisseries : tons passés, sourdine de l'espace pictural réduit à un charme décoratif où peut-être on pouvait croire un instant goûter la poésie de ce qui a vécu et renonce, sous la patine du temps, à une présence trop agressive. Mais l'altération des vernis n'est pas encore la patine — fruit infiniment précieux de l'évolution intrinsèque des matières picturales — et lorsqu'elle en vient, comme elle le faisait, à rappeler sans cesse à l'esprit la matérialité de la surface peinte, elle s'interpose devant l'image et trahit l'intention de l'artiste. Il est significatif que la grande majorité des spécialistes se soient accordés pour juger sévèrement les panneaux de la *Justice d'Othon* : aucun des deux, en effet, ne leur offrait l'intensité de présence, la tension silencieuse de l'espace, qu'ils attendaient de Thierry Bouts¹.

Or le nettoyage — un allègement important des vernis — n'a pas seulement fait reparaître dans l'*Epreuve du feu* des qualités qui en font une œuvre maîtresse de Thierry Bouts; il a aussi mis en évidence l'écart fondamental qui distingue ce tableau du second. Car l'*Exécution de l'innocent*, au contraire, n'a presque rien gagné à l'opération. C'est que l'étouffement n'y résultait pas seulement du voile étendu par les vernis : il y est inhérent à l'exécution picturale.

L'*Epreuve du feu* est réalisée dans une matière qui a l'unité cristalline d'une grande dalle de marbre poli. L'extrême raffinement dans la richesse et la préciosité de la matière est ici une condition de sa mutation, à la manière d'un vitrail, en manifestation sensible d'une lumière intrinsèque, intérieure, et la dématérialise pour l'élever à la forme. Ou plutôt, si cette constatation s'impose a posteriori, c'est justement parce que l'image a,

¹ Voir le rappel de ces jugements dans W. SCHÖNE, *Thierry Bouts und seine Schule*, Berlin, 1938, p. 114-115. L'auteur, d'ailleurs, ne partage nullement cette opinion, et sa clairvoyance ressort mieux encore de son analyse de l'*Exécution de l'innocent*, menée dans des conditions extrêmement défavorables.



L 4478 B

6. I : Infra-rouge révélant le dessin préparatoire de la robe de la comtesse — hésitations, confusion.



L.4475 B

7. II : Infra-rouge révélant le dessin préparatoire de la robe de la comtesse — sûreté et structure.



ML.4479 B

8. I : Infra-rouge — lourdeur du dessin, pauvreté du modelé.



ML. 4476 B

9. II : Infra-rouge — richesse du modelé et du jeu des densités.

dans l'esprit de l'artiste, suivi, lors de sa genèse, le chemin inverse : c'est la vision flamande du xv^e siècle, où l'image se constitue dans un espace intérieur et lumineux, qui dicte, au moment de sa formulation, ce suprême raffinement technique. Celui-ci devient dès lors si étroitement solidaire de la forme qu'il semble presque, sous un certain rapport, coïncider avec elle. Deux facteurs jouent à cet égard un rôle décisif en tant que lieu de transmutation de la matière en lumière et en espace : sa translucidité et sa « densité »¹. La translucidité, permettant l'exploitation de la préparation ou de tons de fond clairs comme source lumineuse, est l'un des plus précieux moyens d'intérioriser la lumière, de l'incorporer au maximum dans la structure des choses et de l'y solidifier. La robe de la comtesse dans *l'Épreuve du feu*, exécutée dans une garance violacée, en offre un exemple particulièrement démonstratif. Le ton moyen y laisse percer la clarté de la préparation de manière à assurer une luminosité intense, mais égale et surtout contenue dans la couleur comme une profondeur indéterminée, semblable à celle d'une pierre précieuse. Les ombres s'obtiennent par une densité plus forte du même ton, qui en augmente la profondeur et lui confère une résonance plus grave, plus nourrie, sans rompre la continuité de l'émail ni en modifier la teinte. Les accents, d'ailleurs relativement rares et toujours discrets, de la lumière « extérieure » marquant les saillies des volumes, sont réalisés par l'adjonction de blanc de plomb et tendent par conséquent à substituer à la luminosité en profondeur une clarté propre, couvrante, qui croît avec la densité de la pâte et présente de ce fait un caractère plus concret, plus tangible. Aussi est-ce, une fois de plus, la qualité ivoirée de l'émail qui en assurera l'intégration. Ainsi se trouvent définis, dans le jeu croisé des densités et des transparences, deux directions fondamentales et deux termes opposés : densité couvrante des lumières en saillie et densité translucide des ombres, entre lesquels s'ouvre une gamme expressive qui s'inscrit toute entière dans l'unité d'une même masse *chromatique-lumineuse* et répond ainsi à un processus totalement différent du clair-obscur *plastique*.

Cette sorte de dialectique n'est pas moins déterminante au sein d'un seul et même ton moyen, lorsqu'il s'agit d'en varier la texture, d'en enrichir la modulation. Dans les dalles grises qui bordent le carrelage et dans les colonnes bleues qui flanquent le trône impérial, une matière mince et fluide, au travers de laquelle transparait la clarté du fond, est travaillée par une facture légère, mais libre et nerveuse, qui crée un jeu subtil de densités et détermine un frémissement de l'épiderme où est en germe, déjà, la technique de Brueghel. Mais il est des parties plus complexes, où le rapport savant entre la densité des accents et la transparence du fond sur lequel ils se détachent suscite entre eux tout un espace pictural où les touches s'échelonnent en profondeur. La lumière qui s'accroche aux détails d'archi-

¹ Nous avons esquissé une définition de ce concept à propos de la technique de VAN EYCK dans 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. 97.

lecture à l'arrière-plan se détache du ton de fond et s'entoure d'air (fig. 16); la main et la baguette d'un conseiller sont comme transparentées par cette dimension nouvelle; le damas blanc sur lequel elles se dessinent atteint à cet égard une telle richesse qu'il appelle la comparaison avec les plus beaux morceaux de la peinture baroque. A cela près qu'au lieu d'une amplification vers le dehors, nous sommes en présence d'une pénétration, par transparence, à l'intérieur du cristal hermétiquement clos de la forme (fig. 26). Ce caractère fondamental apparaît peut-être mieux encore dans le magnifique brocart rouge de l'empereur (fig. 25). Sur le fond de vermillon, couvrant mais éclatant, les motifs du velours apportent l'émail profond du glacié de garance, riche sourdine contrastant avec la bruine éclatante des fils d'or, dont la pâte accroche la lumière et suggère par sa modulation la crête de plis ondulants, à distance dirait-on, sur la transparence du fond d'ocre. Toute la richesse chromatique et tactile du brocart se trouve transposée, par le jeu croisé et redoublé des densités et des profondeurs translucides, en une prodigieuse polyphonie picturale.

Mais en même temps que cette cristallisation s'opère une sorte d'écrasement de la forme en un plan chromatique où les plis, privés de tout contenu plastique, se réduisent à des traits rectilignes. Nous touchons ici à un caractère fondamental du style de Thierry Bouts. Cet écrasement, en effet, n'est qu'une manifestation particulière de la contraction des volumes, du retrait des choses sur elles-mêmes, où s'exprime sa vision de l'espace comme distance séparant les choses. Nous avons déjà montré ailleurs comment le développement de l'espace se conquiert, chez Bouts, au détriment des corps et émane de leur espacement et de leur contraction¹. Que cette tendance ait constitué une préoccupation essentielle du maître, on s'en convaincra en observant que toutes les rectifications, les précisions qu'il a apportées à la forme au cours de l'exécution de l'*Epreuve du feu* répondent au besoin d'augmenter la distance entre les figures et d'en amincir progressivement la silhouette². Les pieds des deux personnages de gauche ont été déplacés vers le haut et vers la gauche, afin d'accroître la distance qui les sépare de la comtesse, dont le bord supérieur de la traîne a été corrélativement abaissé (fig. 18). Mêmes retraits sur le côté droit de la robe de la comtesse et le bord gauche du manteau de l'empereur. La progression du travail précisant la forme au cours de sa formulation se lit particulièrement bien dans la silhouette du conseiller placé au centre et vêtu d'un manteau presque noir. A un premier amincissement déjà indiqué dans le dessin préparatoire en a succédé un second après l'application du ton de fond : toujours dans le même souci d'accentuer la contraction et le verticalisme. Ce processus va de pair avec une géométrisation des formes et de la com-

¹ A propos de la « Justice d'Othon » de Thierry Bouts, dans *Bull. des Musées royaux des beaux-arts, Bruxelles*, t. VI, 1957, p. 55-80.

² Notre attention a été attirée sur ce point par M. J. TAUBERT, au cours des recherches qu'il effectua au Laboratoire, en 1955. Nous l'en remercions cordialement.



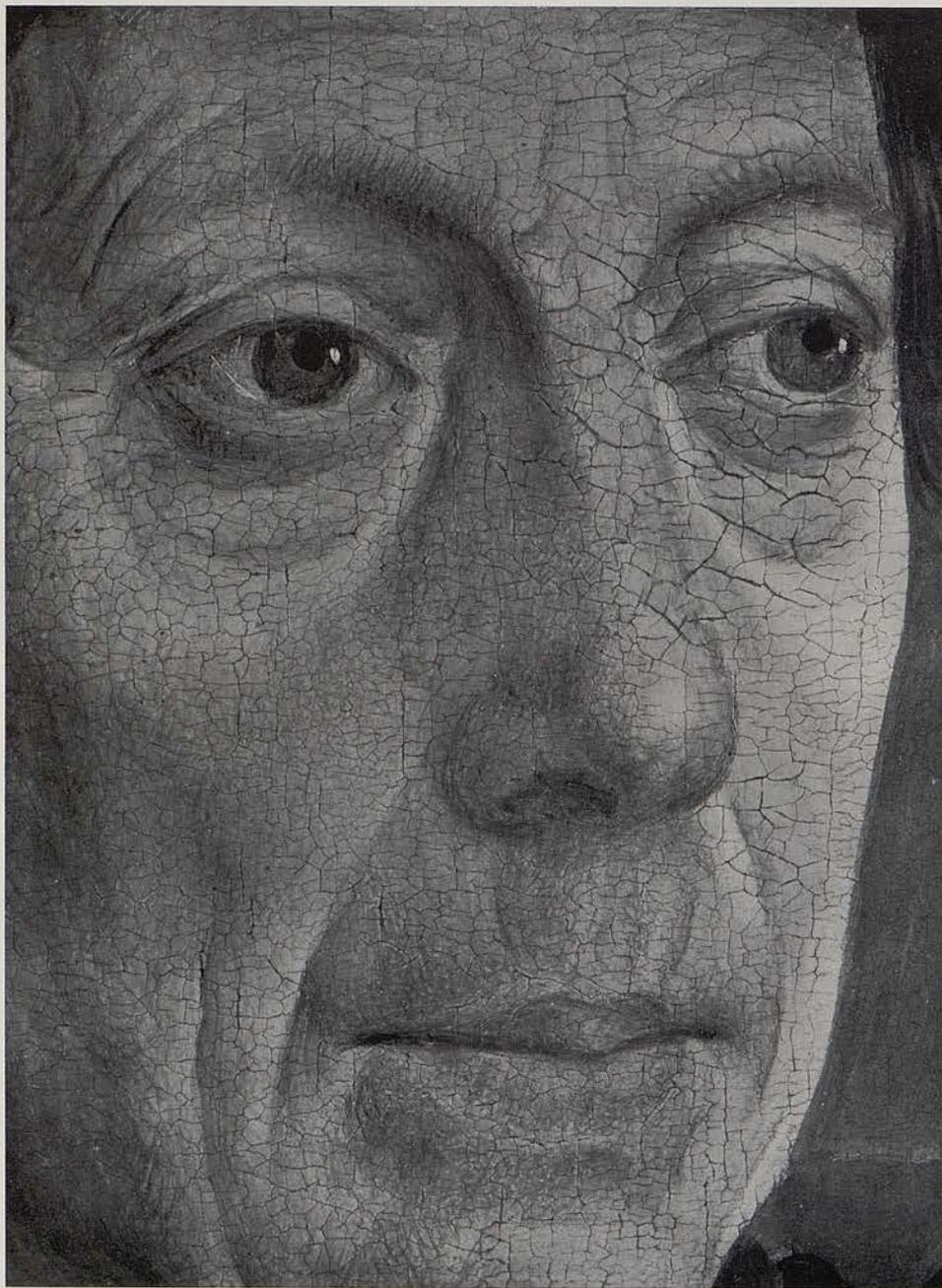
10. I : Macrophotographie 5 X de l'épau gauche de la comtesse, surpeinte; au coin supérieur droit, le voile original, le glacis original, empâté, est morcelé par des craquelures à peine visibles, à large maille; le glacis original montre un réseau serré de craquelures bien ouvertes. A droite : radiographie correspondante.

position. Une indication significative résulte à cet égard des modifications apportées au bas de la robe de la comtesse (déplacé vers le haut) et au socle du trône (abaissé au contraire) de manière à les situer sur une même horizontale, parallèle à celle que ponctuent le chariot de braises, la canne et les pieds du personnage de droite. La distance s'affirme par là plus mesurée, plus construite, plus consciente en somme de sa signification formelle.

Tous les contours, enfin, tirent leur vie de cette tension dont ils sont le fruit, et l'on y remarque sans peine une prédilection symptomatique pour les tracés concaves. D'ailleurs, quelle que soit la conformation effective des choses, leur silhouette semble toujours concave, car elle est toujours *négative*. Le centre de gravité se situe hors des choses, dans le « vide » intermédiaire. Nous sommes aussi loin de l'espace perspectif italien, dont la structure affirme l'équivalence des vides et des pleins, que le plan chromatique, avec sa lumière intériorisée, l'est du clair-obscur et de la forme plastique. Si la composition de Bouts présente un point de fuite unique et révèle l'utilisation d'un point de distance pour la construction des diagonales, l'image n'en est pas conçue pour autant comme une intersection plane de la pyramide visuelle : le plan qu'elle évoque n'est pas celui de la géométrie, où vides et pleins s'équivalent, mais celui, saturé de distance lumineuse, de la plaque de marbre. L'espace qui se géométrise, s'unifie et se centralise jusqu'à conquérir la convergence des orthogonales n'en reste pas moins l'espace enveloppant, l'espace-ambiance gothique. Le spectateur y est spontanément inclus, c'est-à-dire que sa présence n'est pas encore posée comme telle, que la scission ne s'est pas encore faite entre le sujet et l'objet. C'est pour cela que l'image ne saurait être conçue comme intersection de la pyramide visuelle¹. Le paradoxe apparent d'une perspective unifiée sans suggestion du plan d'intersection comme lieu fondamental de la forme constitue peut-être, précisément, la caractérisation la plus frappante de cette forme et de son rythme fondé sur la distance. Distance qui ne s'étend pas seulement entre les choses, mais aussi entre la conscience et le geste, de sorte que l'action n'est pas représentée dans sa présence immédiate et sa valeur transitive, anthropocentrique — comme elle l'est dans l'espace perspectif italien² — mais est au contraire projetée à distance, intériorisée et muée en symbole immobile offert à la contemplation.

¹ Une confirmation frappante de ce caractère général de la vision dans les Pays-Bas du xv^e siècle est fournie par la sculpture, où le bas-relief pictural n'apparaît qu'aux environs de 1530, chez Jean Mone, alors que Donatello l'inaugure entre 1416 et 1420 sur la base du *Saint Georges* d'Or San Michele.

² Sur la corrélation entre l'espace perspectif et la conception humaniste de l'action dans l'art florentin du xv^e siècle, cf. G. C. ARGAN, *Brunelleschi*, Vérone, 1955, passim et *idem*, *The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. IX, 1946, p. 96 et suiv. Les rapports entre l'espace et la représentation de l'action chez Bouts ont été esquissés par E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass., 1953, p. 316-319. Voir aussi les pages consacrées à la vision des Primitifs flamands et hollandais par Aloïs RIEGL, dans l'introduction de son étude sur *Das holländische Gruppenporträt* (Ed. annotée par L. MUENZ), Vienne, 1931.



L 5446 B

11. I : Visage presque intact, caractéristique de la première main — indécision du modelé et du dessin, aspect plat.



169 222 B

12. II : Visage de la comtesse — nervosité du dessin, volume solide et précis.

Nous avons montré quels liens étroits de solidarité unissent ici la forme à la qualité des matières et au raffinement de la technique. On ne s'étonnera donc pas que le nivellement opéré par les couches de vernis altéré ait pu modifier aussi sensiblement l'aspect de l'*Epreuve du feu*, et que le nettoyage ait, par conséquent, apporté un changement considérable. S'il en fut tout autrement de l'*Exécution de l'innocent*, c'est précisément parce que ces qualités fondamentales y faisaient et y font toujours défaut, de sorte que le nettoyage ne pouvait en aucune façon les récupérer. On n'y trouve en effet aucun espace pictural au sens où nous l'avons identifié dans l'*Epreuve du feu*, mais seulement l'illusion d'un espace, telle qu'elle résulte sans plus de la composition et du contenu représentatif de l'image. Les masses chromatiques sont opaques, bloquées l'une contre l'autre, voire l'une dans l'autre. Constructions et personnages semblent ne posséder que la face qu'ils offrent au spectateur ainsi que des décors de théâtre. Aucun espace-distance n'en émane, et leurs contours se soudent à ce qui les entoure. L'analyse de chaque détail : visages, cheveux ou mains, architectures ou drapés, révèle le même enlèvement des choses les unes dans les autres. Or il est aisé de voir qu'à cet étouffement correspond un appauvrissement significatif, pour ne pas dire la carence complète, du jeu des transparences et des densités. Tout tend à se niveler, à se ramener à la pure matérialité d'une couche plus mince ou plus épaisse dont les modulations ne se donnent plus comme le seuil de la transfiguration en forme. Quelques exemples, choisis dans les parties peu ou pas atteintes par le remaniement postérieur et confrontés avec des motifs analogues pris dans l'*Epreuve du feu*, suffiront à justifier ce diagnostic (fig. 11-12 et 15-16). Le visage — à peu près intact — de ce conseiller supporte-t-il un instant la comparaison avec celui qui paraît bien être un autoportrait de Thierry Bouts (cf. planche en couleur) ou avec celui de la comtesse agenouillée aux pieds de l'empereur ? Tout y est indécis : le contour, réduit à une limite plate alors que ceux de Bouts se chargent d'espace enveloppant ; le modelé et les densités, tâtonnants et uniformes, alors que Bouts les développe sur une large gamme tout en conservant une parfaite transparence ; le dessin, qui se perd dans la masse alors que Bouts le présente comme un aboutissement du modelé et lui conserve une acuité presque agressive, parce qu'à la limite la ligne capte pour lui, plus encore que le corps, la tension aérienne qui en émane. Peu importent les motifs comparés ; partout, c'est le même étouffement dans l'indécis, la même opacité de l'image et de la matière. Qui travaille ainsi n'a pas une vision claire de la forme à atteindre, et ne la vit pas pour la formuler en l'exécutant, mais tente simplement de rejoindre du dehors une forme dont il n'est pas l'auteur. La pure exécution se substitue à la vivante formulation de l'image intérieure : nous ne sommes pas en présence d'une œuvre autographe de Thierry Bouts, mais d'une production d'atelier.

Le problème se complique quelque peu du fait que le tableau, qui n'était pas entièrement terminé lors de l'expertise de 1480 et vraisemblablement se trouvait donc toujours dans l'état où il avait été laissé à la mort

du maître en 1475, a subi ultérieurement une reprise importante. Mais nous avons déjà eu ailleurs l'occasion de préciser l'étendue et la nature de ce remaniement qu'il y a lieu de situer non pas entre l'« expertise » et l'exposition du tableau, mais sensiblement plus tard, probablement au début du xvii^e siècle (fig. 17) ¹. L'œuvre, que l'expertise déclare d'ailleurs « presque terminée », a dû être jugée présentable telle quelle à l'hôtel de ville.

Cependant, une dernière question se pose encore. La composition de *l'Exécution de l'innocent* révèle une conception évidemment supérieure à l'exécution dont elle ne pâtit que trop. L'étagement des verticales, la profondeur suggérée en diagonale vers la gauche et compensée vers la droite par la scène principale, et l'espace, sinon atteint du moins conçu, autour des personnages centraux de l'avant-plan, portent indiscutablement la marque de la pensée dont est née *l'Épreuve du feu*. Au départ, donc, devaient au moins exister des dessins de Thierry Bouts. Mais le dessin préparatoire tracé sur le panneau préparé est-il encore du maître ou doit-il déjà être attribué à son aide ? L'examen des photographies aux infra-rouges nous permettra de répondre et d'étudier au préalable, à cette occasion, cette phase initiale de l'exécution telle qu'elle se présente chez Bouts lui-même.

Trois techniques différentes sont coordonnées dans le dessin préparatoire de *l'Épreuve du feu*. Les motifs de grandes dimensions à caractère architectural (murs, fenêtre, trône) ont généralement été gravés dans la préparation ². Par contre, le pavement et le petit mur du jardin ont fait l'objet d'un tracé au crayon qui, évidemment, vise avant tout à une construction rigoureuse de la perspective : point de fuite unique des orthogonales et convergence des diagonales en deux points symétriques par rapport à lui et situés sur la ligne d'horizon. Il n'est malheureusement pas possible de reconstituer avec certitude la démarche exacte de l'artiste, une partie des lignes de construction ayant pu être éliminées ou avoir été tracées trop légèrement pour apparaître encore sur les documents. Quelques obliques que leur orientation variée distingue des actuelles orthogonales laissent toutefois supposer que la position du point de fuite a encore fait l'objet de recherches sur le tableau même. S'il en était ainsi, nous serions en présence d'un nouvel indice de l'importance que revêtait pour l'artiste médiéval la mise au point de la composition sur le panneau lui-même et donc à l'échelle et dans les conditions de l'œuvre définitive. R. Oertel et P. Booz, en effet, ont déjà souligné, l'un pour la peinture du Trecento et l'autre

¹ *A propos de la Justice d'Othon de Thierry Bouts*, dans *Bull. des Musées royaux des beaux-arts, Bruxelles*, t. vi, 1957, p. 55-80.

² Il semble qu'il s'agisse là d'un usage courant à l'époque, que l'on retrouve notamment — pour ne citer que des œuvres du Musée de Bruxelles — chez le Maître de l'Annonciation d'Aix (*Le Prophète Jérémie*) comme chez Quentin Metsys (*La Famille de Sainte Anne*). Le dessin gravé apparaît chez les Primitifs flamands dans bien d'autres circonstances encore, et son emploi demanderait une étude spéciale, qui ne peut trouver place ici.



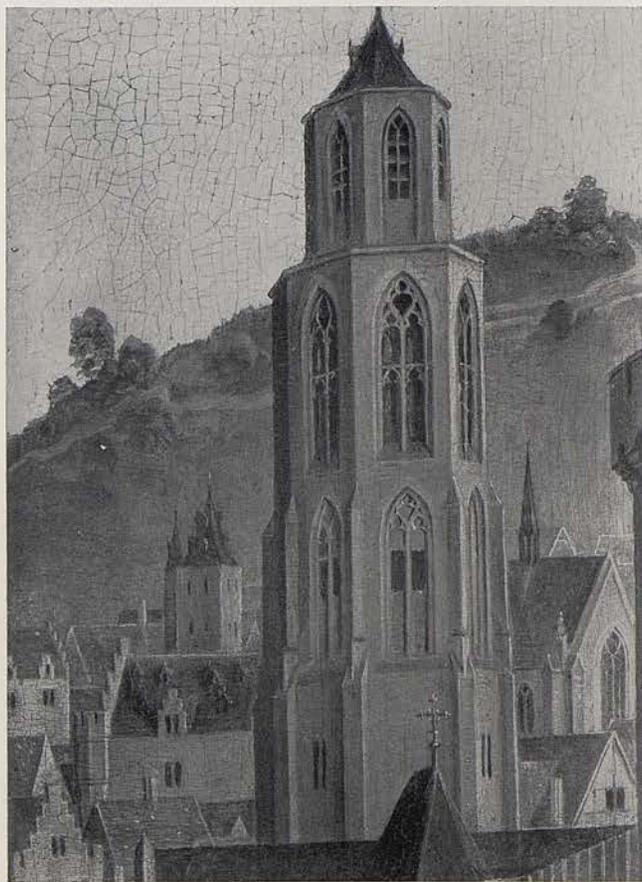
L 5251 B

13. I : Brocart de l'épaule du personnage d'avant-plan à gauche — à la faiblesse de la première main s'ajoute la lourdeur du surpeint.



L 5229 B

14. II : Brocart d'un conseiller à gauche — vibration et légèreté des touches accrochant la lumière.



5470 B

15. I : Détail du fond — absence d'espace autour des formes et manque d'accent dans les détails.



L 5417 B

16. II : Détail du fond — nervosité des touches créant une impression d'espace et de lumière.

pour l'architecture gothique, l'importance de cette façon de procéder, où se traduit le caractère « concret » du travail artistique médiéval¹.

Presque toutes les autres lignes, heureusement, sont de lecture aisée (fig. 7). La majorité d'entre elles sont arrêtées ou interrompues par la figure de la comtesse et par le socle du trône. (Vers le haut cependant, les horizontales s'étendent, à raison d'une sur deux, au travers de la robe.) La construction actuellement visible a donc été tracée, ou du moins complétée (certaines horizontales, vers le haut, sont manifestement renforcées) en tenant compte de la position des figures et des choses. Il est évident, d'ailleurs, qu'un va-et-vient devait s'établir entre l'une et les autres. Si l'on remarque d'autre part que les traits ne se prolongent pas vers le point de fuite au-delà du pavement, et qu'aucun d'entre eux ne semble répondre au souci de construire les volumes du trône, on jugera combien la géométrie y reste traitée en technique de construction du carrelage. Elle n'a rien du filigrane traçant au travers de l'image la structure de l'espace et le rythme des proportions, tel qu'on le voit sur une étude de Léonard de Vinci pour son *Adoration des Mages* des Offices².

Les figures et, d'une manière générale, tout ce qui échappe à la géométrie, a été dessiné au pinceau. Ici aussi, quelques traces subsistent d'une recherche de mise en place au début du travail. Le personnage d'extrême droite a d'abord été imaginé sensiblement plus haut (fig. 18). Mais Bouts avait à peine esquissé un trait indiquant le sommet du chapeau, que déjà il percevait la nécessité de l'abaisser : d'un ou deux doigts d'abord, puis aussitôt, avant même d'avoir poussé plus avant le dessin, de près de 25 centimètres. Ce n'est qu'alors qu'il a commencé à préciser les formes. Le sens de cette démarche ne peut guère laisser de doute : en abaissant son personnage, l'artiste en accentuait la position en deçà de l'empereur, augmentait ainsi la distance entre eux, c'est-à-dire entre les figures centrales et le cercle des spectateurs, et assurait une transition avec la figure du premier plan. En même temps, il dégageait au fond une plus haute surface du mur et renforçait par là la suggestion de l'espace enveloppant le trône. Le même souci le portera par la suite à relever la fenêtre, alors qu'il l'avait déjà peinte, pour accentuer encore la signification de la paroi. Une fois de plus, nous reconnaissons la tendance fondamentale que nous avons vue orienter toutes les corrections de Bouts.

La photographie aux rayons infra-rouges de la robe de la comtesse permet, grâce à son excellente lisibilité, de suivre le dessin préparatoire jusqu'à la dernière étape (fig. 7). A une première mise en place aux traits

¹ R. OERTEL, *Zeichnung und Wandmalerei in Italien*, dans *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, t. v, 1940, p. 242 et 258-59; P. BOOZ, *Der Baumeister der Gotik*, Munich-Berlin, 1956, p. 68 et suiv., 93 et suiv.

² La construction de Bouts n'est pas d'une rigueur égale en tout point. Le décroissement de l'intervalle entre les horizontales successives n'est pas toujours progressif : ce qui a entraîné, au moment de peindre, de légères rectifications et une brisure des diagonales descendant de droite qui, à l'avant-plan, ont dû être déviées vers la gauche.

généralement larges, rectilignes et se joignant à angles nets, mais d'une légèreté, d'une douceur frappante si on les compare à la dureté cristalline du dessin de Memlinc, viennent s'ajouter des hachures qui, le plus souvent par bandes, orientent les pans d'ombre qui définissent les plis, et se distinguent, elles aussi, par leur qualité aérienne : elles semblent effleurer la forme et l'ouvrir à la lumière. Enfin, le fond des plis les plus profonds est, éventuellement, souligné par un trait analogue aux premiers, mais plus fort et qui, comme ceux-ci, s'achève volontiers en boucle. La saturation lumineuse de la forme, sa qualité chromatique et non plastique, sa façon surprenante de capter l'espace dans la rigueur des droites et d'y soumettre le volume, se manifestent donc dès le dessin préparatoire. Une même intention formelle se réalise sous nos yeux, depuis le premier trait jusqu'à l'achèvement de la peinture.

Revenons à présent à l'*Exécution de l'innocent* et examinons-y d'abord le dessin de la robe de la comtesse, où se présente un problème tout à fait identique à celui que nous venons de voir résoudre par Bouts (fig. 6). Au lieu de définir des plans d'ombre, les hachures s'allongent et s'étendent à la presque totalité de la surface, substituant à l'espace aéré et clairement construit de Bouts une masse alourdie, « bouchée », et sans plan défini. Evidemment, la forme n'a pas été vue avec clarté, et la main s'est trouvée réduite à des tâtonnements qui, plutôt que de la préciser, couvraient une surface toujours plus grande et aggravait la confusion¹. D'où la nécessité d'accents très violents pour retrouver, en fin de compte, des lignes maîtresses suffisamment lisibles, et des corrections grossières mais frappantes, comme ces deux traits parallèles unis par des hachures. Un détail choisi dans une autre partie du tableau (robe de la comtesse accompagnant son époux) montre, pour un seul pli, quatre ou cinq positions successives, sans qu'aucune, finalement, ne s'impose nettement, ce qui explique d'ailleurs l'indécision de la peinture. Les grands traits finaux destinés à charpenter le drapé perdent leur rigueur rectiligne et anguleuse pour s'amollir en courbes. Le bas de la robe, alourdi, tend lui aussi à former une courbe continue. L'essentiel du style de Bouts, la tension de lignes incorporées suscitant l'espace, est irrémédiablement perdu. Et nulle part, dans tout ceci, ne s'esquisse un autre style, voire simplement une autre interprétation du style : il s'agit seulement d'incompréhension et d'incapacité.

Les visages fournissent des éléments de comparaison non moins convainquants (fig. 8-9). C'est la même lourdeur, la même incapacité de susciter l'espace dans des touches qui restent une pure mise en place à plat, et, particulièrement sensible dans le tracé à petits coups du visage de l'empereur, la même indécision. La confrontation avec des morceaux analogues choisis dans l'*Epreuve du feu* montre en outre l'uniformité des densités pic-

¹ Le même défaut se retrouve dans le dessin du buste du moine, au second plan.

turales à peine influencées par la forme, alors que leur riche modulation soude indissolublement, chez Bouts, la peinture et le dessin.

On s'expliquera sans peine, à présent, les importants déplacements des personnages après un premier dessin dont on relève les traces dans le groupe de gauche et dans la partie supérieure du tableau (fig. 18). Il ne peut évidemment s'agir que de recherches initiales de composition, telles que nous en avons surprises pour la figure d'extrême droite de l'*Epreuve du feu*. Mais tandis que Bouts trouve la position convenable avant même d'avoir donné forme à son dessin, et après quelques légères indications seulement, l'auteur de l'*Exécution* ne s'aperçoit de son erreur que lorsque ses figures ont déjà pris corps. A moins — ce qui paraît plus vraisemblable encore — que ses rectifications ne révèlent plutôt les remarques du maître, qui n'exécute plus, mais contrôle et dirige encore. Il est significatif, en tout cas, qu'elles répondent elles aussi au souci d'aérer la disposition des figures et d'assurer une meilleure liaison des plans.

La conclusion, nous l'avons déjà dite. Pas plus que la peinture, le dessin ne peut être l'œuvre de Bouts. Cependant, l'état final de la composition, la nature des rectifications intervenues en cours d'exécution, la présence de repentirs où s'exprime une contraction des volumes, et la technique du dessin préparatoire, où se retrouvent des traits s'achevant en boucles, concourent à désigner quelqu'un qui travaillait sous la direction du maître et d'après ses dessins. C'est pourquoi une certaine présence de Thierry Bouts émane encore, en dépit de tout, de l'*Exécution de l'innocent*¹.

¹ Faut-il y voir la main de l'un des fils de Bouts? Il ne peut certainement pas s'agir d'Albert, dont rien ne rappelle le style, et qui d'ailleurs devait être bien jeune encore à l'époque. Quand à son aîné, Thierry, nous ne savons rien de sa manière : son identification avec le Maître de la *Perle de Brabant* — si vraiment celui-ci n'est pas Thierry Bouts lui-même — reste problématique. Une conclusion paraît s'imposer cependant : l'auteur de l'*Exécution de l'innocent*, qu'il s'agisse ou non de Thierry Bouts le Jeune, ne peut être ni le Maître de la *Perle de Brabant* ni celui de l'*Arrestation du Christ* de Munich.



EXAMEN DE LABORATOIRE

René SNEYERS et Jean THISSEN¹

DIMENSIONS EN CM

	<i>L'Exécution de l'innocent</i> (I)	<i>L'Epreuve du feu</i> (II)
Cadres originaux . . .	343 × 202,5	343 × 202
Surfaces peintes . . .	325 × 182,5	325 × 181,5

GÉNÉRALITÉS SUR LA STRUCTURE DES PEINTURES

L'examen physique comprenant la photographie dans le visible, l'infrarouge, l'ultra-violet et la radiographie permet de préciser l'état matériel des tableaux, de différencier l'original des additions, de déterminer la technique picturale du maître.

Les principales caractéristiques de l'état matériel sont citées au chapitre « Traitement »; elles sont schématisées aux figures 17 et 18 qui situent les surpeints et les repeints, les changements de composition au stade du dessin et au stade de la peinture proprement dite. Les premiers furent révélés par la radiographie, les seconds par l'infrarouge. Comme certains changements de composition sont difficilement perceptibles aux figures 17 et 18, nous signalons encore :

- I. A *l'Exécution de l'innocent* : la tour à l'extrême gauche : donjon devenu toit pointu; le mur crénelé à l'extrême gauche; la manche gauche du condamné; le cou tranché; le château.
- II. A *l'Epreuve du feu* : le bas du visage et le contour droit du buste de la comtesse; le bras et la main gauches de la comtesse; la bordure inférieure de la robe de la comtesse; les pieds du personnage à l'extrême gauche.

La radiographie précisa les contrastes d'état et de technique picturale entre les deux peintures : pour *l'Epreuve du feu*, abstraction faite de quelques accidents nettement délimités, le jeu des densités dégage l'unité et la solidité de la construction picturale marquée de nombreux accents vigoureux

¹ Nous tenons à signaler ici la collaboration de Mlle N. Goetghebeur et M. R. Versteegen, qui ont notamment réalisé les schémas des figures 17 et 18.



17. I : Schéma situant les surpeints totaux (hachures serrées) et partiels (hachures espacées), les changements de composition au stade dessin (traits noirs continus) et au stade peinture (traits noirs et blancs discontinus).



18. II : Schéma situant les zones de restauration (hachures croisées), les masticages et repeints (en blanc), les changements de composition au stade dessin (traits noirs continus) et au stade peinture (traits noirs et blancs discontinus).

et précis; pour l'*Exécution*, sur une image généralement floue, s'opposent les fortes densités des surpeints empâtés et la grisaille des parties originales, usées et molles, ne rappelant en aucun endroit les caractéristiques observées sur l'*Epreuve du feu*.

La photographie infra-rouge dégagait d'importants détails du dessin préparatoire, qui jouèrent un rôle capital dans la différenciation des deux peintures (fig. 6 à 9).

L'examen microscopique des échantillons de peinture prélevés en bordure des lacunes de la couche picturale, apporta d'importantes précisions dans la distinction entre l'original et le surpeint.

COMPOSITION ET STRUCTURE DES COUCHES PICTURALES ORIGINALES

I

1. Bleus

(11 coupes, $e^1 = 16$ à 80μ)
Une ou deux couches à base d'azurite, de blanc de plomb et parfois de lapis-lazuli et d'ocre.

II

(4 coupes, $e = 48$ à 136μ)
Sur une couche composée d'azurite, d'ocre et de blanc de plomb est appliqué le glacis de lapis-lazuli à la détrempe, additionné parfois de blanc de plomb.

2. Rouges

(11 coupes, $e = 16$ à 48μ)
Suivant l'intensité, une ou deux couches à base de blanc de plomb additionné de garance fixée; mince glacis de garance.

(3 coupes, $e = 24$ à 32μ)
Suivant l'intensité, une ou deux couches à base de garance et de blanc de plomb.

3. Rouges du brocart

(2 coupes, $e = 8$ à 24μ)
Sur une couche de fond rouge (vermillon, blanc de plomb) ou brune (ocre, peu de blanc de plomb et de noir animal), sont appliquées soit une couche à base de blanc de plomb additionné d'un peu de garance fixée et un glacis de garance pour les motifs rouge clair, soit une couche de glacis de garance pour le rouge foncé.

(2 coupes, $e = 32$ à 104μ)
Trois ou quatre couches, dont la première, brun clair, est composée de blanc de plomb, d'ocre, de noir animal et de garance fixée, la seconde à base de vermillon dessine le motif du décor, la troisième à base de blanc de plomb et de garance fixée n'est présente que dans une coupe.

¹ e = épaisseurs mesurées.

4. Violets

(4 coupes, $e = 16$ à 24μ)

Une couche à base de garance fixée, d'azurite, d'un peu de blanc de plomb et parfois d'un peu de noir animal.

(2 coupes, $e = \pm 40 \mu$)

Deux couches composées de garance fixée, d'azurite et d'un peu de blanc de plomb. Dans un cas la seconde couche est un glacis de garance.

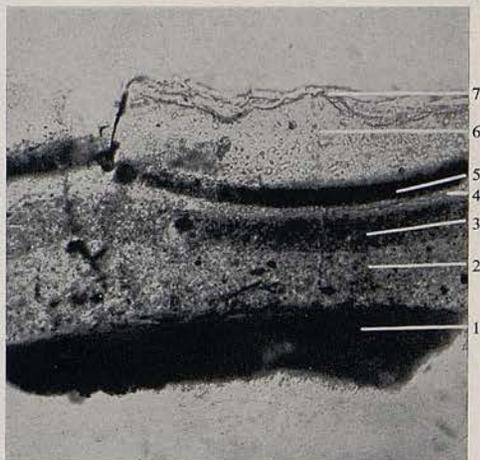
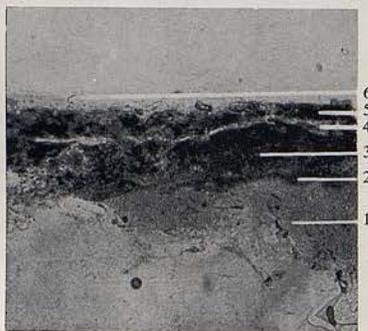
5. Verts

(9 coupes, $e = 16$ à 24μ)

Une couche à base de malachite, d'un peu d'azurite, de blanc de plomb et parfois d'un peu d'ocre. Dans le vert foncé on constate aussi la présence de noir animal.

(4 coupes, $e = 80$ à 104μ)

Deux à quatre couches granuleuses à base de malachite et de blanc de plomb, couvertes dans deux cas d'un glacis au résinate de cuivre.



19. Microphotographie par transparence d'une coupe transversale en lame mince, 300x.

I : vert de la pelouse du jardinet.

1 : préparation.

2 : couche de fond à base de blanc de plomb.

3 : couche picturale à base de malachite.

4 : vernis ancien.

5 : surpeint à base de malachite.

6 : vernis résineux.

II : vert foncé du baldaquin.

1 : préparation.

2 et 3 : couches picturales à base de malachite.

4 : glacis de résinate de cuivre.

5 : surpeint à base de malachite.

6 : surpeint de résinate de cuivre.

7 : vernis résineux.

6. *Blancs et gris*

(15 coupes, $e = 16$ à 56μ)

Une couche à base de blanc de plomb additionné de noir animal, d'ocre, d'azurite, de garance fixée et de vermillon.

(1 coupe, $e = \pm 48 \mu$)

Une couche à base de blanc de plomb additionné d'un peu d'azurite.

7. *Faunes*

(3 coupes, $e = 16$ à 24μ)

Une couche composée de blanc de plomb, d'ocre jaune ou d'oxyde double de plomb et d'étain, d'un peu d'azurite et de noir animal.

(2 échantillons)

A base d'oxyde double de plomb et d'étain.

8. *Bruns*

(4 coupes, $e = 16$ à 32μ)

Une couche à base de blanc de plomb, beaucoup d'ocre brune et de noir animal.

(3 coupes, $e = 16$ à 32μ)

Une ou deux couches à base d'ocre brune, de noir animal et de blanc de plomb.

9. *Noirs*

Pas d'échantillons.

(2 coupes, $e = \pm 16 \mu$)

Deux ou trois couches dont les premières, brunes, sont composées d'ocre, d'un peu de noir animal et de blanc de plomb; la dernière, noire, est à base de noir animal.

Liant

A base d'huile siccatrice, dans les deux cas. Un liant « aqueux », non identifié, est utilisé pour les glacis de lapis-lazuli observés uniquement sur le II.

Préparation

Dans les deux cas : une ou deux couches à base de craie et de colle animale, imprégnée à la partie supérieure.

Épaisseurs mesurées : 120 à 180 μ .

Le comportement des deux peintures a été tellement différent — adhérence, déformation suivant le fil du bois, craquelure — que nous avons tout lieu de croire qu'il existe certaines différences entre la préparation du I et celle du II. Les moyens de laboratoire ne nous ont pas permis de mettre ces différences en évidence.

CONCLUSIONS

La comparaison de ces résultats dégage les différences suivantes : la structure des couches picturales du II est généralement plus complète; l'épaisseur des couches picturales du II est généralement plus considérable; le glacis de lapis-lazuli s'observe sur tous les bleus du II et est absent du I.

La matière picturale de l'*Epreuve du feu* est construite suivant la tradition des maîtres du xv^e siècle flamand; celle de l'*Exécution* n'en possède que les ingrédients, mais n'en révèle aucunement la structure complète et nuancée.

TRAITEMENT

Albert PHILIPPOT et René SNEYERS

L'ÉPREUVE DU FEU

Le *support* est composé de sept éléments verticaux en chêne. Les éléments 1, 3 et 5 possédaient des bandes d'aubier et étaient vermoulus sur presque tout le tiers inférieur de leur hauteur; les joints 2, 5 et 6 étaient rompus sur toute leur longueur et les autres étaient ouverts sur leur tiers inférieur (fig. 18).

Parmi les diverses interventions que le support a subies dans le passé, signalons un nivellement du revers qui a provoqué un amincissement du panneau, l'incrustation de grands taquets, le renforcement du support par bandes de toile collées sur les joints et l'application de deux traverses incrustées et vissées au cadre. Les montants étaient fixés latéralement au cadre par des chevilles transversales, ce qui bloquait tout jeu du panneau; c'est assurément ici la principale cause de la rupture des joints.

Le traitement appliqué au support a commencé par le démontage des éléments disjoints. Les joints 2 et 5 ont ensuite été recollés. Au joint 6, dont les champs étaient vermoulus (fig. 20), on a enlevé le bois malade sur toute la hauteur du joint et sur une largeur de 5 à 6 mm, jusqu'à environ 5 mm de la surface peinte; on a ensuite collé une languette de chêne dans le sillon ainsi creusé au revers. On injecta de la colle Ciba dans les ouvertures des autres joints, qui furent ensuite consolidés sur toute leur hauteur par des taquets de chêne collés au revers. Le support fut enfin imperméabilisé et renforcé dans les zones d'aubier vermoulu par une imprégnation générale de cire d'abeille sous irradiations infra-rouges.

La *couche protectrice*, formée de plusieurs couches de vernis résineux d'épaisseur irrégulière (8 à 40 μ), était de couleur brun-roux, sâle, opaque par endroits et fort craquelée; elle n'était pas originale.

La *couche picturale* présentait de graves soulèvements et des écaillages, particulièrement aux bleus des vêtements du second personnage à gauche, aux manches et au col de l'empereur (fig. 21), ainsi qu'à une grande partie des joints, notamment aux joints 2, 5 et 6. De l'usure était visible par endroits dans les gris clairs du sol et du trône, surtout à la contre-marche. Les masticages, repeints et surpeints sont localisés sur le schéma de la figure 18.

La *préparation* adhérait au support de façon irrégulière; elle était surtout défectueuse au voisinage des zones restaurées.

Le traitement a comporté les opérations suivantes : la fixation des soulèvements au moyen de colle forte en perles très fluide; l'enlèvement de 2 à 3 couches de vernis au moyen d'huile essentielle d'aspic sur fleurs, agissant comme agent de gonflement, et d'essence de térébenthine qui entraîne les résines, dégage les craquelures et crée ainsi les voies de pénétration nécessaires aux opérations ultérieures; le contrôle et la reprise de la fixation au moyen de la même colle forte; le dévernissage, opéré au moyen d'aspic et d'essence de térébenthine, et arrêté dès le moment où les plans se dégagent avec leurs valeurs et leurs densités; l'élimination des surpeints et la mise à niveau des mastics anciens, généralement très adhérents et de bonne tonalité; enfin, la mise sur ton, à la détrempe, des masticages et des lacunes (fig. 22).

Les opérations ne revêtent cependant pas un caractère aussi froidement systématique que le laisse supposer un exposé aussi succinct. Le restaurateur, en effet, a en vue à tout moment l'unité esthétique de l'œuvre, et les phases successives du nettoyage, comme la reconstitution des lacunes, ne sont jamais l'exécution mécanique d'une formule abstraite, mais toujours les étapes d'une démarche picturale allant à la rencontre de l'unité esthétique originelle, dont il est indispensable d'avoir toujours à l'esprit une représentation aussi précise que possible qui, en précédant la main, puisse la guider.

L'EXÉCUTION DE L'INNOCENT

Le *support*, composé de sept éléments verticaux en chêne, était en excellent état. Il n'avait subi comme intervention qu'un aplanissement du revers, une application de deux traverses identiques à celles de l'*Epreuve du feu* et un renforcement des joints par des bandes de toile. Ici, aucune cheville n'entravait la liberté de mouvement du panneau dans son cadre.

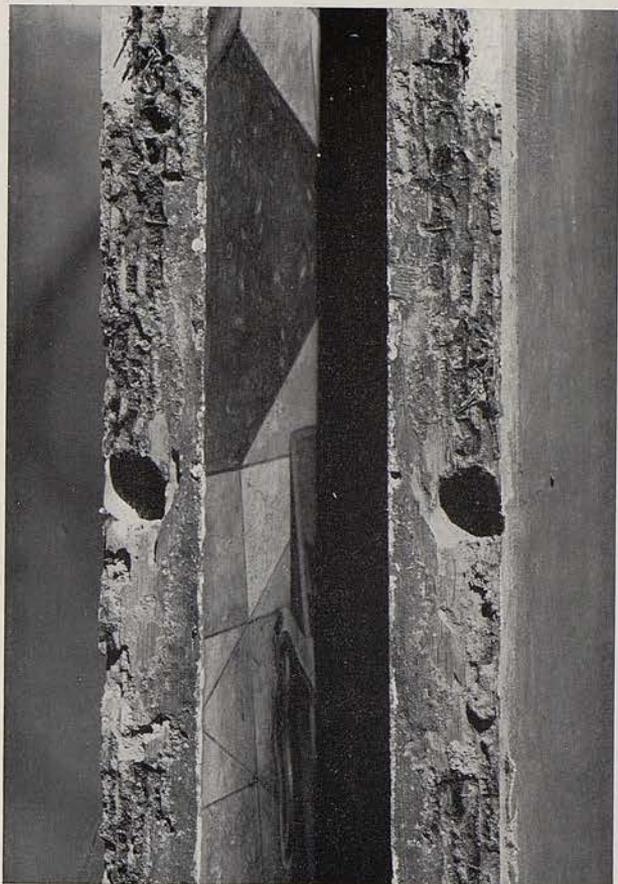
Le traitement a pu se limiter à une imprégnation générale à la cire d'abeille.

La *couche protectrice*, généralement formée de plusieurs couches de vernis résineux de 8 à 16 μ d'épaisseur, présentait un aspect jaunâtre, sale et craquelé; elle n'était pas originale.

La *couche picturale* laissait voir une usure marquée et générale, apparente sur la plupart des visages, le brocart du personnage à l'extrême gauche et les deux robes blanches. Cette usure a été corrigée par divers surpeints situés de manière schématique à la figure 17. La couche picturale présente une adhérence satisfaisante et ne comporte presque pas de restaurations.

La *préparation* est bien adhérente.

Le traitement a comporté les phases suivantes : le dévernissage; l'enlèvement des surpeints du XIX^e siècle au cou tranché du condamné, aux plantes de l'avant-plan qui le cachaient et dans le ciel; la retouche des



L 53923 B

20. II : Champs correspondants de deux éléments du panneau au niveau du dallage.



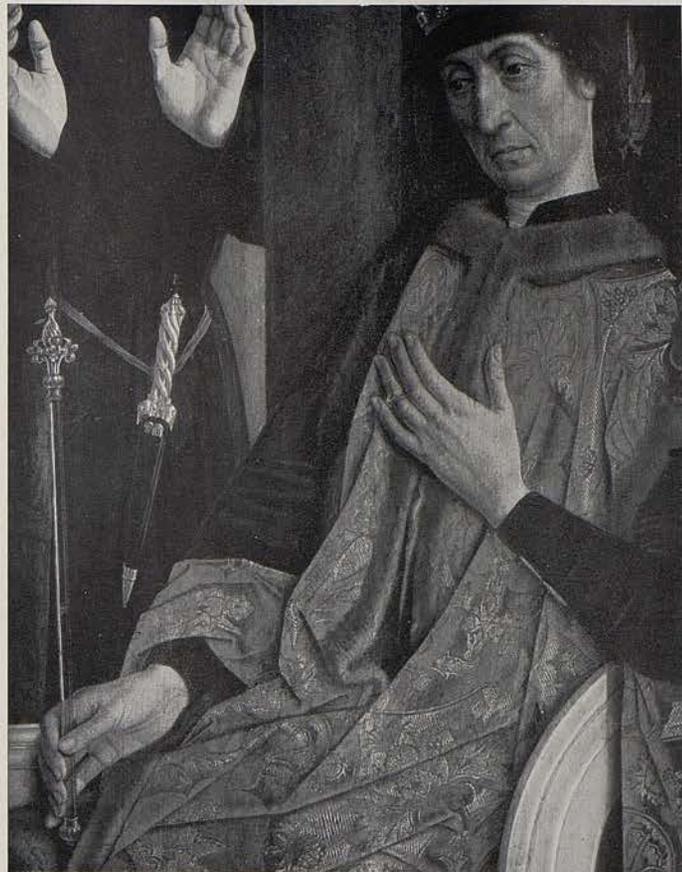
L 5376 B

21. II : Soulèvement de la couche picturale mis en évidence par lumière rasante.



L 5403 B

22. II : Après dévernissage et enlèvement des surpeints, les lacunes sont mises sur ton à la détrempe.



L 5426 B

23. II : La même zone après restauration.

usures particulièrement graves au tiers supérieur du panneau, où la couche picturale était usée par plages suivant les fibres du bois, au buste et aux mains du moine, à la tête et à la coiffure de l'impératrice; enfin quelques restaurations dans les nuages et le bleu du ciel.

La restauration de l'original usé ne pouvait être poussée plus loin sans entraîner des surpeints.

Pour les deux panneaux, le traitement s'est terminé par l'application d'une couche de vernis à retoucher Talens.

Les *cadres* originaux, en plein chêne, ont été dégagés de leur dorure moderne et leurs remplacements se sont ainsi réintégrés dans l'espace pictural.

CONCLUSION

Albert PHILIPPOT et René SNEYERS

Il ressort des documents d'archives que Thierry Bouts, mort en 1475, n'a pu terminer les deux panneaux de la *Justice d'Othon*. L'un de ceux-ci, en effet, est déclaré presque achevé (« by nae volmaect ») en 1480, dans un article des comptes de la ville relatif à la somme versée, suite à une évaluation par Hugo van der Goes, aux héritiers du maître. Ce panneau n'a pris place à l'hôtel de ville de Louvain que vers le début de 1482, et aucun des documents conservés ne fait état d'un achèvement préalable.

Dans ces conditions, il appartenait à la critique stylistique et technique de pousser l'enquête plus avant. Celle-ci a mis en évidence, entre l'*Exécution de l'innocent* et l'*Epreuve du feu*, une différence beaucoup plus profonde que ne l'ont pensé jusqu'ici les auteurs qui ont abordé le problème, et qui contraint à ne reconnaître que l'*Epreuve du feu* comme œuvre autographe de Bouts et à voir dans l'*Exécution de l'innocent* un travail d'atelier exécuté sous la direction du maître. Or ce diagnostic a trouvé dans l'examen de laboratoire des points d'appui, des confirmations et des précisions dont il nous paraît essentiel de souligner la nature et la portée. En effet, outre que la critique stylistique reçoit ainsi le soutien de données rigoureusement objectives fournies par l'examen de la structure matérielle de l'œuvre d'art, la convergence des démarches parties de trois plans différents révèle, par delà le cas d'espèce, l'utilité méthodologique générale d'un recours coordonné aux trois disciplines.

L'*Exécution de l'innocent* se caractérise notamment par une facture mince et uniforme, où la modulation des densités ne suit qu'à peine l'élaboration de la forme. L'aspect plat et le manque de corps qui en résultent contrastent fortement, pour tout œil quelque peu exercé, avec les formes de Bouts. Or ces différences, les photographies infra-rouges les mettent en évidence de façon vraiment démonstrative, en même temps qu'elles en indiquent la source dans la structure des couches picturales. Les coupes précisent encore la situation en nous apprenant que, d'une manière tout à fait générale, les couches de peinture sont, dans l'*Exécution de l'innocent*, très nettement moins nombreuses et plus minces que dans l'*Epreuve du feu*. Les différences dans l'exécution, telles qu'elles ressortent de la structure matérielle, confirment et précisent donc le diagnostic stylistique. D'autre part, les photographies infra-rouges, en mettant en évidence le dessin préparatoire, ont étendu le champ d'investigation de l'analyse formelle et permis de retrouver dans cette première phase de l'exécution les mêmes caracté-



169 212 B

24. II : Hennin et voile de la comtesse.

ristiques — les mêmes insuffisances — stylistiques que dans la peinture. La conclusion s'impose donc que l'*Exécution de l'innocent* a été réalisée, dès le dessin déjà, par l'atelier du maître.

Cette exécution « originale » — disons cette première main — s'étend, comme on peut s'en convaincre par un examen attentif, à la surface entière du tableau. Contrairement à certaines opinions émises autrefois, la partie inférieure ne devait guère être moins avancée que la partie supérieure : ce qui, d'ailleurs, répond beaucoup mieux aux termes de l'article des comptes qui déclare l'œuvre « by nae volmaect » et explique le fait qu'on ait pu l'exposer sans procéder à un éventuel achèvement. On peut d'ailleurs, aujourd'hui encore, se faire une idée assez précise de ce que devait être l'état du tableau tel qu'il fut laissé par la première main en examinant le mur rose et le plan vert à gauche de l'empereur : les détails — mais eux seuls — dont l'exécution vient normalement en dernier lieu, y font toujours défaut. Quant à ceux des visages qui n'ont pas été remaniés plus tard, il y manque moins encore. S'ils paraissent moins achevés qu'ils ne le sont en réalité, la cause en est précisément l'exécution mince qui les caractérise. Mais il ne s'agit pas de simples tons préparatoires : le modelé est achevé dans une matière sans corps, sans jeu de densités, qui révèle la pauvreté du clavier pictural. Et, le peintre ayant déjà tout dit, l'on ne saurait plus « finir » sans refaire.

C'est d'ailleurs ce qui n'a pas manqué de se produire lorsque l'*Exécution de l'innocent* a fait l'objet, par la suite, d'une intervention importante. Quant à cette seconde main, la lourdeur de la facture, l'usage abondant du blanc de plomb, l'opacité des matières et la nature de la gamme d'une part, les différences de structure accusées par les radiographies et les superpositions prouvées par les coupes d'autre part, fournissent des résultats rigoureusement convergents, qui ont permis d'en déterminer l'apport avec une précision exceptionnelle. On constate en outre que la peinture originale a subi un nettoyage énergique dont les ravages se sont surtout manifestés dans les deux tiers inférieurs du tableau; et comme les parties remaniées ne portent aucune trace de ce traitement, celui-ci est évidemment antérieur au remaniement. L'hypothèse la plus vraisemblable consiste dès lors à penser que les deux opérations ont dû être liées : le restaurateur aura d'abord procédé à un nettoyage; mais les dégâts provoqués, joints à la minceur et à l'inachèvement de la peinture, auront imposé une forte reprise, pour rendre aux formes volume, corps et accent — à moins que le nettoyage n'ait intentionnellement préparé ce remaniement. Celui-ci a varié alors, selon le cas, depuis de simples accents jusqu'à de larges jutages ou des repeints complets.

Enfin, la date approximative que l'on peut attribuer à cette intervention résulte également de la confrontation, de la convergence des données techniques et stylistiques. Pour qu'un nettoyage préliminaire ait paru nécessaire, il faut qu'un temps relativement long déjà se soit écoulé depuis l'exposition du tableau à l'hôtel de ville. D'autre part, le fait que, selon le cas, les reprises se sont intégrées à l'original et en ont suivi les craquelures,

ou au contraire les ont recouvertes, implique l'écoulement d'un intervalle suffisamment long pour avoir permis la formation de ces craquelures, mais non point tel pourtant qu'elles aient déjà pu se stabiliser. Si l'on ajoute la violence des ombres noires dans la figure du bourreau et sur le sol, et le modelé « enveloppé » du visage repeint de la comtesse, le début du xvii^e siècle semble l'hypothèse la plus plausible, étayée de plus par la mention, dans les archives, de restaurations exécutées en 1628-29 par David Noveliers aux tableaux de l'hôtel de ville de Louvain.

DE GERECHTIGHEID VAN KEIZER OTTO DOOR DIRK BOUTS

Het is bekend dat belangrijke bescheiden betreffende de uitvoering van de *Gerechtigheid van Keizer Otto* door Dirk Bouts (Kon. Musea v. Schone Kunsten te Brussel) in het Stadsarchief te Leuven bewaard bleven. De verscheidene uitgaven, die aan bedoelde teksten werden gewijd, zijn echter niet vrij van fouten. In afwachting van een systematisch archiefonderzoek, worden de voornaamste gegevens van de reeds bekende en van enkele nieuwe teksten hier onder *Archivalische Bronnen* meegedeeld met de nodige verbeteringen en verwijzingen, gevolgd door nota's betreffende de recentere wederwaardigheden van de betrokken schilderijen.

De Leuvense magistraat sloot op 20 mei 1468 een contract met D. Bouts voor een *Laatste Oordeel* en voor een geheel van vier panelen, beide bestemd om in het nieuwe stadhuis ondergebracht te worden. Eerstgenoemd werk bevond zich reeds einde 1469 - begin 1470 in de Raadskamer aldaar. Een jaar nadien werd een paneel, door schrijnwerkers ten stadhuize klaargemaakt, naar de schilder gebracht. Vóór 25 juni 1473 werd het in het stadhuis geplaatst en door een met linnen bespannen raam beschermd. Bij die gelegenheid werd een tweede paneel aan D. Bouts bezorgd die echter, ingevolge een zware ziekte, op 6 mei 1475 overleed zonder het te hebben kunnen afwerken. Dit blijkt duidelijk uit een betaling, die tussen 1 mei en 31 juli 1480, na schatting ter plaatse door Hugo van der Goes, aan beide zonen van de meester vanwege de stad te beurt viel. Vóór 9 februari 1482 werd ook dit tweede tafereel in het stadhuis opgesteld en met een linnen raam beschermd. Het onderwerp van beide panelen, aangeduid door de theoloog Jan van Haeght, werd toegelicht door een aantal verzen, die in 1578 werden opgesteld en die de legendarische geschiedenis van de gerechtigheid van Keizer Otto III verhaalden. In 1628-29 werden deze werken van Bouts door schilder David Noveliers hersteld en schoongemaakt. De Gerechtigheids-taferelen werden in 1827 door de stad Leuven voor de verzameling van prins Willem van Oranje verkocht en konden ten slotte in 1861 door de Staat voor het Museum te Brussel aangeworven worden.

In de *Bibliografie* worden, in chronologische orde van hun verschijnen, de uitgaven vermeld die nieuwe gegevens hebben bijgebracht tot de kennis van de geschiedenis, de iconografie of de stijl van de Gerechtigheids-taferelen. Een bondige bespreking



169 189 B

25. II : Manteau de brocart de l'empereur Othon.

duidt op de positieve bijdrage van ieder van hen. Merkwaardig is de vooruitgang die tijdens de XIX^e eeuw in dit verband werd verwezenlijkt, voornamelijk betreffende de archivalische documentatie die reeds vóór 1870 gepubliceerd werd.

De legende van de Gerechtigheid van Otto III, die in het hoofdstuk der *Iconografie* besproken wordt, werd denkelijk voor de eerste maal opgetekend door Godfried van Viterbo in zijn wereldkroniek *Pantheon* (ca 1186). Twee belangrijke passages worden er hier uit vertaald. Dit verhaal werd nadien in talrijke middeleeuwse kronieken opgenomen waaronder de meest verspreide voorzeker de *Gulden Legende* van Jakob van Voragine (ca 1255) is geweest. Het blijkt dat laatstgenoemde kroniek de voorstellingswijze van bedoeld legendarisch verhaal door Dirk Bouts kan verklaren. Het was, volgens de archiefteksten, de Augustijner pater Jan van Haeght, doctor in de theologie en professor aan de Universiteit, die aan de stadsmagistraat dit onderwerp had aangeduid dat toen blijkbaar nieuw was en door Bouts volgens zijn eigen temperament in beeld werd omgezet. De aandacht wordt eveneens gevestigd op bepaalde hypothesen in verband met herinneringen aan het eigentijdse milieu van D. Bouts die in deze werken voorkomen, onder andere een portret van de meester onder de getuigen bij de *Vuurproef*.

Het *Stijlkritisch en technisch onderzoek* laat toe, aan de hand van een studie der fysische documentatie, de picturale waarde van het onvoltooide paneel te omschrijven. Door het reinigen van beide tafereelen werd hun oorspronkelijke relatieve waarde hersteld. Het stilistisch onderzoek duidt hier op de grote afstand die een authentiek meesterwerk van D. Bouts van een middelmatig produkt uit zijn werkplaats scheidt waarin alleen de compositie nog aan de opvatting van de meester beantwoordt. Infrarood-opnamen hebben overigens doen blijken dat de voorbereidende tekening er niet van zijn hand kan zijn. Terwijl de *Vuurproef* opvalt door een rijke vormgeving, een afwisselend spel van doorschijnende en opake kleuren en een gespierde tekening, vallen bij de *Terechtstelling van de Onschuldige* daarentegen de armoedige vormgeving, het schamel reliëf evenals de weke tekening op die op het werk van een onhandig volgeling wijzen.

De voornaamste bevindingen van het *Laboratoriumonderzoek* worden schematisch voorgesteld door afbeeldingen 17 en 18. Nauwkeurige inlichtingen konden dank zij de infrarood-opnamen bekomen worden betreffende de onderliggende tekening. Door de röntgenopnamen konden over de relatieve dichtheid der verflagen bepaalde gegevens ingewonnen worden, terwijl hun complexe en verscheiden structuur door doorsneden toegelicht werden (fig. 19). Zodoende konden de onderzoeksmethoden van het Laboratorium belangrijke verschillen tussen beide panelen aantonen.

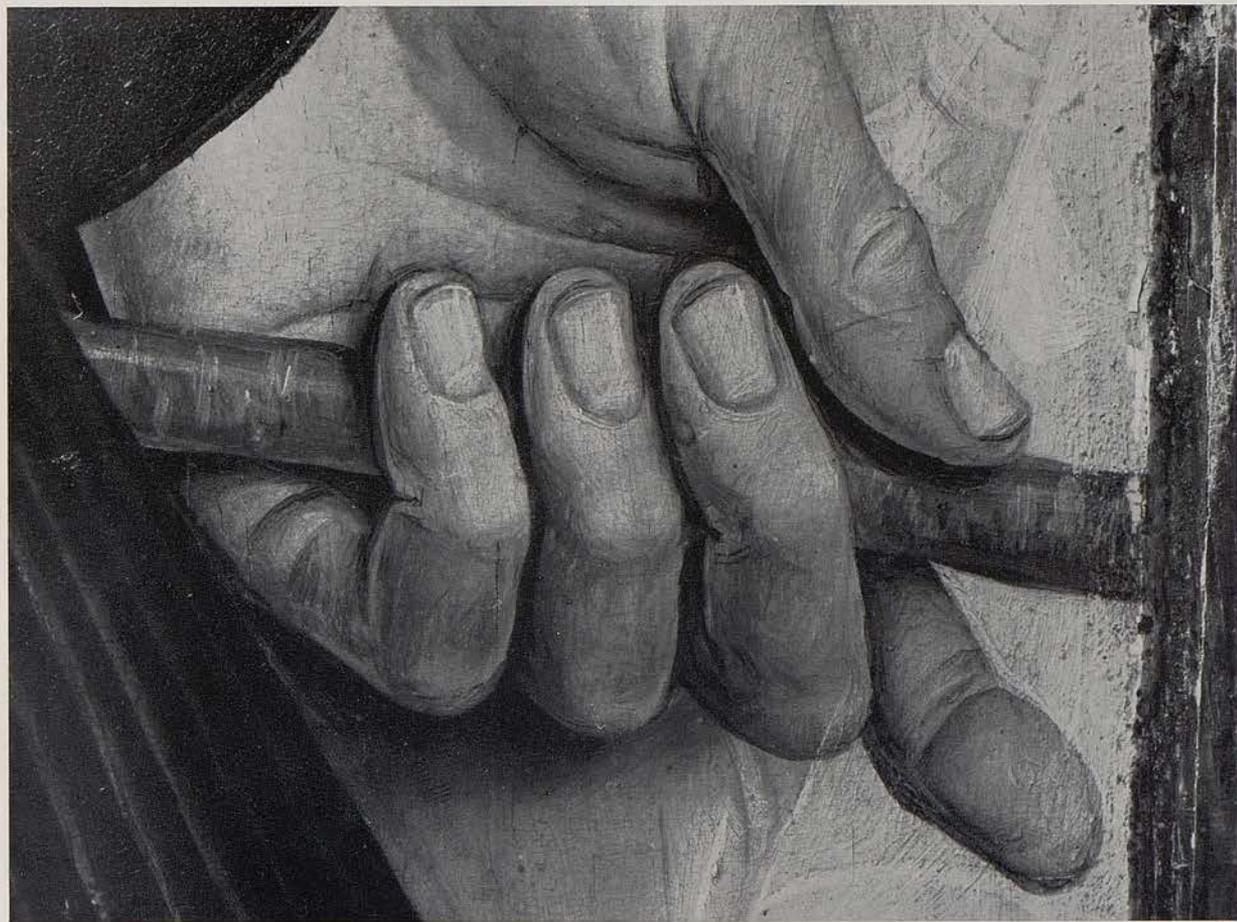
De *Behandeling* is bondig beschreven. Zij omvatte voor de *Terechtstelling van de Onschuldige* hoofdzakelijk een reiniging, en voor de *Vuurproef* een herstelling van de zware schade, die de drager opgelopen had, en het vastleggen van de verflaag, die vooral in de blauwe partijen met schilfervorming losgekomen was. Het moderne verguldsel werd van de kaders, die overigens oorspronkelijk zijn, weggenomen.

In het *Besluit* worden de gegevens, door de verschillende disciplines verworven, hernomen en verder uitgebouwd. De archivalische bronnen, die aantonen dat het tweede paneel onvoltooid gebleven was, verstrekken geen inlichtingen over de afwerking ervan. Het laboratoriumonderzoek en de stijlkritiek moesten trachten deze leemte



26. II : Détails de l'avant-plan à droite.

169 197 B



27. II : Main d'un conseiller à la gauche de l'empereur.

L 5221 B

aan te vullen. Het verschil, dat door de stijlkritiek tussen beide taferelen werd opgemerkt, werd niet alleen door het laboratoriumonderzoek bevestigd maar ook nader omschreven : in geen enkel bestanddeel van de *Terechstelling van de Onschuldige* werd de meesterlijke werkwijze van Dirk Bouts weergevonden. Wel treft men er een eerste, weinig bedreven hand in aan die het ganse paneel beschilderde met een amorf verflaag zonder enige rijkdom in de structuur, waardoor het tafereel, hoewel als « by nae volmaect » beschouwd, toch voor tentoonstelling in het stadhuis vatbaar was. Men bemerkt er tevens, voornamelijk in de twee onderste derden sporen van slijtage, die veroorzaakt werd door een krachtdadige reiniging en waarvan de schade, voornamelijk in de figuren van de gravin en de beul, door overschildering hersteld werd. Deze reiniging bleek op een bepaald ogenblik nodig om het gebrek aan diepte in de kleuren te verhelpen. De oorspronkelijke afwezigheid van deze hoedanigheid belette het bekomen ervan door een reiniging, hoe grondig ook. De restaurateur zag zich dan ook verplicht zekere personages volledig te herschilderen om toch enig reliëf te bekomen in de compositie. Het bundelen van de archivalische, stijlkritische en technische gegevens liet toe beide laatstgenoemde behandelingen als de werkzaamheid van D. Noveliers (1628-29) te beschouwen, terwijl het werk van de eerste hand nog in de xv^e eeuw moet geplaatst worden.



1. Het Borobudur Heiligdom.

(Copyright Archaeological Department, Indonesia.)



MONUMENTENZORG IN INDONESIË : HET BOROBUDUR HEILIGDOM ¹

Paul COREMANS

ALTERATIE VAN NATUURSTEEN

Het is de bedoeling kort de nadruk te leggen op de bijzonderste factoren die de alteratie van historische monumenten in de hand werken, daarbij verschillen te beklemtonen tussen gebieden met zeer variërend klimaat zoals tussen West-Europa en Indonesië.

Komen achtereenvolgens ter bespreking : natuur van de steen, koolgassen, temperatuur, regenval en vochtigheid, efflorescenties, biologische aantasting.

1. *De natuur van de steen*

In West-Europa werd bijzonder baksteen, kalk- en zandsteen gebruikt. Ook in Egypte en India komen de twee laatste species veelvuldig voor. Spanje bouwde bij voorkeur met graniet, terwijl Italië heel wat marmer heeft verwerkt. In Indonesië vindt men, naast baksteen, hoofdzakelijk andesiet en een vulkanisch tuf (padas, paras).

De graad van verweerbaarheid wordt bepaald door de betrekkelijke hardheid van de steen, zijn poreusheid, homogeniteit en zijn kristallijne of amorfe structuur. Hierbij zijn dan graniet en marmer beter bouw materiaal dan baksteen, kalk- en zandsteen, andesiet en tuf. Echter de edelste steen wordt langzaam maar meedogenloos aangetast door de natuurelementen, die steeds zegevieren over de overmoedige mens die voor de eeuwigheid hoopt te bouwen. Hij kan alleen de vernielingscyclus vertragen.

2. *Steenkoolgassen*

Specialisten hebben herhaaldelijk de zeer nadelige invloed van afvalprodukten van steenkool en stookolie in dichtbewoonde en sterk industriële

¹ Naar een verslag en een laboratoriumnota aan Unesco. De opdracht — februari-maart 1956 — had tot doel de alteratie van historische gebouwen van Java en Bali te bestuderen, tevens voorstellen te doen voor de conservatie. Hierbij werd veel aandacht gegeven aan het Boeddhistisch heiligdom van Borobudur (ix^e eeuw na Chr.).

In september 1948 werd Borobudur bezocht door een archeologische missie uit India. Ten gevolge hiervan werden twee schriften opgesteld, een omvangrijk verslag en een korte petrologische studie, namelijk : K.R. SHRINIVASAN, *Barabudur. A Report on its Condition in 1948* (Ministry of Education, India), 1950; C. MAHADEVAN en N. SATHAPATHI, *Petrological Studies of Rocks of Borabudur, Java in Proceedings of the Indian Academy of Sciences*, dl. xxxi, 1950, bl. 400-416. Deze twee voortreffelijke teksten kwamen in na het afwerken van eigen verslag en laboratoriumnota.

centra onderlijnd. Onze steenkool bevat tot 1-2 % zwavel die als geoxydeerd gas in de lucht komt, zich neerzet op de gebouwen en ze chemisch aantast. Deze vorm van « sulfatatie », verscherpt door bevuilding met zwavelhoudend roet, is een der ergste kwalen die de West-Europese gebouwen aantast, speciaal dan deze in kalksteen, scheikundig zeer gevoelig aan zwavelzure stoffen. Plenderleith¹ geeft enig idee van de enorme hoeveelheid steenkoolgas dat zo aan alle controle ontsnapt langs industrie- en woningschouwen : voor het Verenigd Koninkrijk vermeldt hij dat jaarlijks negen miljoen ton zwavelverbindingen in de lucht gedreven worden, zijnde meer dan vijfmaal de handelsproductie van zwavelzuur.

Indonesië is geen industrie-gebied, en vermits de buitentemperatuur over het ganse jaar vrij hoog is (gemiddeld $\pm 26^{\circ}$ C) worden de huizen er niet verwarmd : aantasting door « sulfatatie » komt dan ook niet voor. Ook de zwavelhoudende dampen van de vulkanische « solfatare » hebben geen merkbare invloed (één gekende uitzondering : tjandi Bimu op het Diëngplateau), evenmin als de uitwasemingen van de Merapi-vulkaan bij Borobudur.

3. *Temperatuur*

Het is uitzonderlijk dat een natuursteen volledig homogeen is; meestal is hij een agglomeraat van mineralen van variërende natuur, die elk met schommelende temperatuur een specifiek krimp- en uitzetvermogen hebben. Deze fysische actie beïnvloedt bijzonder de steenhuid vermits deze direct blootgesteld is aan de thermische wisselingen. Nochtans is de temperatuur geen doorslaggevende factor van verwerking, behalve als de variaties belangrijk zijn en de overgang van maximum naar minimum en vice-versa op zeer korte tijd gebeurt, ook als de temperatuur onder het vriespunt daalt.

In onze landen zijn temperaturen onder nul ten zeerste te duchten en verwekken een vorm van alteratie gekend onder de benaming « geliviteit ». De steen bevat inderdaad steeds water dat dan verandert in ijs met een volumeverhoging van zowat één tiende : dit verwekt de vorming van barsten in de steen die uiteindelijk afschilfert. Geliviteit en de hoger vermelde sulfatatie zijn de factoren die onze West-Europese kalksteen (minder de zandsteen) het scherpst aantasten.

De gevolgen van sterke en bruske temperatuurschommelingen worden doeltreffend geïllustreerd door de zeer aanzienlijke schade waarneembaar, sinds hun opgraving (1934 -), bij de steenreliëfs te Persepolis in Iran²; hetzelfde geldt voor Indonesië, al is het dan in veel mindere mate. Eigen metingen geven er, op het steenvlak, temperaturen die wisselen tussen 23-25°

¹ H. J. PLENDERLEITH, *The Conservation of Antiquities and Works of Art. Treatment, Repair, and Restoration*, Londen, 1956, bl. 12.

² Naar gegevens verstrekt door de heer A. Godard, Directeur-Generaal van de Oudheidkundige Dienst in Iran : 's nachts daalt de temperatuur tot $\pm 0^{\circ}$ (hoogvlakte-klimaat); gedurende de eerste uren van de dag blijft de zon verborgen achter een hoge berg oostelijk gelegen; later bestraalt ze de waardevolle steenreliëfs waar de temperatuur dan zeer snel opgaat tot 50° en hoger : de reliëfs schilferen af, en detaillering vervaagt en verdwijnt.

(’s nachts of in de dag met zeer overtrokken lucht) en 40° of hoger (directe zon) voor de donker gekleurde steen (het andesiet van Borobudur) die gemakkelijker warmte opslorpt dan lichter getint materiaal. Ingevolge de wisselingen van temperatuur ontstaan interne spanningen in de buitenlagen van de steen die stilaan begint af te brokkelen.

4. *Regenval en vochtigheid*

De gemiddelde neerslag in Indonesië is zowat 2.000-3.000 mm per jaar — dus circa viermaal meer dan in België — waarvan het overgrote deel in de volle periode van de westmoesson, t.z. op drie à vier maanden. De vrij poreuze steen — andesiet, vulkanisch tuf, baksteen — wordt dan afgekoeld en met water verzadigd. De opgenomen vochtigheid wordt daarna weer in zeer korte tijd uitgedreven wanneer de temperatuur stijgt bij zonsbestraling: de interne spanningen, waarvan hoger sprake, vermeerderen aanzienlijk door de vlugge overgang van water in damp die zijn uitweg moet zoeken via de kanaaltjes langswaar de steen « ademt ». De steeds terugkomende wisselwerking — koud, warm; droog, vochtig — verbreedt de kanaaltjes, maakt ze talrijker: er ontstaan breuken en de steen brokkelt af.

Deze mechanische verwerking werd herhaaldelijk vastgesteld bij al de historische gebouwen in Indonesië.

Een andere vorm van aantasting van bouwmaterialen door vochtigheid heeft plaats als deze door capillariteit vertikaal aangezogen wordt van de natte bodem naar de daarop rustende steen. Het nadelig effect is nog scherper wanneer het grondwater zouten bevat.

5. *Efflorescenties*

Grondwater bevat dikwijls zouten die in suspensie of als wateroplosbare stoffen kunnen meegevoerd worden langs de microkanalen van de steen. Hetzelfde geldt natuurlijk voor zekere verbindingen die vaste bestanddelen zijn van de steen, de mortel en de backing; ook voor andere, die het produkt zijn van een chemische reactie tussen de componenten¹. Deze zouten migreren doorheen de steenmassa en worden door osmose aangetrokken naar de steenhuid toe waar ze dan neerslaan wanneer de vochtigheid merkkelijk minder wordt. Daar de neerslag, speciaal deze onder kristal- en gelvorm, een groter volume inneemt dan het opgelost of gesuspendeerd zout, geeft dit verschijnsel aanleiding tot de vorming van « steenkanker ». Deze treft men o.m. aan op beschilderde (cf. de muurschilderingen in vele landen), zelfs op niet beschilderde wanden, vooral in gebieden met overvloedige regenneerslag. Voorbeelden van deze steenkanker komen menigvuldig voor o.a. in West-Europa, Egypte, India en Indonesië waar alle stenen monumenten — vooral deze in baksteen van Oost-Java en Bali — er fel onder lijden.

¹ Minder bestendige silikaten in andesiet kunnen door contact met alkalische stoffen omgevormd worden in alkali silikaten, uiteindelijk in gelachtig SiO₂.

6. *De biologische aantasting*

Bepaalde voorwaarden van vochtigheid en temperatuur veroorzaken het ontstaan en bevorderen de ontwikkeling van lagere plantaardige organismen (mossen, lichens, enz.), later van bacteriën en hogere plantensoorten. De actie is gedeeltelijk biochemisch (men denke o.m. aan de chemische actie van plantensappen), gedeeltelijk mechanisch, doordat de worteltjes van de planten hun weg banen tot diep in de steen en deze stilaan verbrokelen.

Optimale condities voor deze biologische aantasting heeft men rond 25° en een relatieve vochtigheid van 70 % en hoger, dus in evenaarsklimaten zoals in Indonesië. Alle historische monumenten in steen zijn er begroeid met « mos » (synthetische term die in de niet gespecialiseerde terminologie alle cryptogamen omvat) en worden er, bij ontstentenis van andere middelen, mechanisch « ontmost » met kleine borstels gemaakt van bamboestokjes en kokospalmvezels. De zo toegebrachte schade aan niet bewerkte en aan gebeeldhouwde steen is waarschijnlijk groter dan die verwekt door alle natuurelementen samen.

Onze gebieden zijn onder dit opzicht minder benadeeld. In museumruimten echter die niet verlucht worden, is er steeds gevaar voor biologische aantasting, hoofdzakelijk van het organisch materiaal. Een uiterst voorbeeld

2. Luchtfoto.

(Copyright Archaeological Department, Indonesia.)



hiervan is gekend door enkelen die, gedurende de laatste oorlog, in een niet geventileerde kluis waar een van België's merkwaardigste schilderijen opgeborgen was, hebben kunnen vaststellen dat het verfoppervlak volledig bedekt was met millimeterhoge zwammen waartussen duizenden insecten krioelden die er een uitstekende voedingsbodem gevonden hadden.

Recapitulerend voor gebieden met klimaat en bouw materiaal zoals in België, moeten sulfatatie en geliviteit als bijzonderste factoren van alteratie aangehaald worden. Voor landen met klimaat en materiaal zoals in Indonesië, komen dan hoofdzakelijk in aanmerking: de verwerking door sterk wisselende temperatuur (wat men de « hittedag » zou kunnen heten), door overvloedige regenneerslag gepaard aan hevige zonsbestraling en dus veelal met efflorescentievorming, ten slotte en vooral de biologische aantasting, gemakkelijks halve als « mosbegroeiing » bestempeld.

HET BOROBUDUR HEILIGDOM¹ (afb. 1 en 2)

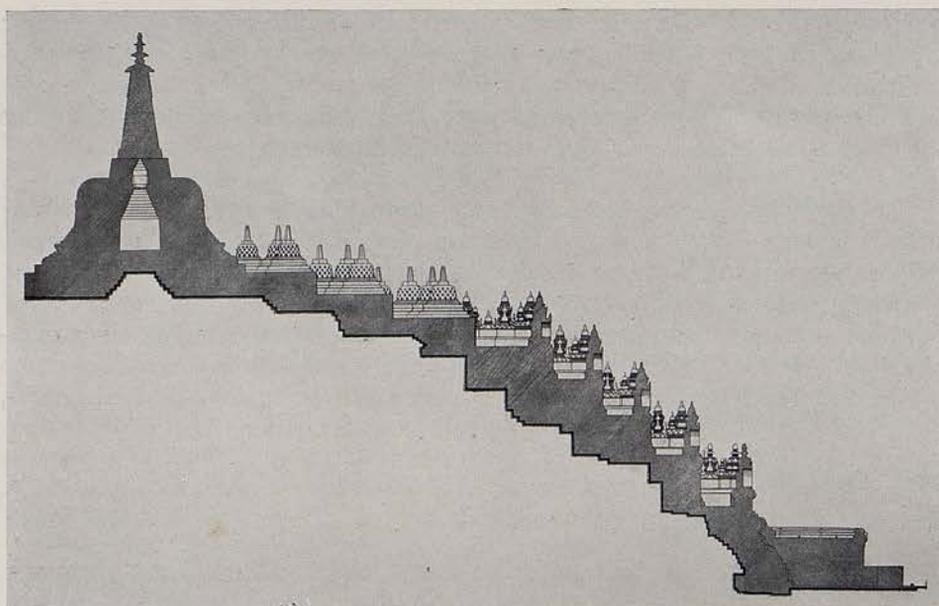
Dit Boeddhistisch heiligdom, het belangrijkste van Indonesië, dateert van de ix^e eeuw na Chr. Het is gebouwd op een ± 250 m hoge kleiheuvel, op vorm en hoogte gebracht met steenslag, grint en grond van het omliggende. Rond de voor water ondoordringbare kleikern (afb. 3) werd een eerste binnenbekleding aangelegd, hoofdzakelijk met tufsteen. De buitenbekleding, t.z. de eigenlijke bouw met versieringen, is uit andesiet van variërende kwaliteit. De totale dikte van binnen- en buitenbekleding is plus minus één meter. Het is meer dan waarschijnlijk, zo niet zeker, dat oorspronkelijk alle wanden — ook het beeldhouwwerk en andere versieringen — bepleisterd waren², tevens dat de steenvoegen bezet waren met een mortelspecie³.

Veel later — wellicht vanaf het begin der xvi^e eeuw, als met het eerste Demak Rijk een sterke Mahomedaanse invloed doorgang vond —

¹ Naar T. VAN ERP, *Bouwkundige beschrijving van Borobudur*, 's-Gravenhage, 1931, bl. 39-40: afmetingen aan de voet: 123 m; onderbouw: 18 m hoog vanaf het plein; bovenbouw: 5,5 m hoger, het topstuk van het pinakel van de hoofdstupa ligt op 42 m... 1460 sprekende en 1212 decoratieve taferelen... 432 + 72 vrij staande Buddha-beelden... 32 wachters in leeuwengedaante. Wie van Erp's standaardwerk gelezen heeft, tevens weet dat hij van een enorme en bijna vormloze steenmassa oordeelkundig een van 's werelds grootste monumenten heeft kunnen maken, staat verstomd over de prestatie van één man.

² Volgens een ontleding te Brussel uitgevoerd bestaat de witgrijze en poreuze bepleistering van tjandi Kalasan uit twee lagen van ongelijke dikte ($\pm 2,5$ mm voor de buiten- en $\pm 4,5$ mm voor de binnenlaag) en van gelijkwaardige samenstelling, t.z. een mortel met (in gewicht) drie delen vulkanisch zand en twee delen zwak hydraulische kalk. Vroeger reeds (*Oudheidkundige Dienst in Nederlandsch Indië, Oudheidkundig Verslag (O.V.)*, 1927, bl. 151-153) kwam men tot een soortgelijk resultaat. Deze bepleistering bestond nog te Borobudur ten tijde van van Erp. Ze is nu nog duidelijk waar te nemen op ettelijke tjandi's en andere historische gebouwen op Java en Bali. Onder deze bepleistering is de natuursteen volledig gaaf.

³ De mortel is nu nog duidelijk te herkennen op vele tjandi's; hij werd vroeger ontleed (*O.V.*, 1927, bl. 151-153; 1938, bl. 4-5) als zijnde een kalkzandmortel. Te Borobudur is de alteratie verder gevorderd en is de specie niet meer waarneembaar aan de buitenkant der voegen.



3. De bouw van het heiligdom rond de heuvelkern.
(Copyright Archacological Department, Indonesia.)

werd het Boeddhistisch Borobudur verlaten. Wie ter plaatse heeft kunnen vaststellen hoe een tropisch klimaat, in een paar decennia, het best onderhouden monument omvormt in een puinhoop, verstaat zonder moeite dat vrij vlug het heiligdom is overwoekerd geworden door plantengroei. Toen Cornelius in 1814 met zijn opgravingen begon, rapporteerde hij dat hij gedurende minstens 45 dagen met een ploeg van meer dan twee honderd man plantengroei, ook bomen, had moeten wegruimen. De opgravingen werden, met tussenpozen, gedurende de xix^e eeuw doorgezet. Van 1907 tot 1911 leidde T. van Erp de restauratie van Borobudur met een bekwaamheid en zorg die alle lof verdienen. In 1929 tekenden Sitsen, Karsten en J. L. Moens een verslag « Rapport der Technische Sub-Commissie van de Oudheidkundige Commissie nopens de door de Oudheidkundige Dienst geconstateerde beschadigingen aan de reliëfs van Boroboedoer »¹. Alteraties van allerlei slag werden vastgesteld, redmiddelen voorgeschreven. Zoals steeds het geval is, had het opgraven van de steenmassa's deze terug blootgesteld aan verval : de fase van actieve verwerking van Borobudur was ingezet. Dit werd later, in 1948, vastgesteld door een Archeologische Missie uit India (cf. nota bl. 71) bestaande uit C. Sivaramamurti en K.R. Shrinivasan, ook tijdens de Unesco-zending in 1956.

¹ O. V., 1930, bl. 120-129. Cf. ook VAN ERP, *op. cit.*, o.m., bl. 38-39, 305-334.

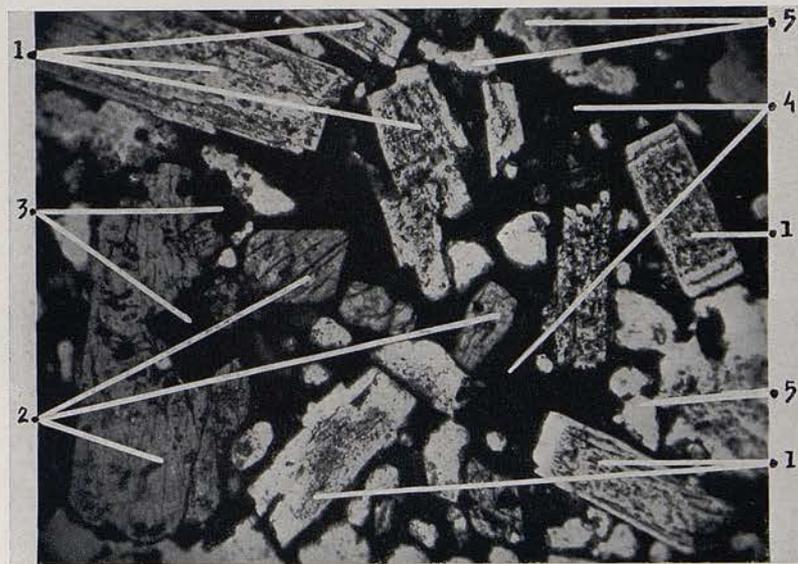
1. De steen : samenstelling, verwerking

De binnenbekleding van Borobudur bestaat hoofdzakelijk uit een vulkanisch tuf of een vulkanische breccie, t.z. uit lavafragmenten aaneengekit door vulkanische as. Waar de steen niet direct blootgesteld is geweest aan de natuurelementen, is hij goed bewaard gebleven.

De buitenbekleding is andesiet, ook een vrij zacht en poreus vulkanisch gesteente. De mineralogische samenstelling is essentieel terug te brengen tot veldspaatkristallen (Al-, Ca- en Na-silikaten), pyroxenen (Ca-, Mg- en Fe-silikaten verbonden met Al- en Fe-oxyden) en magnetiet (Fe_3O_4), ingebed in een verglaasde pasta die microlieten van dezelfde mineralen bevat (afb. 4). De vroeger aangegeven verweringsfactoren, wellicht hoofdzakelijk het CO_2 -houdend water, ontbinden geleidelijk het andesiet, eerst aan het oppervlak en dan dieper naar de kern toe. Er kan dan sprake zijn van :

a) « kaolinisatie », d.i. de omvorming, vooral van de minder bestendige veldspaten, tot witachtige kaolinietische massa's;

b) « silicificatie », vast te stellen als een witachtige silicafilm, uiterste vorm van ontbinding der silicaten;



L 2855 E

4. Micrografie 30.5 X, doorvallend licht. Samenstelling van andesiet :

- 1 : plagioklaas-veldspaat.
- 2 : pyroxeen met magnetietinsluitingen.
- 3 : magnetiet.
- 4 : verglaasde pasta rijk aan magnetiet.
- 5 : lacunes.

c) « carbonatatie », t.z. witachtige carbonaten, detecteerbaar in de microkanalen bij het oppervlak van de steen;

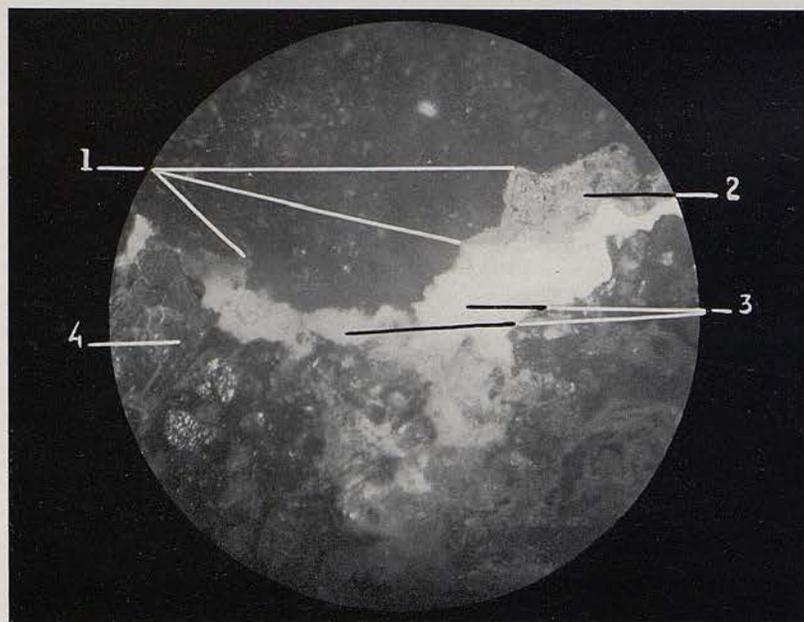
d) « limonitisatie », verwerking dus tot het bruinachtig limoniet.

Naargelang de weerstand van de steen aan een of meer van de vermelde verweringsfactoren, naargelang de variërende intensiteit der werking, is het andesiet min of meer gealtereerd en komen één of meer der vier ontbindingsvormen op het voorplan (afb. 5).

De ontleding van agglomeraten genomen in de voegen van de buitenbekleding gaf als resultaat : korrels andesiet, leem en CaCO_3 . Het procent in leem en in CaCO_3 lag te hoog om alleen te gewagen van limonitisatie en carbonatatie van het andesiet, dus om niet voorop te stellen dat deze stoffen geheel of gedeeltelijk voortkwamen, de eerste van de kleikern van de heuvel, de tweede van de mortelspecie.

2. De klimatologische factoren

De meteorologische diensten geven op als maand- en jaargemiddelden van temperatuur en relatieve vochtigheid respectievelijk $\pm 26^\circ$ en 80-90 %.



L 2858 E

5. Micrografie 28.5 \times , opvallend licht. Oppervlaktestructuur (patina) van verweerd andesiet :

- 1 : silicificatie (zeer dunne SiO_2 laag).
- 2 : limonitisatie (dikte : 0,25 mm) met groot kristal gaaf magnetiet.
- 3 : kaolinisatie ($d = 0,4$ mm).
- 4 : begin van kaolinisatie in de diepte van de steen.

Tijdens eigen metingen in februari 1956 (laatste weken van de regentijd) werden cijfers gevonden tussen 25° en 34° (schaduw... overtrokken lucht... volle zon), en 80-90 % op $\pm 25^\circ$; op het steenoppervlak, temperaturen tussen 23° en 45°, zelfs hoger. Daarenboven werd vastgesteld dat de overgang van het een naar het ander uiterste soms op één uur tijd gebeurt. Vandaar zekere spanningen aan de steenhuid (mineralen met specifiek uitzettingscoëfficiënt) en tussen deze en de steenkern. Het gekende gevolg is barstenvorming en afbrokkeling.

Een deel van het regenwater wordt direct uitgedreven langs de honderd spuiers over vijf gaanderijen verdeeld; een ander deel verzadigt de vrij poreuze tuf- en andesietsteen; het resterend deel dringt vertikaal door binnen- en buitenbekleding, komt zo in contact met de kleikern van de heuvel, wordt door deze ondoordringbare laag afgestoten en vormt dan, tussen kleikern en bekleding, lokale « waterzakken » in de lager liggende delen van het monument. Zelfs uren na een regenval zijpelt dit ingesloten water langs de open steenvoegen naar buiten en vormt plaatselijk ¹ donkere, slijmerige vlekken op de gebeeldhouwde verticale vlakken, waarop cryptogamen en insecten lustig woekeren. Hier is dus een directe oorzaak van gecatalyseerde ontbinding van de zeer belangrijke reliëfs. Wat het verzadigingswater betreft, dit wordt vrij spoedig horizontaal doorheen de stenen massa uitgedreven dank zij de zonnearmte. Door de verhoogde dampdruk ontstaan echter weer interne spanningen, met gelijkaardige gevolgen als voor temperatuurschommelingen.

Efflorescenties komen voor aan de steenvoegen, zelfs op de steenvlakken, meestal als een witte, amorf neerslag. Ze zijn gedeeltelijk het gevolg van de ontbinding van het andesiet, ook waarschijnlijk resten van de mortel-specie en, accessorisch, uitgedreven klei van de heuvelkern (cf. bl. 76, n. 1).

Mosbegroeiing — gevolg van de sterke regenneerslag, van de hoge temperatuur en relatieve vochtigheid — is de ergste kwaal voor de historische gebouwen in Indonesië. Borobudur lijdt er fel onder, bijzonder in de tijd van de westmoesson, en meest in hoeken van het gebouw tot waar de zon niet komt en op vlakken waar het water lange tijd stagneert en doorsijpelt. De wortels dringen door langs barsten en microkanalen, soms tot de kern van de steen, en doen deze uiteindelijk uiteenvallen. Een regelmatige « ontmossing » is dus noodzakelijk, echter niet langs mechanische weg, die de door plantengroei reeds losgekomen deeltjes verder afrukt.

De beschreven alteratie van Borobudur werd ter plaatse vastgesteld, bepaalde details dan later gepreciseerd, dank zij de chemische en mineralogische ontleding te Brussel uitgevoerd. Ondanks zekere twijfelachtige punten, werden de bijzonderste factoren van verval gekenmerkt. Meteen

¹ Zelfs indien de vorming van de lokale « waterzakken » aanzien wordt als een werkhypothese, dan blijft de waterdoorzijpeling, lang na een regenneerslag, een experimenteel vaststaand feit. Dit water moet geëlimineerd worden, wil men gepaste chemische doordrenkingsprocédés (cf. verder) toepassen.

kon ook de algemeen te volgen weg voor de bescherming en de conservatie van Borobudur opgegeven worden.

3. De beschermende pleisterlaag

Hoger werd vooropgezet (cf. bl. 75) dat Borobudur oorspronkelijk « van top tot teen »¹ bedekt was met een witachtige pleisterlaag ter plaatse nog zichtbaar ten tijde van van Erp. Gelijkaardige resten werden in 1956 onderzocht en ontleed² van tjandi's uit de Prambananvlakte³ waarin ook Borobudur ligt. De koningsgraven van Gunung Kaw (Bali) vertonen ook zeer gave pleisterbedekking, en men vindt nog hier en daar stenen beeldhouwwerk⁴ bekleed met deze zelfde specie. De puntgave toestand van de « verborgen voet » vijftien jaar geleden blootgelegd moet ook vermeld worden.

Hierbij stelt men vast dat de poreuze steen (meestal andesiet) perfect gezond gebleven is overal onder de pleisterlaag, de minste versiering nog zeer scherp aangegeven. Deze laag heeft dus een beschermende functie die in grote trekken kan bepaald worden :

a) De witte laag weerkaatst de zonnestralen; de donkere andesietsteen absorbeert warmte;

b) De pleisterlaag beschermt tegen « hittedslag » : de wisselingen in temperatuur hebben plaats in deze buitenbekleding; onderaan in de steen blijft de temperatuur nagenoeg constant;

c) De poreuze laag slurpt het water op als het stortregent, geeft het terug af als de zon warmte brengt : water en vochtigheid hebben geen effect op de steen onderaan, efflorescenties komen dus theoretisch niet voor;

d) Op de kalkhoudende laag is geen mosgroei mogelijk; op de oneffen, poreuze steen woekeren planten vrijuit.

Deze beschermende pleisterlaag zal wel zorgvuldig onderhouden zijn geweest zolang het Boeddhistisch heiligdom in volle gebruik is gebleven⁵. Eens het heiligdom verlaten, werd het vlug bedolven en zo door een laag aarde permanent beschermd. De actieve verwerking van Borobudur begon dus pas zowat anderhalve eeuw geleden met de eerste opgravingen en werd dan een eerste maal gestuit door van Erp's uitstekende heropbouw en restauratie (1907-11). Vijftig jaar later, nu dus, is het gevaar terug acuut,

¹ Zo is ook de mening van VAN ERP, *op. cit.*, bl. 6; cf. ook bl. 39, 310, 315, 318-323, 334. Met « van top tot teen » bedoelt hij niet alleen de « vlakke en geprofileerde muurgedeelten », maar ook de « reliëfs » en de « Buddha-beelden ».

² Cf. bl. 75, n. 2.

³ O.m. Kalasan, Sari, Sewu, Ploasan, Loro Djonggran.

⁴ Vb.: Kalasan, topstuk van een nisbekroning bewaard door de Oudheidkundige Dienst te Prambanan.

⁵ De bescherming van monument en sculptuur door een oppervlaktelaag vindt men ook, met varianten, in andere kultuurgebieden dan Indonesië, zo bv. in India, Egypte en zelfs in West-Europa, t.z. overal waar direct verval te vrezen is o.m. door water, temperatuur en cryptogamen. Ook in binnenruimten heeft men hieraan gedacht als wand en beeld bedekt werden met witte of gekleurde plamuren.

moet er inbegrepen worden. Hierbij moeten bouwmeester en scheikundige samenwerken.

4. *De conservatie van Borobudur*¹

De bedoeling is alleen, in algemene lijnen, mogelijke maatregelen te suggereren, rekening houdend met lokale toestanden, tevens met de hoofdbedoeling de « restauratie » van historische gebouwen — t.z. het periodische vervangen van oude door nieuwe steen — te remmen, ten voordele van « conservatie » — het behoud van het oorspronkelijke — met de beste middelen die de moderne chemie nu biedt. Hierbij dient vooropgesteld dat één onderzoek ter plaatse, hoe zorgvuldig ook, alleen kan oriënteren; dat trouwens bepaalde vragen (o.m. de natuur van de mossorten) nog niet beantwoord werden.

a) Spuiers, steenvoegen, backing

Het gebouw wordt door de Oudheidkundige Dienst van Indonesië goed onderhouden. De steenvoegen op de verticale en bijzonder op de horizontale vlakken zullen echter vooraf zorgvuldig moeten nagezien worden; zo ook de backing van de vloerbekleding. Tevens is het noodzakelijk dat zoveel mogelijk regenwater onmiddellijk afgevoerd wordt op alle gaanderijen.

b) Water en vochtigheid op de onderste rechthoekige gaanderij

De vorming van « waterzakken » werd als werkhypothese aanvaard. Wat er ook moge van wezen, aan het steeds doorsijpelen van water door de verticale met reliëfs versierde binnenwanden, uren na de laatste regenval, moet verholpen worden, bv. door het plaatsen van proefafvoerkanalen tot aan de kleikern van de heuvel. Nu blijft plaatselijk een belangrijk deel van de wand te lang vochtig, zelfs druipnat (bijzonder op de onderste rechthoekige gaanderij), wat het verval merkkelijk versnelt. Daarenboven is zo de mogelijkheid practisch uitgesloten om de chemische besproeiing of doordrenking van de steen door te voeren.

c) Herbiciden

Hoewel te weinig gekend is over de natuur en de ontwikkeling van tientallen mosspeciën die voorkomen in Indonesië, heeft een voorlopig onderzoek te Brussel uitgewezen dat het doelmatig gebruik van ammonia² niet uitgesloten is tijdens een eerste campagne. Het zal dan wel niet aanvaardbaar zijn met dit produkt de steeds terugkomende cryptogamen te vernietigen. Voor periodische besproeiing (spray), moet later gekozen worden tussen honderden commercieel verkrijgbare herbiciden, rekening houdend

¹ De Belgische Regering heeft een beurs ter beschikking van Indonesië gesteld om te Brussel een jonge technicus op te leiden. Dit initiatief kan de Oudheidkundige Dienst van de jonge Republiek de kans geven de chemische en fysische conservatie van monumenten door te voeren op een gezonde wetenschappelijke en technische basis.

² Ammonia wordt in India voor hetzelfde doeleinde gebruikt.

met de specifieke kenmerken der mossoorten, ook met de prijs en het gemakkelijk gebruik van het te kiezen produkt. Het is niet uitgesloten dat beroep kan gedaan worden op mosdodende middelen en preventiva gewonnen op Indonesische bodem.

d) De chemische behandeling der steenwanden

Tegen regenneerslag en de daaruit voortkomende fysische alteratie van de steen moet ingegrepen worden. Hierbij wordt dan een verschil gemaakt tussen de vertikale en de horizontale vlakken.

De vertikale wanden overvloedig met reliëfs versierd slopen regelmatig regenwater op, geven dit even regelmatig terug af door verdamping. Deze natuurlijke uitwisseling kan en mag niet volledig gestopt worden : in de vakterminologie zegt men dat de steen moet kunnen « ademen ». Men denkt dus liefst, o.m. voor de reliëfs, aan « waterafstotende » chemikaliën, in de eerste plaats aan de « siliconen » die na opspuiting een dunne huid van colloïdaal silica aan het oppervlak van de steen afzetten. Zodoende zal dan slechts een miniem deel van het regenwater verder in de steen doordringen.

Het probleem is heel anders te stellen voor de horizontale vlakken. De spuiers voeren wel een belangrijk deel van het regenwater af, maar toch doordrenkt water urenlang de horizontale bekleding der gaanderijen. Deze moeten dus tegen water geïmpermeabiliseerd worden. Indien een totale verkleuring geen bezwaar is, komen bitumineuze stoffen in aanmerking; anders kan gedacht worden aan microkristallijne was, polythenen, alkathenen, enz., te kiezen na proefnemingen.

e) Bescherming tegen « hittedslag »

De moderne chemie kan hier voorlopig geen redding brengen : theoretisch is het niet uitgesloten kunststoffen in te denken die, op de steen gespoten, de hittedslag zouden opvangen; practisch echter zijn de moeilijkheden van die aard dat voorlopig een nuchter « non possumus » het enig antwoord is. Voor Borobudur werd zelfs vooropgezet een kap te bouwen die het geheel zou beschermen niet alleen tegen de hittedslag maar tevens tegen de andere natuurkwalen. Deze suggestie zal wel nooit aanvaard worden, evenmin waarschijnlijk als het voorstel het heiligdom terug te bedekken met zijn witte pleisterlaag. De wetenschapsman verzet zich trouwens tegen deze oplossing omdat hij meent dat de moderne chemie redding moet kunnen brengen, dat hij niet aanvaarden kan terug te komen tot a-wetenschappelijke praktijken toegepast tien eeuwen geleden.

Theoretisch is het toch denkbaar dat de Indonesische Regering werkploegen zou aanwerven, Borobudur terug bedekken met zijn oorspronkelijke pleisterlaag. Het grote Boeddhistisch Heiligdom zou dan terug permanent beschermd zijn tegen verval door alle natuurelementen. De enorme en sombere massa opnieuw omtoveren tot een majestatische, blanke pyramide, kilometerver te ontwaren in de groene landerijen, vlak voor de Menorehberg ?

LA PROTECTION DES MONUMENTS HISTORIQUES EN INDONÉSIE :
LE SANCTUAIRE DE BOROBUDUR

L'étude porte d'abord sur les principaux facteurs d'altération des monuments historiques : nature de la pierre, gaz de combustion de la houille, température, pluies et humidité, efflorescences salines et action biologique. A cet égard, une distinction très nette est établie entre les régions à climat tempéré froid (exemple : la Belgique) et celles à climat tropical à moussons (exemple : l'Indonésie). Dans le premier cas, les matériaux (surtout le calcaire et le grès) se désagrègent par « sulfatation » et « gélivité ». Dans le second cas, la pierre (en Indonésie, surtout l'andésite) est rongée par les sautes de température, encore davantage par l'action des pluies torrentielles et la formation d'efflorescences et, plus particulièrement encore, par la croissance de cryptogames.

Le sanctuaire bouddhique de Borobudur date du IX^e siècle après J.-C. On croit savoir que le site fut abandonné vers le XVI^e siècle. Avant les fouilles du XIX^e siècle, le monument était protégé par une épaisse couche de terre où une florissante végétation tropicale — y compris de nombreux arbres — avait trouvé racine. L'excavation du monument catalysa l'altération des matériaux et en 1907-1911, T. van Erp en entreprit avec grand succès la restauration et la consolidation. En 1929, une Commission installée par le Service archéologique local attira l'attention sur de nouvelles dégradations constatées à Borobudur et proposa des mesures de sauvegarde. Il en fut de même en 1948 et en 1956, à l'occasion de recherches poursuivies respectivement par des chargés de mission de l'Inde et de l'Unesco. Dans ces deux cas, l'accent fut mis sur l'altération physique et chimique des matériaux, de même que sur la nécessité d'une intervention basée sur des moyens scientifiques modernes.

Le revêtement extérieur de Borobudur est en andésite, roche volcanique se composant essentiellement de cristaux de feldspaths, de pyroxènes et de magnétites, englobés dans une pâte vitreuse renfermant des microlithes de ces mêmes minéraux (fig. 4). Les alternances climatiques et surtout l'eau chargée d'anhydride carbonique, favorisent la décomposition graduelle de l'andésite par kaolinisation, silicification, carbonatation et limonitisation — l'une ou l'autre de ces formes de dégradation prenant le dessus suivant le cas considéré (fig. 5). On constata en outre que les agglomérats prélevés aux joints du revêtement extérieur contenaient de telles quantités d'argile et de carbonate calcique que leur origine devait être recherchée, dans le premier cas, dans le noyau même de la colline autour de laquelle le sanctuaire avait été construit, et dans le second, dans le mortier utilisé jadis.

Après avoir passé en revue les divers facteurs d'altération constatés à Borobudur grâce à une inspection faite sur place, grâce aussi au résultat des analyses chimiques exécutées à Bruxelles, l'attention est attirée sur la nécessité d'expulser rapidement et complètement l'eau de pluie, d'extirper les croissances cryptogamiques (« mousses ») par des procédés moins néfastes que les moyens mécaniques.

On analyse enfin le rôle de l'enduit de protection (5-7 mm d'épaisseur; en poids, 3 p. de sable volcanique et 2 p. de chaux faiblement hydraulique) qui recouvrait jadis toute la surface de Borobudur et que l'on retrouve encore à d'autres monuments d'Indonésie et d'ailleurs. Partant de la constatation que l'andésite est restée parfaite-

ment saine sous l'enduit, on doit admettre que cette couche blanchâtre et poreuse a, des siècles durant, protégé la pierre contre les alternances calorifiques, les pluies (un peu à la façon d'une éponge) et le développement de cryptogames (de par sa teneur en chaux).

Certaines mesures de protection sont suggérées : la vérification des gargouilles, des joints des pierres et des matériaux utilisés comme « backing »; l'élimination plus rapide et plus complète de l'eau de pluie; la mise en œuvre d'herbicides; l'utilisation d'imperméabilisants aux surfaces horizontales, d'hydrofuges aux parois verticales. Pour le moment, aucune protection efficace ne peut être proposée contre l'influence néfaste des variations calorifiques brusques, à moins d'en revenir à l'enduit de protection d'il y a dix siècles.

Ces mesures de sauvegarde du sanctuaire de Borobudur seront précisées — grâce à une bourse du Gouvernement belge — à l'occasion du stage à Bruxelles d'un technicien indonésien.

NOUVEAU PROCÉDÉ DE TIRAGE INFRA-ROUGE PAR MASQUAGE

Louis LOOSE

L'examen et la photographie des œuvres d'art dans le domaine encore si peu connu de l'invisible prennent graduellement plus d'importance. Désireux de limiter au strict minimum le prélèvement d'échantillons, les laboratoires de musées tentent d'améliorer leurs techniques opératoires, d'introduire de nouvelles variantes « non destructives » de la précieuse matière qui leur est confiée.

Nous espérons que le nouveau procédé de tirage infra-rouge décrit ici répond à ce but.

Si nous examinons un document IR tel que nous le connaissons, nous nous rendons compte que nous pouvons théoriquement le décomposer en deux images superposées, l'une correspondant approximativement à une photographie faite sur émulsion panchromatique avec écran rouge, l'autre à une image totalement différente, spécifiquement IR et comprenant des éléments nouveaux, tels que les restaurations, les changements de composition et le dessin sous-jacent. Appelons la première image A et la seconde B. Cette seconde image, ensemble de taches ou de traits noirs, est aisément différenciable de l'image A dans ses parties claires, mais ne s'en distingue presque plus dans les ombres, pour disparaître complètement dans les noirs.

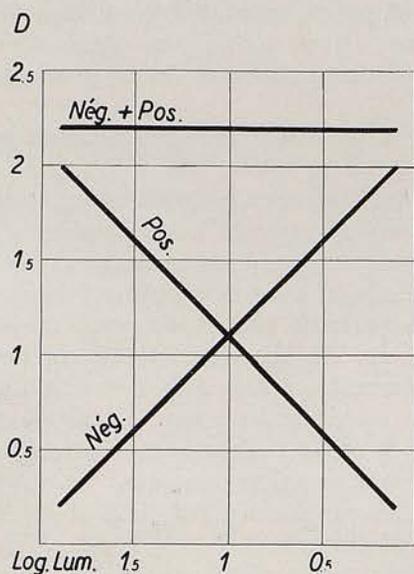
Malgré cette égalisation de ton entre les plages sombres de A et de B, le contraste entre ces deux images est généralement considérable. C'est d'ailleurs bien pour cette raison que lors du tirage d'un négatif IR, il est toujours fort difficile d'obtenir un document laissant apparaître tous les détails que l'on souhaite y voir.

En développant l'émulsion IR à un contraste normal pour l'image A, celui de B sera ipso facto trop faible pour être visible sur l'épreuve papier. Par contre, en développant l'émulsion IR à un contraste normal pour l'image B, celui de A sera tellement élevé que A ne sera même plus reproductible sur papier. Par conséquent, on développe généralement l'IR de façon à obtenir un négatif un peu plus contrasté que celui d'une plaque panchromatique et le tirage papier donne ainsi un maximum de différenciation dans les parties claires tout en sacrifiant certaines zones sombres.

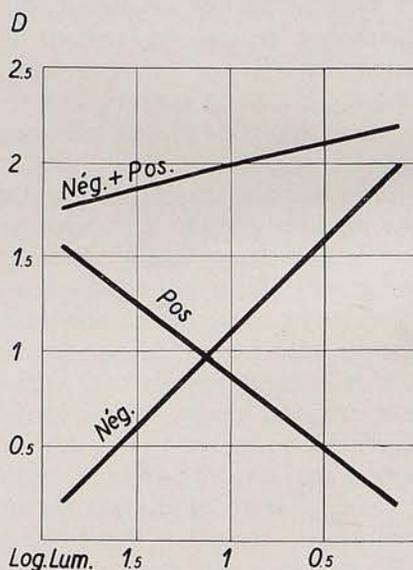
Il s'agit somme toute de dégager du négatif IR une image B améliorée, c'est-à-dire à contraste augmenté, d'en éliminer autant que possible l'image A, donc de réduire le contraste de celle-ci.

Comment réaliser, sur un même négatif, ces deux opérations contradictoires ?

Admettons que nous superposons exactement un négatif quelconque à son positif sur plaque, que celui-ci présente le même contraste et les mêmes intervalles de luminosité : on obtient une densité grise uniforme, donc aussi la disparition de l'image. Les techniciens diront que les densités négatives et positives s'égalisent en s'additionnant. C'est ainsi que par exemple, le gamma (γ) du négatif étant 1 on arrive finalement à un $\gamma 1-1 = 0$ (fig. 1). Par contre, en superposant un négatif de $\gamma 1$ à son positif de $\gamma 0,75$ on obtiendra un nouveau négatif¹ de 0,25 (fig. 2). Dans le premier cas nous avons diminué le contraste de 100 %, dans le second de 75 %, l'image restant ici très faiblement visible.



1. Masquage à 100 %.



2. Masquage à 75 %.

Ce procédé de « masquage », comme il faut l'appeler, est connu dans les arts graphiques² et utilisé pour la correction automatique des couleurs d'impression, domaine où les « masques » sont de faible contraste, de l'ordre de 25 %. Notre application est d'une essence toute différente et possède en outre la particularité d'exiger des masques dont le contraste se situe entre 80 et 100 %.

¹ Nous disons « un nouveau négatif », le γ du négatif étant supérieur à celui du positif. Le cas contraire, qui donne lieu à une inversion, est évidemment à éviter.

² On y appelle « masque » le positif, « sandwich » le négatif et le positif superposés.

Voyons maintenant comment ces considérations théoriques sont appliquées en pratique ¹. Distinguons les étapes opératoires suivantes :

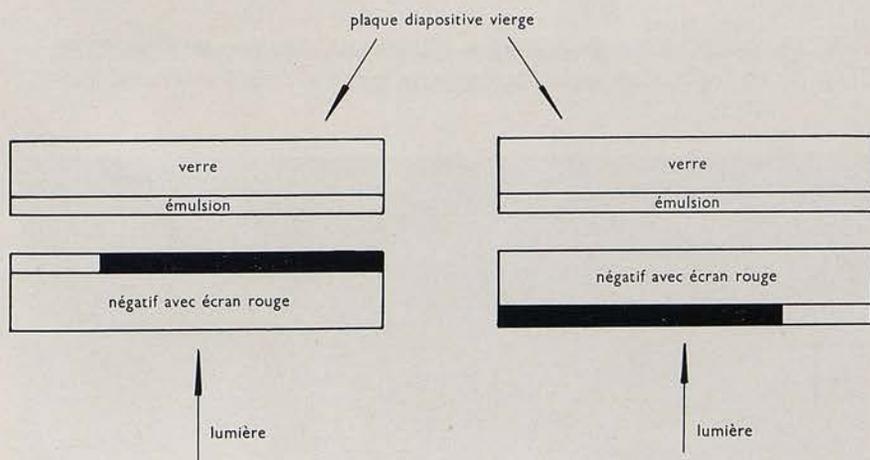
1° Confection d'un négatif IR ² usuel. Développement de celui-ci à un contraste un peu plus élevé que d'habitude, disons à $\gamma 1$. Ce sera le négatif dont il a été question plus haut (fig. 3 et 7);

2° Confection d'un négatif panchromatique avec écran rouge. Choix du temps de pose et de développement en vue d'obtenir le même contraste que pour le négatif IR (fig. 4);

3° Tirage par contact d'un positif du 2 sur plaque diapositive ou similaire avec $\gamma 0,80$ à 1. Ce sera notre « masque ». Deux techniques sont possibles :

a) Masque net (cf. fig. 4)

b) Masque flou (cf. fig. 5)



¹ Le repérage exact nécessite l'emploi d'un appareil de grand format. Celui-ci, le pied photographique et le chevalet, doivent être parfaitement stables. On utilise de préférence les plaques, le support des films changeant de dimensions au cours des opérations. L'objectif sera apochromatique, donc sans correction de foyer dans l'IR proche. Les objectifs achromatiques (anastigmates) nécessitent pour cette région du spectre un allongement de foyer de l'ordre de 0,5 à 2 %. Ils sont donc à rejeter puisqu'ils produisent un document IR trop grand, par conséquent non superposable au masque.

² Dans les opérations proprement dites, on travaille au 1° et 2° avec un négatif. Evidemment, pour l'illustration, nous avons choisi le positif correspondant (fig. 3, 4).



3. Th. Bouts, détail de l'*Exécution de l'innocent*. Epreuve du négatif IR ordinaire. Les traits du dessin se perdent dans les ombres.



4. Même détail. Epreuve du négatif panchromatique avec écran rouge (masque net).

L 6057 B



5. Même détail. Epreuve du négatif panchromatique avec écran rouge (masque flou).



6. Même détail. Tirage du « sandwich » avec masque flou (nouveau procédé). Les zones sombres étant allégées, les traits du dessin sont mis en évidence.

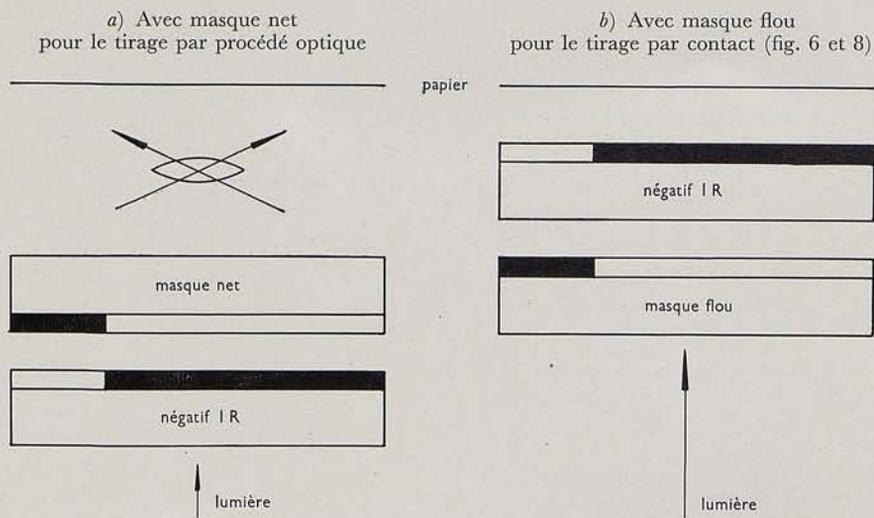


7. Th. Bouts, détail de l'*Epreuve du feu*. Epreuve IR ordinaire.



8. Même détail. Tirage du « sandwich » avec masque flou (nouveau procédé).
L'aspect étrange des visages est dû au masquage à 100 % à ces endroits.

4° Confection du « sandwich » et tirage suivant deux possibilités :



Un masque à 100 % devrait théoriquement faire disparaître le sujet. En pratique il n'en est rien, et cela pour deux raisons :

1° Certains pigments réagissent différemment dans le spectre rouge et IR. Là où l'absorption est différente, les densités le sont aussi. Les zones correspondantes s'expriment en noir ou en blanc suivant que l'IR est plus absorbé que la lumière rouge ou inversement;

2° L'emploi du masque flou empêche le contact intime des émulsions lors du tirage. La lumière qui s'infiltré entre la gélatine du masque et le verre du négatif IR met donc en évidence les contours du sujet et sa structure superficielle. D'où un gain substantiel, notamment dans le rendu des craquelures.

Là où les densités des deux émulsions sont égales, le masquage à 100 % efface les ombres et le modelé. C'est ainsi, par exemple, que dans deux visages de la *Justice d'Othon* de Bouts (fig. 7 et 8) on obtient une surface grise d'un aspect étrange, où les changements révélés par l'IR se superposent en noir. Un masquage moindre nous rendra la vision normale du sujet tout en maintenant une différenciation très marquée de ces changements.

La première application de ce procédé a été faite au laboratoire en 1950, lors de l'examen de l'*Agneau Mystique* de van Eyck.

Bibliographie. — Cette bibliographie concerne l'histoire, la théorie et la pratique du « masquage » pour la correction automatique des couleurs d'impression.

Historique et théorie : J.S. FRIEDMAN, *History of Color Photography*, 2^e éd., Boston, 1945, p. 273-295.
Théorie et pratique : L. P. CLERC, *Ilford Manual of Process Work*, 4^e éd., Londres, 1946, p. 389-393; D.A. SPENCER, *Colour Photography in Practice*, 3^e éd., Londres, 1948, p. 322-345; A. BARGILLIAT, *Photo Litho* (Ministère de l'Éducation nationale — Institut national des industries et arts graphiques), Paris, 1951, p. 215-242; X (Eastman Kodak C^o), *Color Separation and Masking*, Rochester, 1951, p. 33-50.

VERBETERING VAN INFRARODE AFDRUKKEN MET MASKERS

De verbetering berust op het principe dat het IR-beeld gedeeltelijk gelijk op een beeld genomen op een panchromatische plaat met roodfilter. Buiten dit beeld, A, dat overeenstemt met wat we min of meer met het blote oog waarnemen, bevat het IR-negatief het onzichtbare beeld, B, het meest interessante, met de restauraties, veranderingen van compositie en onderliggende tekening. B is steeds van laag contrast ten overstaan van A en de details van B zijn dan ook steeds moeilijk op de afdruk weer te geven.

Het contrast van het beeld A wordt verlaagd door op het IR-negatief een positief te leggen van een opname op panchromatische plaat met roodfilter, zonder verandering van het contrast van het beeld B. Een afdruk van deze « sandwich » gemaakt op hard papier verhoogt het contrast van B.

Deze nieuwe IR techniek werd in 1950 ingevoerd en later regelmatig toegepast.

LA TECHNIQUE DES LAMES MINCES APPLIQUÉE A L'EXAMEN D'UN RELIEF ASSYRIEN EN GYPSE

René SNEYERS et Jean THISSEN

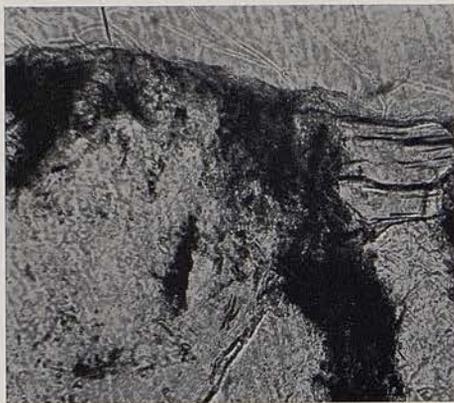
L'examen d'échantillons en lames minces est utilisé couramment en pétrographie. Une technique opératoire dérivant de celle publiée jadis¹ a été appliquée avec succès notamment dans l'examen d'authenticité d'un relief assyrien en gypse que l'on datait d'environ 750 avant J.C.

Après l'enrobage usuel dans une résine acrylique, l'échantillon est sectionné par abrasion suivant le plan de coupe désiré. La surface est polie puis collée sur une lamelle de plexiglas de 3 mm d'épaisseur au moyen de métacrylate de méthyle monomère additionné de peroxyde de benzoyle préalablement chauffé à 60° C pendant plusieurs heures, jusqu'à épaississement assez prononcé. Le collage s'effectue sous presse, pendant trois à quatre



L 2554 E

1. Relief de style assyrien en gypse : exemple de patine artificielle composée d'un dépôt superficiel de carbonates et de sulfates de calcium sans interpénétration avec la roche.



L 2555 E

2. Pièce témoin ancienne en gypse : patine véritable, produit d'altération de la roche, montrant une interpénétration avec celle-ci.

(Micrographies 70 X, lames minces transversales, $e = 0,04$ mm)

¹ R. LEFÈVE et R. SNEYERS, *La microchimie des peintures anciennes. Une nouvelle méthode de préparation des coupes*, dans *Mededelingen van de Vlaamse Chemische Vereniging*, t. XII, 1950, p. 99-101.

heures, à la même température. L'épaisseur de la masse d'enrobage est alors réduite à la polisseuse par abrasion à l'émeri, jusqu'à obtention d'une transparence suffisante et homogène des constituants cristallins. Le polissage final s'effectue à la main, au papier émeri de plus en plus fin.

Pour plus de clarté, la pièce étudiée (fig. 1) est comparée à une pièce-témoin ancienne, de même matière et d'origine connue (fig. 2). Ici, la patine est, comme toute patine véritable, une altération de la roche même; il y a par conséquent interpénétration entre cette patine et la roche qui l'a produite au cours des siècles. Par contre, dans la pièce étudiée, la patine est artificielle: elle n'est pas le produit d'une altération, mais constitue un dépôt superficiel de sels amorphes, sans aucune interpénétration avec la roche.

Il faut donc conclure que le relief examiné est d'origine moderne ou qu'il a tout au moins fait l'objet d'un remaniement de surface.

DE TECHNIEK VAN DE SLIJPLAATJES TOEGEPAST BIJ HET ONDERZOEK VAN EEN ASSYRISCH GIPSEN RELIËF

Het microscopisch onderzoek van preparaten, volgens de techniek der slijpplaatjes bereid, leidde tot de conclusie dat de patina kunstmatig is: ze bestaat uit een oppervlakkige laag amorfe zouten, die niet voortkomen van de alteratie van de steen zelf.

REVERS DE VOLETS PEINTS RÉVÉLÉS PAR RADIOGRAPHIE

Nicole VERHAEGEN

Parmi les tableaux de l'exposition « L'Art flamand dans les collections britanniques » à Bruges¹, le triptyque de l'*Adoration des Mages*, de Jean Provost (fig. 1)² et les deux volets attribués à Bernard van Orley, *Saint Louis distribuant des aumônes* et le *Martyre de sainte Catherine* (fig. 3)³, ne présentaient aux yeux du visiteur aucun caractère anormal. Cependant, lors de la campagne photographique effectuée à l'occasion de l'exposition, on a remarqué sur les revers des quatre volets la présence d'une couche grossière de peinture, sombre et monochrome. A la lumière rasante des projecteurs, on pouvait distinguer certains reliefs semblant correspondre à des formes organisées. De plus, sur le revers du volet de *Saint Louis*, l'absence de cette couche sur quelques centimètres le long de deux des joints du panneau laissait deviner qu'il s'agissait d'une peinture presque entièrement recouverte, dans laquelle le personnage de saint Louis reconnaissable au manteau bleu à fleurs de lys, devait jouer un certain rôle.

Il suffit alors de radiographier les quatre panneaux pour découvrir, dans chaque cas, la présence d'une peinture sous-jacente inconnue jusqu'à présent.

JEAN PROVOST : TRIPTYQUE DE L'ADORATION DES MAGES

Les six radiographies prises⁴ montrent très clairement au revers de chacun des volets une grande figure de saint, debout sur un socle polygonal dans une niche en plein cintre (fig. 2). La répartition régulière du blanc de plomb montre qu'il s'agit très probablement de grisailles, ce qui corres-

¹ Musée communal Groeninge, août-septembre 1956.

² Catalogue n° 28, pl. 20-21; prêté par The National Trust, château de Stourhead, Mere (Wiltshire); panneau central : l'*Adoration des Mages*, volet gauche : l'*Annonciation*, volet droit : la *Nativité*; sur panneau, 85,5 × 71 — 30 cm; publié dans M. J. FRIEDLAENDER, *Die altniederländische Malerei*, t. IX : *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier*, 2^e éd., Leyde, 1934, n° 124, pl. LXIV.

³ Catalogue n°s 44 et 45, pl. 30-31; prêt anonyme; le panneau central n'est pas retrouvé à notre connaissance; sur panneau, 114 × 64 cm (chacun); publié dans M. J. FRIEDLAENDER, *Die altniederländische Malerei*, t. VIII : *Jan Gossart, Bernart van Orley*, 2^e éd., Leyde, 1934, n° 91, pl. LXXVII et LXXVIII.

⁴ Trois pour chaque volet, couvrant ainsi la presque totalité de leur surface.

pond d'ailleurs à l'usage iconographique dans la composition des triptyques. A part quelques lacunes relativement peu importantes, les couches picturales denses semblent en bon état. Des changements de composition sont nettement visibles, particulièrement au volet gauche ¹.

La qualité monumentale des figures est indéniable, et le style est bien celui de Provost. Il est évidemment difficile de dire, au vu de la seule radiographie, s'il s'agit d'une œuvre du maître lui-même ou de son atelier. De toutes façons, les lacunes observées ne semblent guère avoir justifié une oblitération totale des revers du triptyque ². Le dégagement des peintures serait intéressant.

Au volet gauche (revers de l'*Annonciation*), on reconnaît *Saint Jean-Baptiste* portant l'Agneau sur le Livre et la croix avec l'étendard. Sa main droite fait le geste caractéristique de la désignation du Christ.

Au volet droit (revers de la *Nativité*) l'on voit clairement *Sainte Marguerite d'Antioche* émergeant du dragon qui l'avait engloutie. Elle tient dans ses mains jointes la petite croix, signe de sa victoire sur le démon et ses cheveux dénoués flottent sur ses épaules. Elle rejette vivement la tête vers la gauche, c'est-à-dire vers le centre du triptyque, tandis que ses mains sont dirigées vers la droite. Il en résulte une sorte de « *contraposto* » assez étonnant. La queue du dragon décrit une arabesque fort décorative derrière les épaules de la sainte.

BERNARD VAN ORLEY : SAINT LOUIS DISTRIBUANT DES AUMONES ET LE MARTYRE DE SAINTE CATHERINE

Les radiographies ³ montrent cette fois un donateur et une donatrice agenouillés face à face, chacun devant un prie-Dieu où est posé un livre ouvert. Leurs saints patrons sont debout à côté d'eux. Deux rideaux à demi tirés occupent les coins supérieurs, vers l'extérieur du retable. Ces revers n'étaient pas peints en grisaille mais bien en couleurs, comme le prouvent les quelques fragments de peinture à nu au volet gauche. Les couches picturales semblent être en relativement bon état. Elles paraissent nettement plus usées que dans le cas des volets de Provost. De larges bandes de toile renforcent les joints, et plusieurs épaisseurs de papier sont collées sur tout le pourtour des panneaux et sur les cadres.

¹ Signalons en passant que les radiographies révèlent également des changements de composition dans les peintures de l'intérieur des volets, entre autres plusieurs changements successifs dans la position des mains de la Vierge de l'Annonciation : elle tenait, à l'un des stades de l'exécution, la main droite sur la poitrine.

² Les dommages les plus étendus se situent dans la partie droite inférieure du saint Jean-Baptiste.

³ Cinq radiographies ont été prises : trois au volet gauche (saint Louis) et deux au volet droit (sainte Catherine), couvrant approximativement la moitié et le tiers de leur surface. Celles du volet droit, plus difficiles à imprimer avec netteté, ne sont pas reproduites ici.



165 257 B
85,5 × 71 - 30 cm

1. Jean Provost, triptyque de l'Adoration des mages
(avec l'aimable autorisation du « National Trust », Londres)



5470 B

2. Provost, radiographie des volets révélant des grisailles aux revers : *Saint Jean-Baptiste* et *Sainte Marguerite d'Antioche*.



165313 B



165318 B

114 × 64 cm

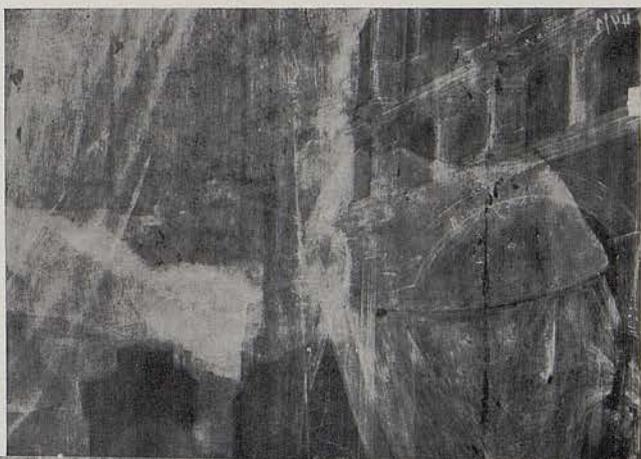
3. Bernard van Orley, deux volets d'un triptyque :

Saint Louis distribuant des aumônes et le *Martyre de Sainte Catherine d'Alexandrie*
(avec l'aimable autorisation de M. Helmut Schröder, Londres)

Le style paraît plutôt médiocre, certainement moins bon qu'il ne l'est à l'intérieur des volets. Pour autant que l'on puisse en juger, il garde cependant les caractéristiques du style de van Orley, et il est raisonnable de penser que ces revers furent peints dans l'atelier même du maître bruxellois.

Le personnage représenté au revers du panneau de *Saint Louis* est un seigneur en armure (fig. 4). Il porte, par-dessus celle-ci, une cotte d'armes de couleur sombre à galon d'or (?), ornée de grandes bandes festonnées, de couleur claire, qui se croisent. Le patron du donateur est saint Louis, roi de France, debout à son côté, tenant un sceptre d'une main, et de l'autre une « main de justice ». Il porte le manteau fleurdelysé à cape et revers d'hermine et la couronne de France.

Au revers du panneau de *Sainte Catherine*, l'on voit la donatrice agenouillée les mains jointes, portant apparemment la coiffe de veuve. Un motif semblable à une roue se distingue sur le drap qui recouvre le prie-Dieu. La sainte debout près d'elle est une jeune fille portant une couronne.



L 6476 B

4. Van Orley, radiographie partielle du volet gauche révélant
au revers un *donateur présenté par Saint Louis*.

Bien qu'il ne soit pas possible de distinguer d'autre attribut sur la radiographie, il s'agit plus que probablement de sainte Catherine d'Alexandrie.

La connaissance des prénoms des donateurs jointe à certaines indications héraldiques pourraient peut-être permettre leur identification. L'intérêt historique et iconographique d'un dégagement de ces peintures dépasserait, semble-t-il, l'intérêt esthétique qu'il pourrait présenter.

ONTHULLING DOOR RÖNTGENSTRALEN VAN DE BESCHILDERDE RUGZIJDE VAN PANELEN

Aan de luiken van de triptiek met *Aanbidding der Koningen* door Jan Provost (The National Trust, kasteel Stourhead, Mere, Wiltshire) en aan beide luiken met *H. Lodewijk die aalmoezen uitreikt* en *Marteldood van de H. Catharina*, door Bernard van Orley (Verz. H.W.B. Schröder, Londen) werden röntgenopnamen gewijd bij gelegenheid van de tentoonstelling « Vlaamse Kunst uit Brits bezit » te Brugge, in 1956. Deze opnamen brachten onderliggende schilderingen aan het licht die onbekend gebleven waren : H. Joannes de Doper en H. Margareta van Antiochië op de keerzijde van de luiken van J. Provost, knielende schenkers met hun beschermheiligen op de keerzijde van de luiken van B. van Orley. Het vrijmaken van deze voorstellingen is gewenst.



UNE NOUVELLE « IMAGE SAINT ALEXIS » DE GEORGES DE LA TOUR

Pierre COLMAN

Lorsqu'il publia l'*Image Saint Alexis* du Musée lorrain de Nancy¹, M. F.-G. Pariset laissa entendre que l'existence de plusieurs versions n'était pas exclue. Cette intuition, un nouveau *Saint Alexis* (fig. 1), découvert en Lorraine belge², est venu la confirmer magnifiquement. Et disons-le d'emblée : les deux œuvres sont à tel point apparentées qu'il faut admettre que l'une est la réplique de l'autre.

La découverte remonte à 1952. Le tableau, peint sur toile, mesurait alors 142,5 × 115,5 cm; ce sont là les dimensions originales, car un liséré apparaissait au bord supérieur, et la partie repliée était partout vierge de peinture. Le châssis grossier était en très mauvais état; la toile était très sale, éraflée et crevée par endroits; son revers, marqué de taches de moisissure, portait, dans le coin supérieur gauche, l'empreinte en cire rouge d'un cachet armorié; les couches picturales étaient un peu desséchées et cassantes.

Le tableau a été traité au Laboratoire central des musées de Belgique par M. Albert Philippot. La toile a été consolidée par un rentoilage qui a respecté le cachet et montée sur un nouveau châssis qui a porté les dimensions à 143,5 × 117 cm; les couches picturales ont été régénérées par imprégnation de cire-résine; il a suffi alors de combler quelques lacunes pour que l'œuvre soit en parfait état.

Le thème et sa signification dans l'œuvre de La Tour ont été mis en lumière par les sagaces études de M. Pariset. Alexis, « héros chrétien de la chasteté et de la pauvreté », s'est enfui, le soir de ses noces, du palais de son père, le noble romain Euphormion; il y est revenu, des années plus tard, sans être reconnu, et, mendiant rebuté de tous, a trouvé gîte sous l'escalier; c'est là qu'il meurt solitaire, dix-sept ans après; aussitôt, divers

¹ F.-G. PARISET, L'« *Image Saint Alexis* » de Georges de La Tour, dans *Gaz. B-A*, t. xx, 1938, p. 63-66; F.-G. PARISET, *L'Image Saint-Alexis de Georges de La Tour ou Georges de La Tour au Musée historique lorrain*, Nancy, 1938.

² La découverte a été faite presque sous mes yeux par M. R.C., de Liège; je le remercie de m'avoir confié l'étude de l'œuvre, qui est restée dans sa collection. Il m'est cruel de ne pouvoir dire à mon maître Paul Fierens, trop tôt disparu, ma profonde reconnaissance; au professeur Pariset va ma très vive gratitude; leur intérêt pour l'œuvre et pour mes recherches m'a valu les avis les plus précieux.

prodiges amènent sa réhabilitation glorieuse. De la légende, La Tour retient « l'épisode le plus profond... le moment décisif qui sépare... l'opprobre de la gloire céleste ». Il peint une « belle mort », celle d'un saint que Pierre Fourier et les Jésuites patronnent, que la Contre-Réforme exalte, en Lorraine aussi bien qu'à Rome, et qui inspire près de lui Callot et Mellan.

Sous l'escalier, dans l'obscur réduit, un page vient de découvrir le saint que les serviteurs d'Euphormion cherchent partout, sur l'ordre du pape et de l'empereur, mystérieusement avertis de sa mort. Peut-être est-il arrivé à temps pour recueillir son dernier soupir. Il n'a pas encore remarqué la lettre qu'Alexis serre entre ses mains jointes — la lettre, écrite sur l'ordre de Dieu, qui raconte son histoire et va révéler son identité.

La toile d'abord « nous frappe de son étonnante immobilité... Ensuite elle nous émeut par son silence. Il y a sur ce groupe stratifiée, déposée, une épaisseur incalculable de silence... (Et sur les visages), aucune expression que nous puissions consigner à un semblant d'humanité »¹.

Les deux visages et la lettre construisent un triangle qui enferme tout l'essentiel. La composition, établie sur un jeu d'obliques dont la torche forme l'axe, concentre l'intérêt sur le haut du tableau et rapproche deux personnages exactement inscrits dans le cadre; tout cela est caractéristique de La Tour; l'analogie avec le *Saint François* du Mans et le *Saint Joseph* de Nantes est particulièrement nette².

Aux couleurs aussi, on reconnaît La Tour. Bruns et bistres du fond et de l'avant-plan, mauves et gris des vêtements, les tons froids dominant, nuancés avec une science souveraine. Le gris ardoise de la tunique du saint se réchauffe de lilas dans la lumière et se teinte de vert dans les ombres; sur le pourpoint de l'enfant, le noir-bleu des galons et le vert des chausses font chanter des nuances qui vont du lilas argenté au cyclamen; des rouges les soutiennent : vermillon et cinabre de la veste, éclaircis de blanc pour les clairs, éteints à contrejour par des glacis de garance; sur les joues et les mains du page, d'admirables tons ambrés, qui se teintent d'orangé pour le visage et les mains d'Alexis. La flamme, le galon et la plume de la toque, le collet, témoignent d'une technique magistrale.

¹ « L'œuvre de La Tour ne s'abaisse pas à l'expression » écrit encore M. Remaud, dont l'analyse éclaire le *Saint Alexis* aussi bien que le *Saint Sébastien* qui en est l'occasion. (J.-C. REMAUD, *Le problème du spectateur devant l'œuvre de G. de La Tour*, dans *Revue d'esthétique*, t. v, 1952, p. 47-52.)

² F.-G. PARISET, *Georges de La Tour*, Paris, 1948, p. 164, 257-258 et 315.

A Nancy, la mise en page est différente : la partie inférieure des personnages est coupée; le haut du tableau est une zone neutre où apparaît la courbe d'un escalier. Cette zone, faite d'une autre toile, est une restauration ancienne; M. Pariset, la jugeant indispensable à l'équilibre de la composition et au sens du tableau, croyait qu'elle avait remplacé une partie originale. La nouvelle version donne à penser que le tableau du Musée lorrain a été transformé lors de la restauration. Le bas a été coupé, ainsi qu'une étroite bande verticale le long du côté gauche, et le tableau a repris approximativement ses dimensions primitives en s'agrandissant dans le haut et du côté droit; les personnages ont glissé fortement vers le bas et légèrement vers la gauche. Abstraction faite de légers repeints aux deux extrémités de la couture horizontale, le motif de l'escalier est peint tout entier sur les bandes ajoutées. « Le restaurateur a cru nécessaire de préciser le thème » — la remarque de M. Pariset ne vaut pas seulement pour les lettres SA peintes au revers du haut. La Tour, lui, aimait à « exercer la subtilité des commentateurs ». (PARISET, *op. cit.*, p. 255 et 255-256.)



139 505 B

143,5 x 117 cm

1. Georges de La Tour, *Saint Alexis*.



2. Détail : buste du page.

139 507 B

L'attribution à Georges de La Tour, dès le moment de la découverte, la flamme en imposait l'idée : même voilée de poussière, elle évoquait irrésistiblement les *Saint Sébastien*. Il faut maintenant chercher à serrer cette intuition de plus près, en se rappelant que « des problèmes que posent les œuvres de La Tour, celui de leur authenticité est l'un des plus délicats »¹.

¹ PARISET, *op. cit.*, p. 147.

La nouvelle *Image Saint Alexis* peut-elle être une œuvre du maître lui-même, alors que celle de Nancy est actuellement donnée à l'atelier ¹? Dans la composition et les « jambes colonnes »², éléments nouveaux et typiques, nous ne pouvons reconnaître que l'invention de La Tour. Pour identifier sa main, il faut se tourner vers un autre critère : la qualité esthétique. Le *Saint Alexis* de Liège a quelque chose de sûr, de libre, d'affirmé. Les formes ont plus d'accent, le trait est plus incisif qu'à Nancy; le visage de l'enfant (fig. 2) le montre bien : le volume du front est mieux marqué, l'œil mieux dessiné, le menton plus ferme, les lèvres sont plus vivantes. On retrouve dans une tonalité générale plus bleue les harmonies de Nancy, mais les couleurs ont plus de transparence et de sonorité; la subtilité du halo de clarté et de la grande ombre du page, la souplesse dans les passages colorés, le jeu savant des tons chauds et des tons froids sont vraiment d'un maître. L'état de conservation de la version de Liège n'explique pas seul, sans doute, sa supériorité. Le tableau « sonne » comme un original. Devant lui, on ressent pleinement « l'enthousiasme presque instinctif, l'impression de sécurité et de perfection que produisent les créations authentiques de La Tour »³.

Cette appréciation, il eût fallu la confronter avec les résultats d'une étude par les méthodes de laboratoire; faute d'éléments de comparaison, celle-ci a dû se réduire à un examen; elle reste donc à faire, et c'est pour y contribuer que nous publions la radiographie (fig. 3); quant à l'infrarouge, il n'a rien mis en évidence au point de vue de la structure et du dessin.

L'œuvre doit se placer vers le milieu de la période que M. Pariset nomme « les années de gloire » (1641-1652). L'énorme flamme, le costume du page, la tonalité bleuâtre, la facture mince, les couleurs fluides, le travail sûr, précis et délicat, la subtilité des effets lumineux et le raffinement du modelé en sont autant d'indices ⁴. Un texte y ajoute une date qui ne précise malheureusement pas avec certitude celle du tableau : les archives de Lunéville mentionnent une *Image Saint Alexis* de La Tour, que la ville offre au marquis de La Ferté, gouverneur français de la Lorraine, à l'occasion du nouvel an 1649 ⁵; mais rien ne prouve que nous soyons devant le cadeau de Lunéville; que le tableau soit un original n'apporte aucune indication : La Tour a pu livrer au marquis de La Ferté une réplique d'atelier puisque, deux ans

¹ Ch. STERLING, *Observations sur Georges de La Tour à propos d'un livre récent*, dans la *Revue des arts*, 1951, p. 155, col. 1. On sent comme la retenue d'un copiste appliqué. Doit-on croire qu'il s'agit d'une réplique exécutée sous le contrôle de La Tour, qui a pu peindre lui-même certains très beaux morceaux, telles les mains du page? Est-il permis, alors, d'avancer le nom d'Etienne, si, comme l'établit M. Pariset, « c'est dès 1646 que se pose le problème de la collaboration des deux La Tour »? (PARISET, *op. cit.*, p. 75.)

² Que le peintre ait donné ces jambes nues à l'humble « Pauvre de Dieu », voilà qui confirme l'idée de M^{lle} Bertin-Mouroit : « Dans la pensée du peintre, elles marquaient peut-être une volonté d'austérité... elles ne semblent là que pour augmenter l'impression d'ascèse et de dépouillement... » (P. JAMOT, *Georges de La Tour*, 2^e éd., Paris, 1948, p. 31, n. 1.)

³ PARISET, *op. cit.*, p. 147.

⁴ PARISET, *op. cit.*, p. 256 et 316.

⁵ F.-G. PARISET, *Textes sur Georges de La Tour à Lunéville*, dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1935, p. 121.

plus tard, dans les mêmes circonstances, on juge nécessaire de spécifier qu'on ne veut aucune collaboration¹.

La question n'est pas tranchée par l'étude du cachet fixé au revers de la toile (fig. 4). Les armes² sont celles de la famille lorraine Souart, dont la fortune semble remonter à Charles (ca 1620 ?-avant 1692 ?), commissaire général des garnisons du duc Charles IV de Lorraine et receveur général du prince de Vaudémont, anobli le 20 mars 1663; il eut, outre quatre filles, deux fils : Charles-Henry (ca 1645-28.VI.1720), conseiller-secrétaire d'Etat, intendant des domaines et finances du prince de Vaudémont, et Arnould-Joseph (1657-18.XI.1698), bailli de Fénétrange pour le même prince; ni l'un ni l'autre ne laissa d'enfant mâle³. Comme l'écu est sommé du heaume à lambrequins de gentilhomme, le cachet a été apposé — sauf usurpation toujours possible à cette époque troublée — entre 1663, année de l'anoblissement, et 1720, quand la branche anoblie s'éteint. Sans doute le tableau pouvait-il être dans la famille depuis des années; mais c'est peu vraisemblable : comment un des Souart, fidèles serviteurs de Charles IV et de son fils naturel le prince de Vaudémont, serait-il entré en contact direct avec Georges de La Tour, qui, dès 1636, se rallie avec éclat à la cause française⁴? La guerre, endémique à partir de 1632, devait les séparer. Il n'est d'ailleurs pas absolument certain que le cachet soit une marque de propriété. Dans l'obscurité qui entoure les pérégrinations du tableau, il ne met qu'une lueur incertaine.

¹ F.-G. PARISET, *Georges de La Tour*, Paris, 1948, p. 82.

² Parti; au 1 : de gueules semé de croix recroiseté au pied fiché d'or à trois tours de même brochant sur le tout; au 2 : d'azur à cinq annelets d'argent, 2, 1, 2.

LEPAGE et GERMAIN, *Complément du Nobiliaire de Lorraine de dom Pelletier*, Nancy, 1885, p. 312, n° 1347; RENÉ, DUC DE LORRAINE ET DE BAR, *Nobiliaire du Duché de Lorraine et de Bar*, Liège, 1761, p. 134 — donne SONARD, par une erreur qui a été reprise par Rietstap.

Sceaux identiques à celui du tableau : E. DES ROBERT, *Catalogue des sceaux des Archives de Meurthe-et-Moselle*, inédit, 1^{re} partie, série VII, C, n° 5686 (Charles Souart); E. SAUER, *Inventaire des aveux et dénombrements déposés aux Archives départementales à Metz*, Metz, 1894, p. 96, n° 925 (Charles-Henry Souart).

³ Ces renseignements ont été rassemblés au cours de brèves recherches aux Archives de Meurthe-et-Moselle. Je remercie M. l'Archiviste en chef Delcambre et ses collaborateurs, ainsi que M. des Robert, qui me les ont grandement facilités. Je garde aussi la plus vive reconnaissance à M. P. Marot, conservateur du Musée lorrain, pour l'accueil qu'il m'a réservé et les indications qu'il m'a données.

Pièces d'archives : *Bibliothèque de Nancy* : n° 470. *Archives de Meurthe-et-Moselle* : B117, p. 47 — B123, p. 80 — B139, p. 99 — B176, p. 95 et 127 — B217, dossier 154 — B446, Commercy : 9/33 — B449, Fénétrange : 4/1, 3, 6-10, 17; 5/12; 6/5-7, 9; 7/5, 6, 11, 13, 17 — B492, Alsace fiefs : 62, 64, 72-77 — B696, Fénétrange : 6/6 — B924, Sarbrück : 4/8, 9; 5/5 — B1509bis — B1510 — B1511 — B3191 — B9524, *in fine* — B12429 — B12430 — B12435 — B12440 — E supplément, 388 (Registre détruit en 1914-1918; d'après E. DUVERNOY, *Inventaire sommaire des Archives départementales antérieures à 1790. Meurthe-et-Moselle*, t. VII : *Série E supplément*, t. I : *Arrondissement de Briey*, Nancy, 1896, p. 105, col. 2).

Bibliographie : L. BENOIT, *Notes sur la Lorraine allemande. La pierre tombale d'Arnould Souart, bailli du Prince de Vaudémont, mort en 1698*, dans *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*, 2^e série, t. V, 1863, p. 13-26.

⁴ PARISET, *op. cit.*, p. 59.



3. Radiographie.

L 6431 B

L'enquête malaisée qui prend la piste à rebours conduit vers un couvent de Nancy, que le tableau quitta, semble-t-il, vers 1900, pour une filiale de Lorraine belge; c'est de là qu'il parvint au marchand chez qui il fut acquis.

EEN NIEUW «IMAGE SAINT ALEXIS» VAN GEORGES DE LA TOUR

In 1952 werd een *Sint-Alexius* van Georges de La Tour in Belgisch Lotharingen gevonden. Dit schilderij mag als het oorspronkelijke beschouwd worden waarvan het *Musée lorrain* te Nancy een voortreffelijke, hoewel omgewerkte, replek bezit, maar er liggen geen bewijzen voor die toelaten tot een identificatie te besluiten met een *Image Saint Alexis*, waarvan de stadsrekeningen van 1648 te Lunéville gewagen. Op de keerzijde van het doek is een waszegel met het wapen van de Lotharingse familie Souart bevestigd. Blijkbaar geldt dit zegel niet de eerste eigenaar van het schilderij.



L 3179 B

4. Cachet aux armes des Souart.
(macro 3 ×)

ALTERATIE, BESCHERMING EN VERSTEVIGING VAN HOUT

René LEFÈVE

Het hout heeft steeds nauw in verband gestaan met de meest diverse menselijke activiteiten. Het was één van de weinige materialen waarover de oermens de onmiddellijke beschikking had en in de loop der tijden is het voortdurend een essentiële grondstof gebleven. Evenals de vooruitgang van de beschaving heeft de latere geweldige opgang van de technische mogelijkheden zijn belang nog doen toenemen, zodat ambachtslui en kunstenaars uit alle tijden, in meerdere of mindere mate aangewezen zijn op de aanwending van hout, niet alleen als hulpmateriaal, maar ook als constituerende grondstof¹.

De talrijke houten overblijfselen uit het verste verleden zijn archeologische voorwerpen van zeer verschillende aard, die in onze streken meestal afkomstig zijn van opgravingen, waardoor hun conservering speciale problemen stelt, waar hier niet wordt op ingegaan. Wel zullen we, gans algemeen, de conservering bespreken van de ontelbare kunstwerken, uit hout opgebouwd, die vanaf de middeleeuwen tot ons zijn gekomen. Daarbij leggen we speciaal de nadruk op die behandelingsmethoden, die we ingevolge persoonlijke ervaring beter kennen. In het bestek van deze enige bladzijden willen we niet naar volledigheid streven en dringen we ook niet tot de details door².

Aanvankelijk is het hout haast uitsluitend een steunend element en wordt het dikwijls achter andere materialen verborgen. De beeldhouwwerken zijn meestal gepolychromeerd of verguld; bij schilderijen op paneel dient het hout als steun en als drager voor de beschildering; bij schilderijen op doek is zijn nochtans essentiële rol nog bescheidener: het raam dient enkel ter ondersteuning van het doek.

Alhoewel geleidelijk eveneens zijn decoratieve eigenschappen uitgebaat worden, blijft zijn aanwending toch meestal functioneel verantwoord. Dit komt tot uiting in houten wand-, vloer- en zolderingbekledingen evenals bij sierlijsten. De meubels, aanvankelijk uitsluitend gebruiksvoorwerpen, evo-

¹ Een uitgebreid overzicht van de houtaanwending door de eeuwen heen, ook op kunstgebied, vindt men in de delen I en II van het prachtige standaardwerk van W. BOERHAVE BEEKMAN, *Hout in alle tijden*, VI delen, Deventer, 1949-55.

² Meer bijzonderheden kan men aantreffen in het hoofdstuk « Wood » van het voortreffelijk boek van H.J. PLENDERLEITH, *The Conservation of Antiquities and Works of Art. Treatment, Repair and Restoration*, Londen, 1956, bl. 116-143.

lueren tot zeer verfijnde kunstwerken, waarbij voor de versiering het hout een voorname rol gaat spelen (inlegwerk, speciale soorten als ebben en dgl.) naast andere materialen als metaal en ivoor.

Het blijkt dus, dat het gebruik van hout bij het scheppen van kunstwerken vooral op utilitaire gronden berustte en dat de esthetische waarde van het materiaal eerder per uitzondering werd benut. Dit esthetisch karakter van het hout wordt slechts sinds de laatste decennia ten volle naar waarde geschat en het is pas in onze tijd, dat het hout, als uitsluitend decoratief element, zeer talrijke toepassingen vindt (b.v. finer).

Het is klaar, dat het hout zijn veelvuldig gebruik te danken heeft aan zijn speciale eigenschappen. Het is terzelfdertijd zeer stevig en niet zeer zwaar, behoorlijk duurzaam en gemakkelijk te bewerken, het heeft een bevredigende stijfheid en toch een zekere buigzaamheid, het voelt warm aan en heeft een aangenaam uitzicht. Een groot nadeel is echter zijn vervormbaarheid, gewoonlijk genoemd het « werken » van het hout. Dit verschijnsel is gevolg van het feit, dat het in vochtige atmosfeer water absorbeert en zwelt, terwijl het in droge atmosfeer water vrijgeeft en krimpt.

Voor de goede conservering moet vooral aandacht geschonken worden aan de volgende eigenschappen :

- de duurzaamheid; de conservering beoogt in de eerste plaats de levensduur van de voorwerpen zo lang mogelijk te waarborgen;
- de stevigheid; het is klaar dat een te grote verzwakking van het materiaal de structuur van het voorwerp in gevaar zou brengen;
- de vervormbaarheid; het « werken » moet niet alleen belet worden om het loskomen van de bekledingen (o.a. verflagen) te verhinderen, maar ook om het optreden van breuk of slijting te beletten, veroorzaakt door spanningen, ingevolge het scheeffrekken van sommige delen van het voorwerp;
- het uitzicht, waaraan, om esthetische redenen, de meeste zorg moet besteed worden.

Het hout, zoals al de materialen, is voortdurend blootgesteld aan talrijke uitwendige invloeden, die alle op eigen wijze op zijn verschillende eigenschappen inwerken. De schadelijke invloeden veroorzaken alteratie en kunnen als volgt worden ingedeeld :

- Mechanische factoren als schokken, trillingen, overbelasting, allerlei ongevallen. Zij brengen beschadigingen teweeg en tasten alzo de stevigheid en de duurzaamheid aan.
- Fysische factoren als warmte, vochtigheid, lucht, licht, stof en ander vuil. Sommige spelen een rol bij de vervorming of hangen nauw samen met het optreden van biologische aantasting.
- Chemische factoren zijn oorzaak van de ontbinding van de constituerende houtmaterie; zij tasten dus de stevigheid en de duurzaamheid aan. In normale omstandigheden zal chemische houtaantasting nochtans slechts accidenteel optreden.

- Biologische factoren als schimmel, zwammen, insekten, knaagdieren. Zij vernietigen het hout, dat zij als voedsel gebruiken, waardoor de stevigheid en de duurzaamheid aangetast worden.

De meeste oude voorwerpen zijn in de loop der tijden aan de inwerking van één of meer dezer factoren onderworpen geweest, zodat de stevigheid dikwijls te wensen overlaat. Het streven van de conservering is dan ook enerzijds gericht op de bescherming tegen de inwerking van de alteratiefactoren in de toekomst en anderzijds, op het goedmaken van de nadelige gevolgen, door deze factoren in het verleden veroorzaakt, wat neerkomt op versterking.

De bescherming van het hout door het uitschakelen van de alteratiefactoren zelf, biedt het grote voordeel, het voorwerp niet individueel te moeten behandelen, maar is in vele gevallen niet mogelijk. Dan zal men pogen alleen de effecten van de alteratiefactoren te neutraliseren door behandeling van het voorwerp. De versterking van het hout gebeurt altijd op het voorwerp zelf, maar in éénzelfde behandeling wordt dikwijls de bescherming en de versterking tegelijk verwezenlijkt.

De mechanische alteratiefactoren, schokken, trillingen en vele ongevallen kunnen ontstaan in uitzonderlijke omstandigheden als natuurrampen, branden, gewapende conflicten, enz., en kunnen — slechts moeilijk — bekampt worden door het nemen van speciale voorzorgen. Zij treden echter ook op in geval van transport en het zou volstaan de kunstwerken nooit te vervoeren, om hen meestal aan de invloed van de mechanische alteratiefactoren te onttrekken. Daar toch dikwijls tot het vervoer wordt overgegaan (tentoonstellingen en dgl.), dienen de regels voor veilige verpakking, hantering en transport in acht te worden genomen¹ en verdient het aanbeveling, zich te wenden tot firma's, gespecialiseerd in het transport van kunstwerken.

De fysische alteratiefactoren hangen voor een deel af van het klimaat, dat tot nog toe aan het menselijk ingrijpen ontsnapt. Wel kunnen in bepaalde gebouwen gunstige toestanden van temperatuur, vochtigheid en verluchting worden verwezenlijkt; men spreekt dan van luchtconditionering.

Een relatieve vochtigheid van 60 à 65 % bij een temperatuur van 15 à 20° C wordt algemeen beschouwd als gunstig voor het bewaren van houten voorwerpen. De kleine langzame afwijkingen zijn niet gevaarlijk, wel echter de plotse belangrijke schommelingen. Voor het vermijden van houtvervorming komt het er dus op aan de vochtigheid en de temperatuur tussen grenzen te houden, in de nabijheid van deze cijfers. Op deze wijze zal terzelfdertijd biologische aantasting tegengewerkt worden, vooral schimmelontwikkeling, terwijl goed verlichte, goed verluchte en stofvrije lokalen eveneens het optreden van fungi, insekten en knaagdieren zullen bestrijden.

¹ X (Ministerie van Binnenlandse Zaken, Burgerlijke Veiligheid), *Practische handleiding voor de bescherming van het cultuurbezit*, Antwerpen, 1953, bl. 24-44; H. LAVACHERY en A. NOBLECOURT, *Les techniques de protection des biens culturels en cas de conflit armé*, Parijs, 1954, bl. 141-157.

Een hele reeks alteratiefactoren kunnen dus uitgeschakeld worden door de houten voorwerpen in een gunstige « atmosfeer » te bewaren. De talrijke maatregelen, die hiertoe dienen getroffen te worden, zullen we hier niet verder bespreken. Wel willen we er op wijzen, dat het niet logisch is een zorgvuldige individuele behandeling van kunstvoorwerpen uit te voeren, zo zij achteraf niet in een gunstige toestand van temperatuur, vochtigheid, verlichting, verluchting en zindelijkheid worden bewaard.

De beschermings- en verstevigingsbehandelingen berusten op het doordrenken van het hout met een geschikt produkt, dat aan een zeker aantal vereisten moet voldoen.

Het moet vanzelfsprekend doeltreffend zijn, het uitzicht van het materiaal onveranderd laten, een zo langdurig mogelijke uitwerking hebben, wat een zekere chemische en fysische stabiliteit onderstelt; het moet ook toegepast kunnen worden in omstandigheden, die niet schadelijk zijn voor de materialen waaruit het kunstwerk bestaat. Dit kan b.v. het geval zijn voor behandelingen die een onvervloedig gebruik van water, van warmte of schadelijke chemicaliën vereisen.

Tenslotte verlieze men niet uit het oog, dat een behandeling nooit als definitief mag worden beschouwd, want welke ook haar technische waarde weze, toch kan vroeg of laat een nieuwe behandeling nodig zijn en bij de keuze van het produkt moet men hiermee rekening houden. Door ontdekking weten we, dat voorwerpen, die vroeger reeds « definitief » behandeld werden, heel wat moeilijkheden berokkenen, zo ze later toch weer moeten onder de hand genomen worden.

Het verlies aan stevigheid van het hout is het gevolg van een gedeeltelijke vernietiging van de houtmaterie; er ontstaan leemten in het hout, het wordt pulverig of sponsachtig. De verstevigingsbehandeling streeft ernaar deze leemten op te vullen om het materiaalverlies te compenseren en aldus de mechanische weerstand te verbeteren.

De produkten, traditioneel voor dit doel aangewend, zijn paraffine en bijenwas. Hun chemische stabiliteit is merkwaardig; hun fysische stabiliteit is goed, uitgezonderd t.o.v. warmte, daar paraffine en was rond 60-70° C smelten, maar juist hierdoor is het mogelijk hen in gesmolten toestand in het hout te laten binnendringen en alzo de leemten en wormgangen op te vullen. Anderzijds echter heeft dit lage smeltpunt het grote nadeel, dat de produkten, zelfs in de gematigde streken, door de warmte van de atmosfeer kunnen week worden, zodat het absoluut noodzakelijk is de behandelde voorwerpen nooit aan rechtstreekse zonnestralen bloot te stellen, om het « uitzweten » van was of paraffine te vermijden. Behoudens deze beperking, voldoet de paraffine-wasdoordrenking uitstekend aan de vereisten van een goede verstevigingsbehandeling.

Een algemeen toepasselijke werkwijze kan niet aangegeven worden, daar de modus operandi afhangt van de particulariteiten van het voorwerp,



1. *St.-Anna te Drieën* uit de kerk van Berg (Limburg), begin xvi^e eeuw, gepolychromeerd notelaar, hoogte 63 cm : ondanks het gave uitzicht van de sculptuur was het hout zeer erg aangetast door houtworm. Na het afnemen van de moderne polychromie werd het met een paraffine-wasmengsel verstevigd.

vooral de aard van het oppervlak (bekleding) en de aantastingsgraad van het hout.

De voorwerpen zonder bekleding worden best behandeld door onderdompeling in gesmolten paraffine, was, of een mengsel van beide¹. Het bad wordt gradueel tot rond 110° C verwarmd en op deze temperatuur gelaten tot geen luchtbelllen meer opstijgen. Het voorwerp wordt slechts uit het bad genomen als de temperatuur tot ongeveer 70° C gedaald is. Op deze wijze wordt een zo diep mogelijke doordrenking verwezenlijkt. De geabsorbeerde hoeveelheid hangt af van de natuur en de aantastingsgraad van het hout; een absorptie tot 50 % van het oorspronkelijk gewicht van het voorwerp is niet uitzonderlijk (afb. 1).

De met polychromie beklede voorwerpen kunnen gelijkaardig worden behandeld. De temperatuur mag echter slechts opgevoerd worden in de mate, dat zij de verf niet kan beschadigen. De ervaring van de operateur speelt hierbij een grote rol.

Het kan ook voorkomen, dat de verflaag haast volkomen ondoordringbaar is, nl. indien zij geen craquelures of leemten vertoont. In dit geval zal men de doordrenking pogen uit te voeren langs de niet beschilderde delen (basis, rugkant). Meestal zal dan ook van de onderdompeling worden afgezien; de te behandelen delen worden met infraroodlampen of -staven bestraald en bestreken met het gesmolten produkt tot de saturatie bereikt is.

Bemoedigende pogingen zijn de laatste jaren ook aangewend om het hout met kunstharsen te verstevigen. De impregneringsprodukten zijn oplossingen van diverse plastics. De industriële techniek heeft inzake kunstharsen een reeds meer dan twintigjarige ervaring, die op een bevredigende duurzaamheid wijst. Is deze ervaring echter voldoende om het veelvuldig gebruik in het domein van de conservering nu al te mogen aanbevelen? In ieder geval weten we dat zeer vermolmd hout, door kunsthars verstevigd, een merklijk betere mechanische weerstand verwerft zonder aanzienlijk verzaard te worden, zoals dit het geval is bij paraffine- of wasbehandeling. De versteviging wordt verkregen, niet door het opvullen der leemten, maar door het bekleden van de wanden daarvan met een laagje kunsthars.

De vervorming van het hout zal verhinderd worden, zo men de vochtuitwisseling tussen het hout en de omgeving kan vermijden of voldoende remmen, door een aangepaste beschermingsbehandeling.

Een gewone boenwaslaag maakt reeds een bescherming tegen de vochtigheid uit². De vochtuitwisseling wordt hierdoor niet verhinderd, maar zodanig vertraagd, dat de vochtigheidsschommelingen in het hout te gering

¹ Het grote bad in ons restauratie-atelier bevat 1.500 kg mengsel, bestaande uit 9 delen paraffine en 1 deel bijenwas.

² R. D. BUCK, *The Care of Panel Paintings in non Air-conditioned Museums*, Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass., 1950 (gepolycopieerde nota).

zijn om « werken » te veroorzaken. Het H. Bosch-paneel *De Kruisdraging* uit het Museum voor Schone Kunsten te Gent, dat pas in het Instituut gerestaureerd werd, was vroeger zeer onderhevig aan buiging, totdat, vóór een viertal jaren, de rugzijde geboend werd, waarna buiging niet meer optrad.

Gewoonlijk zal men nochtans het houtoppervlak grondiger behandelen, door gesmolten was zo diep mogelijk te laten doordringen, dank zij infraroodverwarming. Deze behandeling kan met goed gevolg op alle bloot hout worden toegepast, b.v. op meubelen en op de rugzijden van paneelschilderijen. Aldus kon de doorbuiging van de panelen van de Justus van Gent-triptiek *De Kruisiging*, uit de Sint-Baafskathedraal te Gent aanzienlijk verminderd worden (afb. 2). De pijl van de buiging van het middenpaneel, van 12 tot 14 cm, werd na behandeling teruggebracht tot maximum 2,5 à 3 cm ¹.

Voor gepolychromeerd hout is het aangewezen een meer adhesieve specie te gebruiken (b.v. door 10 à 15 % damarhars aan het was toe te voegen), zodat meteen de verflagen gefixeerd worden.



L 3396 B

2. Justus van Gent, triptiek *De Kruisiging*, Sint-Baafskathedraal Gent, detail van het rechter luik vóór behandeling. De concave doorbuiging wordt aangetoond door het schaduwbeeld van een recht latje, dat vóór het paneel gehouden wordt.

¹ Zie ook 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. 90-91 en pl. LXIX-LXX; X (Icom Commission for the Care of Paintings), *The Care of Wood Panels*, in *Museum*, dl. VIII, 1955, bl. 151-158.

Wijzen we er nog op, dat de hoger aangehaalde verstevigingsbehandelingen terzelfdertijd ook een zeer doelmatige bescherming tegen de vervorming waarborgen.

De meest te duchten biologische alteratiefactoren zijn houtworm en schimmel.

Door ondervinding weten we, dat de vermolmde oude voorwerpen in de regel geen levende insecten meer bevatten, zodat de hoger beschreven verstevigingsbehandelingen eveneens een bescherming tegen wormen uitmaken, daar het hout, volledig doordrenkt met het verstevigend produkt, de insecten niet meer aantrekt.

Het hout, dat omwille van zijn nog goede toestand geen verstevigingsbehandeling vereist, zal hetzij curatief, hetzij preventief tegen houtworm en schimmel behandeld worden, naar gelang het al of niet aangetast is.

Voor preventieve behandeling zijn oplossingen van minimum 5 % pentachloorfenol in gepaste oplosmiddelen (petroleumdestillaten) zeer geschikt. Bovendien een grote preventieve doeltreffendheid, zowel tegen fungi als tegen insecten, bezit dit produkt ook een merkwaardige fysische en chemische stabiliteit¹, wat betekent dat het behandeld hout lange jaren immuun zal blijven.

Voor curatieve behandeling zijn andere produkten, als chloornaftalinen, die werken als ademhalingsgif, zeer doeltreffend. Het actief element is echter vluchtig, zodat het produkt niet noodzakelijk preventief werkt².

Een hele reeks uitstekende curatieve en preventieve insecten- en schimmelwerende produkten zijn in de handel. Zij zijn alle op gelijkaardige wijze aan te wenden: liefst door onderdompeling van het voorwerp en indien dit niet gaat, door bespuiting met het schilderspistool of door instrijken met de borstel, waarbij dan vooral de onzichtbare delen als onder-, achter- en binnenzijden niet mogen vergeten worden.

De erbidiging van het zo typisch en aantrekkelijk uitzicht van de oude houten voorwerpen moet één van de grote bekommernissen uitmaken bij de behandeling. De voorwerpen ondergaan, zoals we zagen, een doordrenking, zodat het niet mogelijk is het oppervlak onaangeroerd te laten. Nu is het achtergebleven overtollig produkt verantwoordelijk voor de optische verandering, ingevolge wijziging van brekingsindex en reflectievermogen van het oppervlak, waardoor het voorwerp er donkerder of klaarder, blinkender of matter uitziet. De verwijdering van de laatste sporen achtergebleven produkt op gladde bekledingen (verf en dergelijke) stelt meestal geen problemen. Het bloot hout is echter poreus, waardoor het doordrenkingsprodukt zeer verdeeld tussen de houtvezels vastzit en het oorspronkelijk

¹ H. BROESE VAN GROENOU, H.W.L. RISCHEN en J. VAN DEN BERGE, *Wood Preservation during the Last 50 Years*, Leiden, 1951, bl. 179-185.

² IDEM, bl. 189-184.

houtuitzicht kan enkel herwonnen worden zo het oppervlak tot een diepte van een fractie van een mm niet doordrenkt is. Bij de kunstharsbehandelingen wordt dit automatisch bekomen, door regeling van de verdampingsnelheid van het oplosmiddel. Bij paraffine-wasdoordrenkingen echter moet het produkt achteraf uit de oppervlaktezone geëxtraheerd worden wat, vooral bij sterk aangetast hout, niet altijd op volledig bevredigende wijze lukt.

Deze moeilijkheid ligt aan de basis van soms gewettigde kritiek, die op de houtbehandeling wordt uitgebracht. De zienswijze, dat de noodwendigheid van een behandeling geenszins een merkelijke uitzichtverandering kan verontschuldigen, treden we volledig bij. Om deze reden worden trouwens uitstekende methoden, die industriëel veelvuldige toepassingen vinden, à priori buiten beschouwing gelaten. Maar het blijft toch ook waar, dat talloze voorwerpen reddeloos zouden verloren gaan, zo zij aan een behandeling onttrokken werden, onder voorwendsel dat hun uitzicht ongerept moet blijven.

De waarheid zal — ook hier — wel te zoeken zijn in het gulden midden. De mogelijkheid bestaat trouwens dat, vooral in delikate gevallen, de paraffine-wasverstevingen geleidelijk door kunstharsbehandelingen zullen vervangen worden. Teleurstellende ervaringen, o.a. met celluloselakken, die een kwart eeuw geleden op een tamelijk brede schaal in gebruik kwamen, doch achteraf onvoldoende vochtweerstandig bleken te zijn, moeten er ons nochtans toe aanzetten, zeer behoedzaam te zijn bij het gebruik van nieuwe, nog niet grondig gekende produkten.

ALTÉRATION, PROTECTION ET CONSOLIDATION DU BOIS

Le problème de la conservation des bois de collections est exposé de façon générale, en mettant l'accent sur les méthodes mieux connues parce que davantage expérimentées.

L'altération est due à divers facteurs de nature mécanique, physique, chimique ou biologique. La durabilité, la solidité, la tendance aux déformations ainsi que l'aspect des bois doivent retenir toute l'attention au cours des interventions. La conservation vise à éliminer les facteurs d'altération, ou tout au moins à en combattre les effets par des traitements d'imprégnation.

Pour consolider le bois ou pour le protéger contre la déformation, on utilise souvent la paraffine, la cire d'abeille ou leurs mélanges. Dans certains cas ces substances bien connues et à stabilité garantie semblent pouvoir être remplacées avantageusement par des résines synthétiques, produits nouveaux et moins éprouvés, mais d'application plus aisée. Comme les particularités des objets sont déterminantes dans le choix du mode opératoire de traitement, des méthodes d'application générale ne peuvent être recommandées. Les possibilités de traitement sont cependant illustrées par quelques exemples typiques.

Le traitement insecticide-fongicide se fait à l'aide de divers produits, parmi lesquels on mentionne ceux à base de pentachlorophénol, qui est un composé efficace très stable.

Certains traitements ne sont pas toujours compatibles avec le maintien rigoureux de l'aspect original des œuvres. La difficulté réside dans l'enlèvement à la surface des dernières traces du produit imprégnant. Il y a cependant lieu de prendre en considération la sauvegarde de l'œuvre elle-même qui, non traitée, risquerait d'être perdue irrémédiablement.

LES PRIMITIFS FLAMANDS DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES DES ÉTATS-UNIS ¹

Jacqueline FOLIE

L'objectif primordial du Centre national de recherches « Primitifs flamands » est la publication systématique, par collection, de toutes les œuvres tombant dans le cadre chronologique et géographique qu'il s'est assigné ². Une telle publication, visant à constituer un outil de travail aussi complet et objectif que possible pour les chercheurs en ce domaine, se doit d'être étayée par une documentation substantielle et précise, permettant de donner un état de la question pour chacune des œuvres étudiées.

Mais avant d'aborder ce travail d'analyse, il s'agit de déblayer le terrain. La première tâche du Centre est donc de repérer, dans chaque pays, tous les tableaux du xv^e siècle flamand et de les consigner en un inventaire dans lequel chaque œuvre possède une fiche signalétique portant ses dimensions, principales couleurs, signes particuliers et changements d'adresse, afin d'éviter toutes possibilités de confusion ultérieure.

Depuis quelque temps déjà le Centre avait établi des contacts avec des musées américains, dans le but de préparer l'étude de leurs Primitifs dans le cadre du Corpus ³. Il s'agissait donc de faire bientôt le point quant à la répartition géographique des œuvres sur le territoire des États-Unis et de compléter et contrôler sur place les données que le Centre avait rassemblées au cours des cinq premières années de son existence.

Il fut donc d'abord procédé à une confrontation de l'inventaire du Centre avec la documentation de la Frick Art Reference Library à New

¹ Grâce à des bourses d'étude de la United States Educational Foundation in Belgium (Fulbright), de l'American Women's Club of Brussels et du Gouvernement américain (bourse Smith-Mundt), il m'a été permis de passer une année aux États-Unis en 1955-56, afin d'y compléter et d'y mettre à jour la documentation du Centre national de recherches « Primitifs flamands » en ce qui concerne les œuvres conservées aux États-Unis. Je saisis avec joie l'occasion qui m'est offerte de redire ici ma très vive gratitude aux Fondations qui m'ont accordé leur appui et à tous ceux qui m'ont si généreusement et si spontanément aidée dans mes recherches, tant à la Frick Art Reference Library à New York que dans les musées, les collections privées et le marché d'art américains.

² Le titre même de l'ouvrage, *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, indique le cadre choisi. Ajoutons que par souci d'unité, l'œuvre des artistes dont la carrière chevauche les confins du xv^e et du xvi^e siècles — tels Gérard David et Jérôme Bosch — n'est pas scindée.

³ Citons parmi eux les musées de Nouvelle-Angleterre et le Detroit Institute of Arts — tous deux déjà sur le métier —, la Johnson Collection à Philadelphie, le Metropolitan Museum à New York, l'Art Institute à Chicago, les musées de Californie.

		Anonymes	Groupe Bosch	Groupe Bouts, A.	Groupe Bouts, D.	Groupe Christus	Groupe Coter
*Baltimore, Md. - Walters Art Gallery	6	2					
*Baltimore, Md. - Museum of Art	2						
Bloomfield Hills, Mich.-Cranbrook Academy	1						
*Boston, Mass. - Museum of Fine Arts	4		1				
*Brooklyn, N.Y. - Brooklyn Museum	3						
*Cambridge, Mass. - Fogg Art Museum	5	1			1		
*Chicago, Ill. - Art Institute	10		1				1
*Cincinnati, Ohio - Art Museum	2				1		
*Cleveland, Ohio - Museum of Art	5			1	1		
*Denver, Colo. - Art Museum	2		1				
*Detroit, Mich. - Institute of Arts	10	2					
Grand Rapids, Mich. - Art Gallery	1	1					
Greenville, S.C. - Bob Jones Univ. Coll.	6			1			
Hartford, Conn. - Wadsworth Athenaeum	2	1					
Honolulu, Hawaï - Academy of Arts	1			1			
Houston, Texas - Museum of Fine Arts	3						
*Indianapolis, Ind. - J. Herron Art Museum	1	1					
*Kansas City, Mo.-Nelson Atkins Gallery of Art	5		1	1		1	
*Los Angeles, Cal. - County Museum	3			1		1	
Madison, Wisc.-University of Wisconsin Coll.	1						1
Merion, Pa. - Barnes Foundation	4		1				
Minneapolis, Minn. - Institute of Arts	7	1			1		
Newark, N.J. - Newark Museum	1						
*New York, N.Y. - Frick Collection	2						
*New York, N.Y. - N.Y. Historical Society	4			2			
*New York, N.Y.-Metropolitan Museum of Art	54	3	2	1	6	3	
*New York, N.Y. - Morgan Library	2						
Norton, Fla. - Gallery of Fine Arts	1						
Oberlin, Ohio - Allen Memorial Museum	2						
*Philadelphia, Pa. - John G. Johnson Coll.	53	11	7		3		
*Philadelphia, Pa. - Museum of Art	2	1					
Princeton, N.J.-Princeton University Mus.	2		1				
Providence, R.I. - R.I. School of Design	1	1					
Raleigh, N.C. - N.C. Museum of Art	1	1					
Richmond, Va. - Va. Museum of Fine Arts	1				1		
Rochester, N.Y. - Memorial Art Gallery	2						
*San Diego, Cal. - Fine Arts Gallery	6	1	1	1			
*San Francisco, Cal.-de Young Memor. Mus.	2						1
*San Marino, Cal. - Huntington Art Gallery	1						
Sarasota, Fla. - Ringling Museum of Art	1						
*St.Louis, Mo. - City Art Museum	1						
*Toledo, Ohio-Museum of Art	3						
Tucson, Ariz.- Univ. of Ariz. Art Collection	1						
*Washington, D.C. - National Gallery of Art	15	1	1		1	2	
*Washington, D.C.- Dumbarton Oaks Found.	1						
*Wash., D.C.-N.G. of Art, Kress Coll. (prêts)	7				1		
West Palm Beach, Fla.-Norton Gall. of Art.	2						
*Worcester, Mass. - Art Museum	3			1			
	255	28	17	10	16	7	3
* Musées visités.							

Groupe David	Groupe Eyck	Groupe Goes	Groupe Hayne de Bruxelles	Groupe Juan de Flandes	Groupe Juste de Gand	Groupe Marmion	Groupe Memlinc	Groupe Weyden, G.	Groupe Weyden R.	Maîtres à noms conventionnels
		1								3
										2
								1		
							1		2	
									1	2
									1	2
1							2		2	3
							1			
1							1		1	
										1
1	1			1					2	3
2				1					1	1
		1								
							1		2	
			1				1			
										1
2							1			
									1	4
										1
1	1									
									1	1
7	2	3			1		10		9	7
							2			
										1
										1
5	2	1				3	2		2	17
1										
		1								
										2
							1		1	1
				1						
									1	1
1										1
										3
							1			
2	1					1	2		2	2
										1
				4			1			1
								1		1
										2
24	8	7	1	7	1	4	27	2	29	64

York. Celle-ci, très riche entre autres dans le domaine de la peinture flamande (elle comporte dans ce seul secteur plus de quinze mille photographies) et remarquablement documentée, surtout en ce qui concerne l'histoire des œuvres — le « pedigree » — et leur bibliographie, a permis d'enrichir l'inventaire de près de cent cinquante tableaux et de préciser de nombreuses données encore incomplètes ¹.

Le repérage des œuvres étant fait dans ses grandes lignes, il restait à contrôler sur place l'inventaire ainsi enrichi. Ce qui fut fait dans environ vingt-cinq musées et quelques collections privées et galeries d'art. Le résultat, pour être beaucoup moins sensible dans le nombre des tableaux repérés — une douzaine seulement — devait l'être au moins autant dans les précisions que ce contrôle permet d'apporter sur l'état de conservation des œuvres, la notation de leurs couleurs, etc.

Le tableau qui précède permettra de juger de la richesse des musées américains en tableaux flamands du xv^e siècle ² et d'évaluer la répartition des œuvres suivant les groupes stylistiques formés autour des différents artistes ³.

DE VLAAMSE PRIMITIEVEN IN DE OPENBARE VERZAMELINGEN VAN DE VERENIGDE STATEN

De inventaris van Vlaamse schilderijen uit de xv^e eeuw, opgemaakt door het Nationaal Centrum voor Navorsingen over de Vlaamse Primitieven, kon onlangs voor de werken, die in de Verenigde Staten bewaard zijn, ter plaatse nagezien en uitgebreid worden. In de musea en privaatverzamelingen, in de kunsthandel en op de veilingen werden niet minder dan 485 schilderijen uit bedoelde periode opgetekend. Bijgaand tabellarisch overzicht duidt de verspreiding aan van de Vlaamse Primitieven in de openbare verzamelingen.

¹ Le même travail a été effectué pour la première moitié du xvi^e siècle, jusqu'à P. Bruegel le Vieux; l'inventaire compte dans ce secteur un total de 621 tableaux, disséminés dans les collections publiques et privées, les ventes et les galeries de commerce.

² Ce tableau ne concerne que les collections publiques. Le même travail a été effectué pour les œuvres des collections privées, ventes et galeries de commerce, portant le nombre des tableaux du xv^e siècle de 255 à 485.

³ Les chiffres sont ici purement indicatifs; ils correspondent davantage aux limites chronologiques de la documentation du Centre qu'à celles, plus strictes, qui président au choix des tableaux à inclure dans le Corpus.

MÉTHODE D'EXAMEN ET DE TRAITEMENT DE BOUCLES MÉROVINGIENNES EN FER DAMASQUINÉES D'ARGENT

Denise GOORIECKX

Il existe dans nos musées belges de nombreux spécimens de boucles (plus précisément de plaques-boucles) de ceinturon, découvertes au cours de fouilles, dans les tombes de guerriers mérovingiens. Ces boucles sont parfois parfaitement dégagées et se présentent comme de véritables bijoux. De ravissants décors en argent égayaient l'austérité de ces grandes plaques de fer et l'on arrive à oublier leur raison d'être utilitaire pour ne plus considérer qu'un objet de parure extrêmement délicat, fait dirait-on pour être déposé en vitrine.

Lors de la restauration, en 1949, des objets métalliques appartenant au Musée Taxandria de Turnhout, parmi quelques armes en fer se trouvaient une quinzaine d'objets de petites dimensions affreusement défigurés par une gangue de rouille. En vue des soins à leur prodiguer, toutes les pièces furent radiographiées et l'on découvrit que certaines d'entre elles portaient encore de très belles damasquinures d'argent.

Quelques années plus tard, le Musée archéologique de Namur, qui possède une collection très importante de ces pièces, nous confiait plusieurs centaines de boucles à traiter. Les Musées royaux d'art et d'histoire, le Service des fouilles, le Musée gaumais nous firent également parvenir des boucles de formes variées qui demandaient une intervention. L'examen et le traitement de tant de pièces comparables augmentèrent considérablement notre expérience dans un domaine particulièrement intéressant.

Le fer, métal altérable par excellence, a peu de chances de résister à de longs séjours dans le sol. Il se minéralise fortement, souvent même totalement, suivant son degré de pureté, la nature du sol qui le contient et divers autres facteurs variables à l'infini. L'argent par contre est un métal noble, et même impur il résiste beaucoup mieux aux agents de corrosion. Juxtaposé au fer dans les boucles mérovingiennes, on le retrouve à l'état métallique à côté des divers oxydes de fer, dont principalement l'oxyde ferrique Fe_2O_3 (la rouille, dit-on usuellement) et l'oxyde ferroso-ferrique ou magnétique Fe_3O_4 .

Ces boucles sont damasquinées suivant l'une des deux techniques ci-après :

- *l'incrustation* : insertion d'un mince filet d'argent battu dans un sillon ciselé au préalable (fig. 1);

- le *placage* : application d'une feuille d'argent par martelage sur la surface du fer préparée à cet effet, la feuille d'argent étant elle-même parfois incrustée en réserve d'un décor en laiton (fig. 2).



1. Technique d'incrustation, macro 2 × (boucle, Turnhout, Musée Taxandria, proven. Lutlommel).



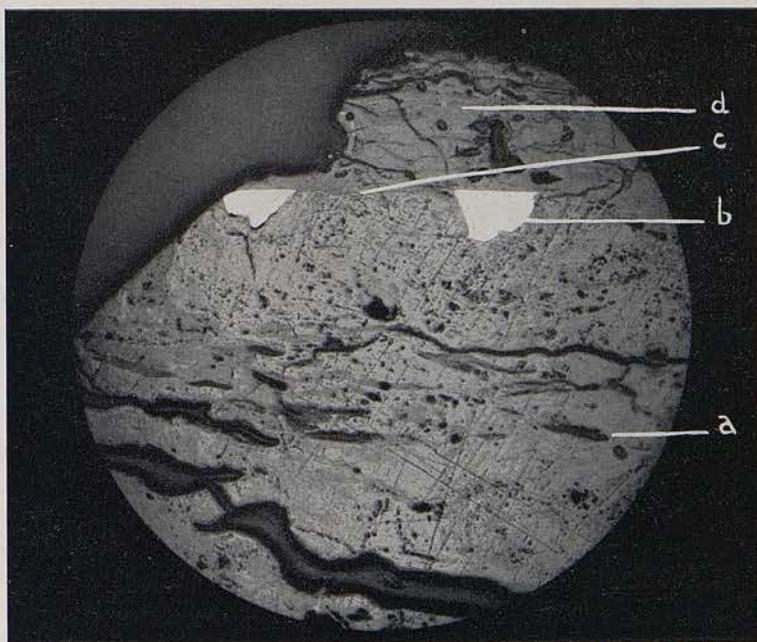
2. Technique de placage, macro 2 × (boucle, Namur, Musée archéologique, proven. Honnay).

La radiographie : sur la base de ce que nous avons dit précédemment, il est évident que la radiographie doit pouvoir différencier nettement l'ornementation en argent du support en fer et situer l'état d'oxydation de ce métal. Les éléments en laiton apparaissent eux aussi avec suffisamment de netteté surtout que souvent ils sont incrustés en réserve dans l'argent.

Les conditions opératoires varient d'après les circonstances. Pour des boucles très minéralisées, elles correspondent à 100 kilovolts, 3 milliampères et une pose de 60 secondes (film Gevaert-Osray, objet à un mètre de l'appareil). En présence de métal encore sain, toutes autres conditions étant égales, le temps de pose doit être doublé ou triplé, avec l'inconvénient de perdre de la netteté dans les contours de l'objet.

La métallographie : avant d'aborder l'examen métallographique proprement dit, nous dirons un mot du prélèvement de l'échantillon. Celui-ci doit se faire à l'endroit d'une cassure, fissure ou autre accident, la parcelle prélevée n'excédant pas 3 à 4 mm de côté. Comme les scies à métaux, limes et autres outils en acier trempé ne conviennent pas pour le découpage des échantillons, la matière ancienne étant devenue excessivement dure, nous

devons avoir recours à des disques à tronçonner, espèces de petites meulettes en carborandum qui n'ont que 0,5 mm d'épaisseur et dont on choisit le diamètre en fonction de l'épaisseur de la pièce à découper. Ces disques sont fixés sur des petits mandrins actionnés rotativement par un moteur. Une fois le fragment obtenu, il est monté dans du méthacrylate de méthyle, matière plastique monomère liquide qui se polymérise aux environs de 60° en formant bloc autour de l'échantillon. Ce bloc est alors scié, dégrossi et poli et présente en son centre la coupe transversale de l'échantillon à étudier. Cette technique de préparation de coupes est semblable à celle adoptée au Laboratoire pour d'autres matériaux ¹.



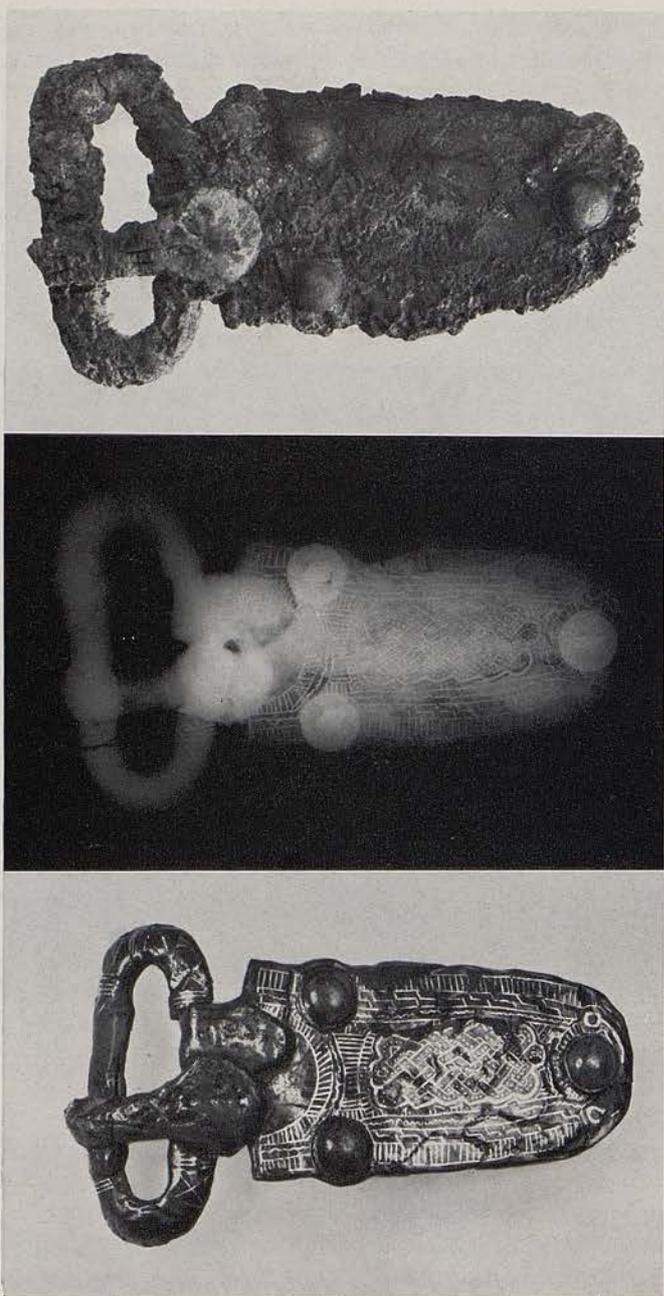
L 1291 E

3. Microphoto d'une coupe, gross. 22.5 X (boucle, Turnhout, Musée Taxandria, proven. Lutlommel).

La figure 3 représente une coupe transversale d'une boucle mérovin-gienne (VII^e siècle) :

- a) le support de fer totalement minéralisé;
- b) les sillons ciselés, incrustés de filaments d'argent d'une épaisseur de l'ordre de 0,3 mm;
- c) la ligne correspondant à la surface primitive de l'objet;
- d) la masse déformante d'oxydes de fer.

¹ R. LEFÈVE et R. SNEYERS, *La microchimie des peintures anciennes. Une nouvelle méthode de préparation des coupes*, dans *Mededelingen van de Vlaamse Chemische Vereniging*, t. XII, 1950, p. 99-101.



L 246 A

14 × 6 cm

4. Plaque-boucle mérovingienne en fer damasquinée d'argent, avant traitement, en radiographie et après traitement (Namur, Musée archéologique, proven. Namèche).

En *a*) les zones les plus claires correspondent essentiellement à de l'oxyde magnétique avec quelques zones alternées d'oxyde ferrique; en *d*) la matière est constituée uniquement d'oxyde ferrique. Les îlots et traînées sombres y correspondent à des inclusions et à des fissurations. L'argent en *b*), comme on le voit, est resté presque inaltéré.

La ligne de délimitation bien nette de la surface primitive doit faire supposer que les boucles ont subi un traitement de surface. Théophile¹ nous confirme dans cette opinion. Il mentionne qu'après fabrication l'objet était chauffé dans un feu de charbon de bois jusqu'à ce qu'il fut devenu noir. Après refroidissement la gravure était exécutée mécaniquement, ce qui indique une industrialisation en ce domaine. Ainsi, l'assombrissement de la surface ferreuse augmentait le contraste avec les décors d'argent et en améliorait la présentation esthétique.

Le traitement que nous appliquons aux boucles a été décrit auparavant dans ses grandes lignes². Il consistait en une solubilisation des sels alcalins par immersion dans un mélange à parties égales d'alcool éthylique et d'eau. L'assainissement des pièces se poursuivait par une opération électrochimique au zinc et à la soude caustique (5 % en solution aqueuse), sans apport de courant extérieur. La consolidation des boucles se faisait sous vide par imprégnation à la résine synthétique Bedacryl 122 x, polymère acrylique solubilisé dans le xylol. Après évaporation du solvant, la pièce pouvait supporter le décapage mécanique. Signalons en passant que le décapage se faisait au moyen d'un petit moteur actionnant des meulettes en carborandum fixées sur un bras flexible, les deux qualités essentielles à rechercher étant la grande vitesse de rotation et la dureté du grain des meulettes. Une deuxième imprégnation de Bedacryl était pratiquée après le décapage en vue d'isoler la pièce de l'air et de l'humidité.

A présent, le traitement a subi quelques petites modifications, qui ont pris naissance au cours de l'expérience acquise.

Nous avons constaté que l'imprégnation de consolidation au Bedacryl pratiquée avant le décapage mécanique n'était pas toujours suffisante pour empêcher des ruptures aux pièces fortement minéralisées, devenues extrêmement fragiles. Nous fîmes alors l'essai d'enrober les boucles dans de la résine colophane. Ce système présentait des inconvénients :

1° les pièces devaient être trempées dans de la résine chaude et y séjourner un temps suffisant pour en être imprégnées; ceci avait pour conséquence de les fragmenter surtout lorsqu'elles avaient déjà été restaurées et collées précédemment;

¹ W. THEOBALD, *Technik des Kunsthandwerks im Zehnten Jahrhundert des Theophilus Presbyter Diversarum Artium Schedula*, Berlin, 1933, p. 166.

² D. GOORIECKX et R. PEETERS, *De behandeling der Frankische gespen van Lutlommel*, dans *Taxandria*, nouv. sér., t. XVI, 1951, p. 42-45.

- 2° la colophane formant support trop dur, le décapage était toujours aussi hasardeux;
- 3° la colophane gênait la bonne visibilité du travail et encrassait les meulettes au moindre échauffement.

Ce mode opératoire fut abandonné, mais il nous ouvrit la voie vers l'emploi d'une résine synthétique durcissable à température ambiante. Il nous parut intéressant de consolider les pièces en leur appliquant un moulage, sur les deux faces, d'une couche épaisse de résine synthétique¹. Après durcissement, cette résine forme un enrobage transparent de bonne adhérence, d'une dureté suffisante et d'une plasticité telle qu'elle constitue un support idéal pour amortir les vibrations; elle est facilement éliminable à la meule et ne gêne en rien la visibilité au cours du travail.

Ce mode de consolidation est appliqué maintenant dès le début des manipulations, c'est-à-dire après avoir extrait les sels solubles. Il est suivi du traitement mécanique, puis de l'opération électrochimique au zinc et à la soude, qui devient plus efficace sur les boucles dégagées.

Pour les boucles qui sont complètement minéralisées, le traitement au zinc et à la soude est superflu. Le décapage mécanique est alors poussé non seulement dans un but esthétique, mais encore dans l'intention d'éliminer dans la plus large mesure possible les éléments qui pourraient former plus tard de nouveaux centres de corrosion. Cette intervention provoque parfois des irrégularités de surface ou de contours que nous corrigeons par des bouchages à l'Araldite Ciba dont il a été question déjà. L'Araldite est mélangée cette fois à une charge colorante (oxydes de fer). Après durcissement la matière de bouchage est polie et recouverte de Bedacryl, ce qui apparente son aspect à celui des matières d'origine.

Immédiatement après cette opération, l'objet présente un lustre assez désagréable. Cet effet s'atténue graduellement, révélant dans toute sa beauté une production de l'artisanat de nos régions d'il y a treize ou quatorze siècles (fig. 4).

Le traitement en laboratoire, au cours de ces dernières années, de nombreuses boucles mérovingiennes en a permis une étude systématique plus poussée par les spécialistes de l'archéologie².

¹ Araldite type 101, de la firme suisse Ciba, additionnée du durcisseur 951.

² A. DASNOY, *Les premières damasquinures mérovingiennes de la région namuroise*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. XLVII, 1953-54, p. 267-286.

L'excellente publication d'Edouard SALIN, *La civilisation mérovingienne d'après les sépultures, les textes et le laboratoire*, t. III, Paris, 1957, ne nous est parvenue qu'après la rédaction de cet article. Cet ouvrage contient une étude de la damasquinure tant au point de vue technique qu'archéologique.

METHODE VOOR ONDERZOEK EN BEHANDELING VAN IJZEREN,
MET ZILVER GEDAMACEERDE MEROVINGISCHE GESPEN

De twee damaceertechnieken, inleg- en plateerwerk, worden op talrijke in het laboratorium onderzochte en behandelde gespen teruggevonden. De röntgenopname dient als gids bij de mechanische behandeling en laat toe de versieringen zeer nauwkeurig bloot te leggen.

De vervaardiging van een dwarsdoorsnede wordt beschreven ter inleiding van het metallografisch onderzoek. Alhoewel niet onontbeerlijk voor de behandeling, brengt dit onderzoek belangrijke gegevens bij, inzake samenstelling, aantasting en vervaardigingstechniek. De behandeling zelf is door de museumtechnici goed gekend, maar de nieuwe werktechniek, met gebruik van kunsthars als verstevigingsmateriaal, laat toe secuurder te arbeiden en verhoogt de esthetische waarde van de restauratie.



158 269 B
142,5 x 111 - 54 - 52 cm

1. Meester der Antwerpse Aanbedding, *Aanbedding der Koningen*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten.

NADERE IDENTITEITSBEPALING VAN DE MEESTER DER ANTWERPSE AANBIDDING

Paul VANAISE

In de herfst van 1955 heeft het Laboratorium het natuurwetenschappelijk onderzoek en de behandeling beëindigd van de Brusselse triptiek, de *Aanbidding der Koningen*, van de Meester der Antwerpse Aanbidding (afb. 1) ¹. Kort daarop heeft de Fotografische Dienst een twintigtal opnamen verwezenlijkt van het drieluik. Hierbij werd bijzondere aandacht besteed aan twee details, die ons opvielen gedurende de behandeling van het schilderij: enerzijds de letter « G » bij de schoonmaak van het middenpaneel ontdekt in de linker-benedenhoek, anderzijds de jongelingsfiguur links van de opperpriester in het tafereel van de *Besnijdenis* (rechterzijluik). Deze figuur was immers tot dan toe aan de opmerksaamheid van de kunsthistorici ontgaan. Op het eerste gezicht meent men deze details als een monogram en als een zelfportret van de schilder te mogen beschouwen. Het feit dat deze kunstenaar alleen door een noodnaam wordt aangeduid, verhoogt de aantrekkelijkheid van deze dubbele interpretatie. Een reden te meer om deze interpretatie niet al te vlug te aanvaarden, en om de gevolgtrekkingen die zij veronderstelt, te onderzoeken. Het gaat immers om een nadere identiteitsbepaling van de Meester der Antwerpse Aanbidding ². Bij deze gelegenheid is het ook wenselijk de reeds bekende gegevens over de identiteit van de schilder te herzien. Bij ontstentenis van archiefstukken, die betrekking hebben op al was het maar één der aan de meester toegeschreven werken, moet men zich beroepen op de werken zelf om de mogelijke biografische gegevens eruit te

¹ Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, cat. *Oude Schilderkunst*, Brussel, 1957, n^o 577.

² P. PHILIPPOT, *Le Monogrammiste G, Maître de l'Épiphanie d'Anvers*, in *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten*, dl. vi, 1956, bl. 157-166.

P. Philippot is ons — althans gedeeltelijk — voorgegaan. Ter illustratie van zijn korte bijdrage heeft schrijver reeds de foto's van bedoelde details gepubliceerd. Hij ziet eveneens in de letter een monogram en in de jongelingsfiguur een zelfportret van de schilder. Wij hadden echter gehoopt een onderzoek, analoog aan datgene wat wij reeds hadden aangesneden, behandeld en misschien voltooid te zien. Doch de opzet van de schrijver was verschillend. P. Philippot legde zich alleen toe op een esthetisch en stilistisch onderzoek, op de hergroepering en chronologische rangschikking van de voornaamste werken aan de meester toegeschreven.

Over het oeuvre van de meester, zie ook:

M. J. FRIEDLAENDER, *Die altniederländische Malerei*, dl. xi: *Die Antwerpener Manieristen*, 2^e uitg., Leiden, 1934, bl. 39-43 en fig. xxiv-xxv; en van dezelfde, *Die Antwerpener Manieristen von 1520*, in *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, dl. xxxvi, 1915, bl. 79-81.

« destilleren ». Vervolgens moet nagegaan worden in hoever deze gegevens toelaten de noodnaam van de schilder te vervangen door een andere, en eventueel één of meer der talrijke namen aan te halen van kunstenaars, die in archiefstukken worden genoemd, en waarvan de plaats en tijd van hun werkzaamheid gekend zijn, zonder dat het nochtans tot op heden mogelijk was hen één werk toe te schrijven. De vraag is echter of reeds nu deze gelegenheid gekomen is voor de Meester der Antwerpse Aanbidding.

De schilderijen die voor dit onderzoek zullen worden gebruikt, werden reeds op verantwoorde stilistische gronden beschouwd als deel uitmakende van het oeuvre van één enkele kunstenaar, en niet van een groep van gelijkaardige en gelijkwaardige schilders. Zij kunnen als volgt chronologisch worden gerangschikt (wij onthouden ons momenteel van alle commentaar betreffende een voorgesteld jaartal) :

Sint-Anna te Drieën ¹

Dit paneel moet, gezien zijn nog ietwat onhandige faktuur en schoolse compositie, uit de leertijd van de meester dateren.

De Aanbidding der Koningen (Brussel)

Dit werk mag als hoofdwerk in het tot nog toe gekende oeuvre van de schilder beschouwd worden. Wat figuratief is aangekondigd in de *Sint-Anna te Drieën*, en compositorisch in de *Aanbidding der Koningen* van Vitoria ², is hier technisch en stilistisch gaaf verwerkt tot een eenheid. De kunstenaar heeft daarenboven bijzondere aandacht besteed aan het afwerken van dit schilderij. De ondertekening, soms met het blote oog zichtbaar (bijvoorbeeld in de *Aanbidding* van Antwerpen ³), is hier op enkele plaatsen na volledig door verf bedekt. Tevens is de schilder te werk gegaan met een nauwgezetheid, ongekend in zijn andere werken. Grote zorg is besteed aan de kleinste details (bijvoorbeeld de koopmansmerken op het reisgoed van de Drie Koningen). De mening dat dit drieluik als het hoofdwerk van de schilder mag worden beschouwd, wordt ook versterkt door het feit dat dit het enig gekende schilderij is met het monogram en het zelfportret van de schilder (zie hierover verder). Dit is wellicht geen toeval, maar een bevestiging van wat het stijl-onderzoek reeds liet veronderstellen.

De Aanbidding der Koningen (Antwerpen)

Deze kleine triptiek sluit zeer nauw aan bij het drieluik van Brussel. Het moet omstreeks dezelfde tijd zijn ontstaan. De compositie van het paneel der *Aanbidding* is nagenoeg dezelfde als deze van het gelijknamige paneel uit Brussel. Tot in de gebaren zijn de figuren der Drie Koningen

¹ Straatsburg, Musée, cat. 1938, n^o 81.

² Vitoria (Spanje), Museo.

³ Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, cat. *Oude Meesters*, Antwerpen, 1948, n^{rs} 208-210.

identisch; alleen is er een verschil in de huidkleur van één der personages, zodat Koning Caspar in het paneel te Antwerpen Koning Balthasar is in het paneel te Brussel, en omgekeerd. De ondertekening van het schetsmatig ontworpen drieluikje van Antwerpen is op verschillende plaatsen zichtbaar met het blote oog. Gezien ook het meesterschap, waarmee dit schilderij schijnt ontworpen en geborsteld — niets verraadt een overschildering — en gezien zijn afmetingen (middenpaneel Antwerpen : $29 \times 22,2$ cm ten opzichte van Brussel : $142,5 \times 114$ cm), zou men geneigd zijn deze *Aanbidding* als teruggaande op die van Brussel te beschouwen¹. Zo rijst een nieuwe vraag op : hoe achterhalen of de triptiek van Brussel en die van Antwerpen een gemeenschappelijke oorsprong hebben?

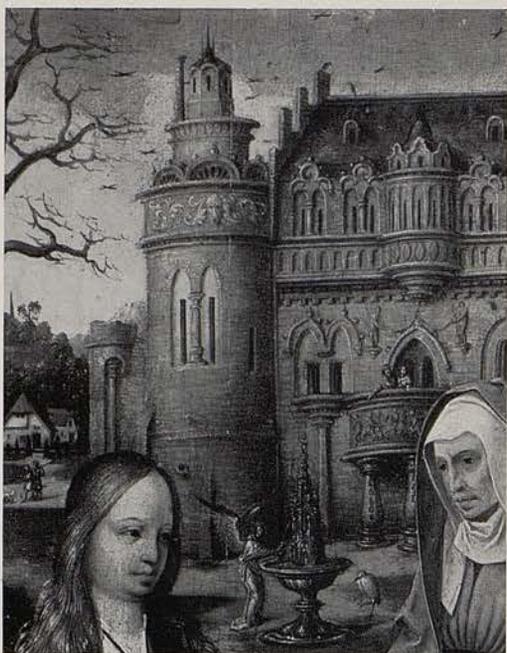
Het drieluik van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Brussel maakt deel uit van de oude depots van deze instelling. De oudst bewaarde catalogoog dateert uit 1806. De eerste beschrijving nochtans van dit schilderij vinden wij pas in de catalogoog uit 1811. Het schilderij wordt daar toegeschreven aan Rogier Van der Weyden². De naam van deze kunstenaar treft men nog niet aan in de catalogoog van 1806, die echter wel een *Aanbidding* vermeldt, toegeschreven aan Jan Van Schorel³. Zeer waarschijnlijk is nu deze *Aanbidding*, toegeschreven aan Van Schorel, dezelfde als deze in 1811 toegeschreven aan Van der Weyden, en wel om volgende redenen. De catalogoog van 1811 en van 1814 vermelden geen *Aanbidding* van Van Schorel, maar één van Van der Weyden. De catalogoog van 1806 en van 1832 en volgende jaren vermelden daarentegen geen *Aanbidding* van Van der Weyden, maar wel één van Van Schorel. Hieruit kan worden verondersteld dat men in 1811 en 1814 afgezien heeft van de toeschrijving aan Van Schorel (1806), en dat men vanaf 1832 weer naar de eerste toeschrijving heeft teruggегреpen. De *Aanbidding*, in 1811 toegeschreven aan Van der Weyden, schijnt dus dezelfde te zijn als deze in 1806 toegeschreven aan Van Schorel. In de catalogoog van 1806 worden de schilderijen « qui nous ont été accordés et envoyés de Paris » (cf. *Avertissement*) met een sterretje aangeduid. Onze *Aanbidding*, door geen asterisk voorafgegaan, bevond zich dus reeds te Brussel in 1806, maar sinds wanneer? Het archief van de Musea beschikt over geen dossier betreffende deze triptiek. Alle verdere opzoekingen in verband met de herkomst van het drieluik zijn dus onmogelijk.

Het drieluik van Antwerpen is een erfgift van Ertborn aan het Museum van deze stad (1841). In het aldaar bewaarde dossier van Ertborn, bevindt

¹ Een natuurwetenschappelijk vergelijkend onderzoek van de twee *Aanbiddingen* zou voorzeker nog interessante gegevens verschaffen. Zo konden wij reeds de ondertekening van de *Aanbidding* van Brussel, zichtbaar bij infrarode belichting, vergelijken met de met het blote oog zichtbare ondertekening van de *Aanbidding* van Antwerpen. De overeenkomst en de « simultaneïteit » van beide onderliggende tekeningen zijn opvallend.

² 2^e deel, *Tableaux anciens*, bl. 184, n^o 68.

³ Bl. 36, n^o 124.



2. Meester der Antwerpse Aanbidding, *Sint-Anna te Drieën*, Straatsburg, Musée. Detail : linkerbovenhoek.
(Copyright Azibert, Sèvres)

zich een met de hand geschreven « Catalogue des tableaux de la Collection de Monsieur le Chevalier Florent van Ertborn ». Het drieluik is hier gecatalogeerd onder de naam van Lucas Van Leyden, en in een korte nota zegt de samensteller van deze catalogoog ondermeer : « van Ertborn l'acquit peu d'années avant sa mort »¹. Het is moeilijk te gissen waar en wanneer hij het heeft aangekocht, aangezien van Ertborn na 1830 talrijke reizen ondernam in het buitenland (vooral in Duitsland)². Bij de poging de bezittersreeksen van beide *Aanbiddingen* aan te leggen, kan men dus slechts voor die van Brussel tot in 1806 opklimmen, voor die van Antwerpen tot omstreeks 1830-1835. Een tijdspanne van driehonderd jaar, waarin het tot nog toe niet mogelijk is de reeks eigenaars vast te leggen, moet overbrugd worden om tot

¹ Fol. 18, n^o 46 en fol. 19.

Het is ons niet bekend op welke gegevens de samensteller van deze catalogoog zich heeft gesteund. Nochtans blijkt hij van Ertborn vrij goed gekend te hebben. Derhalve is de nota in haar geheel noemenswaardig : « L'auteur de ce tableau, sans contredire du nombre des plus précieux du cabinet, n'est pas positivement connu. Monsieur van Ertborn lui-même en était plus ou moins embarrassé. Quoi qu'il en fût, il salua toujours ce petit chef-d'œuvre avec la révérence due au pinceau d'un artiste des plus distingués des années 1500. Monsieur van Ertborn l'acquit peu d'années avant sa mort ».

Zoals blijkt uit meerdere der aantekeningen, werd deze catalogoog opgemaakt na de dood van deze mecenas, in augustus 1840, en vervolgens nagezien door de Berlijnse hoogleraar Hotte.

Wij wensen hier onze dank te betuigen aan Mevrouw Dr. G. Gepts-Buysaert, Attaché aan het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, voor de bereidwilligheid waarmee zij ons behulpzaam was in onze opzoekingen.

² A.H. CORNETTE, *Een Antwerpse Maeceen Ridder Florent van Ertborn*, Antwerpen, [1938], bl. 15 en 28.



3. Goossens Van der Weyden, *Portret van François Colibrant*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten. Detail : linkerbovenhoek.

de tijd te komen, waarop deze triptieken het atelier van de schilder verlieten ¹.

Friedländer was de eerste om de stad, waar het oeuvre is ontstaan van de Meester der Antwerpse Aanbidding en van de groep kunstenaars waartoe hij behoort, met Antwerpen te identificeren. Zoals Friedländer zelf toegeeft, bestaan daarvoor weinig bewijzen. Noch archiefstukken, noch opschriften lichten ons daarover in. Het is eerder door een koppeling van een aantal feiten dat Friedländer er toe kwam Antwerpen als arbeidscentrum voor deze groep aan te duiden ². Nochtans zijn de verschillende argumenten, gevonden in het oeuvre van de groep, voldoende om deze hypothese, reeds in 1915 door Friedländer vooropgesteld, nog aannemelijk te maken in het ensemble der hedendaagse kunsthistorische geschiedschrijving. Toen de Meester der Antwerpse Aanbidding de hier besproken drieluiken schiep, vertoefde hij naar alle waarschijnlijkheid te Antwerpen. Ook staat het werk *Sint-Anna te Drieën* dicht bij de toen aldaar gangbare compositie, figuratieve stijl en landschapstijl, zodat het denkbaar is dat dit paneel in het Antwerpse milieu zou zijn ontstaan. Men vergelijke het landschap van dit paneel met het landschap op het portret van François Colibrant, secretaris van de stad Antwer-

¹ De schenkersfiguur afgebeeld op de Antwerpse triptiek, is vermoedelijk een burger van deze stad. Ter staving hiervan, zie ons betoog aangaande de stad waar de schilder werkzaam zou zijn geweest.

² M.J. FRIEDLAENDER, *op. cit.* van 1915, bl. 66 en 86.



158 274 B

4. Meester der Antwerpse Aanbidding, *Aanbidding der Koningen*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten. Detail : het zelfportret van de schilder.



165 314 B

5. Bernart Van Orley, *Heilige Lodewijk almoezen uitdelend*, Englefield Green, Dell Park, verz. H.W.B. Schröder. Detail : jonge krijgersfiguur.

pen, en toegeschreven aan Goossens Van der Weyden (afb. 2 en 3) ¹. Wij bedoelen hiermee niet dat onze schilder zich heeft laten inspireren door het oeuvre van Goossens Van der Weyden. Het is voldoende bekend hoezeer deze aanleunde bij de groep van de Antwerpse meesters uit het eerste kwart van de xvr^e eeuw. Wij menen hierin alleen een bewijs te vinden van het feit dat onze schilder tijdens zijn leertijd reeds vertrouwd was met de artistieke stromingen, die gehuldigd werden in de ontwakende havenstad.

Wanneer Friedländer deze Antwerpse schildersgroep de tijdsaanduiding 1520 gaf, had hij daarvoor verschillende redenen. Een werk van de Meester van 1518 gedateerd 1518, een repliek naar het werk van één dezer meesters en gedateerd 1519 en de stijlverwantschap met enkele glasramen van de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Antwerpen gedateerd 1520, zijn de voornaamste. Aangezien nu de Meester der Antwerpse Aanbidding getuigt van een vindingrijkheid en zijn oeuvre een merkwaardige stilistische gaafheid vertoont, kunnen wij vermoeden dat hij te midden van deze schilders een gelijke was van zijn groepsgenoten en niet een volgeling. Er kan dus aangenomen worden dat de triptieken van Brussel en Antwerpen omstreeks 1520 zijn ontstaan ². Circa 1520 had de kunstenaar reeds een « meesterschap » in techniek en stijl verworven, wat nog niet het geval was wanneer hij zijn *Sint-Anna te Drieën* schilderde. Daarom mogen wij aannemen dat dit jeugdwerk uit de jaren 1510-1515 dateert. Derhalve is dit het vroegst gekende werk uit het oeuvre van de Meester der Antwerpse Aanbidding.

Bij het beschouwen van het drieluik van Brussel en vooral van het tafereel van de *Besnijdenis*, is het opvallend hoe de jongelingsfiguur rechts van de opperpriester misstaat te midden van de andere personages. Ener-

¹ Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, cat. *Oude Schilderkunst*, Brussel, 1957, n^o 568.

² Tot hiertoe is het niet mogelijk een meer benaderende datering voor te stellen. P. PHILIPPOT (*op. cit.*) meent echter voor de drieluiken van Brussel en Antwerpen de datum — *ante quem* — 1519 te mogen aangeven. Hij steunt op een detail dat voorkomt op beide triptieken, namelijk een man uit het gevolg der Drie Koningen die, gehurkt, de touwen van een pak dichtknoopt, en dat eveneens te vinden is op een 1519 gedateerde compositie van een volgeling van de Antwerpse groep (zie daarover M. J. FRIEDLAENDER, *op. cit.* van 1934, dl. xi, bl. 36, n^o 29b). Aangezien de schilder van 1519 een « volgeling » is en zijn esthetische kwaliteiten zeer zwak zijn, kan hij, zoals schrijver terecht betoogt, de uitvinder niet zijn van vernoemd detail. Doch het is voorbarig om daaruit te besluiten dat de Meester der Antwerpse Aanbidding de uitvinder zou zijn van bedoeld detail. Nog andere werken van vooraanstaande meesters uit de Antwerpse groep vertonen hetzelfde merkwaardige detail. Wij vernoemen onder andere :

- een *Aanbidding* van de Pseudo-Blesius Meester (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen);
- een *Aanbidding* van de Meester der Aanbidding van Milaan (of de jonge Jan De Beer) (Parijs, Musée de Cluny);
- een *Aanbidding* van de Meester der Aanbidding von Grootte (Frankfort/Main, Städelsches Kunstinstitut).

Het werk, dat door de volgeling van 1519 werd gekopieerd, is eveneens een *Aanbidding* van de Meester von Grootte (Philadelphia, J. G. Johnson Collection). Het is echter verwarrend vast te stellen dat men in deze compositie het besproken detail niet aantreft. De kopiist van 1519 heeft dus dit motief overgenomen, hetzij uit een ander werk van de Meester von Grootte, hetzij uit het oeuvre van één der andere tot dezelfde groep behorende schilders. Derhalve is nog niet uit te maken wie de uitvinder is van dit motief. In ieder geval kan de datum — *ante quem* — 1519 niet worden aanvaard.

zijds is het duidelijk dat de kunstenaar zijn figuren niet de visu schilderde, maar ze ontwierp volgens een bepaald type. Dit is de reden waarvoor zijn figuren steeds hetzelfde voorkomen hebben in zijn verschillende werken en daarenboven soms karikaturaal aandoen. Anderzijds blijkt ook de kleding van zijn personages vrij fantastisch te zijn ontworpen. De jongelingsfiguur valt wegens zijn realistische verschijning en zijn sobere kleding uit de toon. Zonder twijfel is het een portret ¹. De houding van de jongeling, de romp driekwart naar links en het hoofd bijna naar voren gekeerd, doet zelfs denken aan een zelfportret. Van alle personages is deze tevens de enige, wiens blik levendig is en naar de toeschouwer is gericht. Deze blik is zelfs scherp en onderzoekend. Het lijkt wel of het de blik is van de kunstenaar die zijn spiegelbeeld bestudeert om het te portretteren. Terwijl de linkerhand van de schilder (de rechter in het spiegelbeeld) zichtbaar is en rust in de pelzen kraag, is zijn rechterhand (de linker op het portret) onzichtbaar; de jongelingsfiguur staat immers gedeeltelijk achter de opperpriester. Gezien het verisime waarmee dit zelfportret werd geschilderd, kan ook de ouderdom van de geportretteerde op ongeveer vijfentwintig jaar worden geschat. Indien de stijlkenmerken van het oeuvre het jaartal 1520 reeds voor opstelden, dan negeert dit jongelingstype deze datum niet. Een zeer gelijkende facies vinden wij in een werk, aan Bernard Van Orley toegeschreven en dat de *Heilige Lodewijk almoezen uitdelend* voorstelt ². Dit paneel wordt door Friedländer gedateerd circa 1514 (afb. 4 en 5) ³.

In de linkerbenedenhoek van het middenpaneel is een letter « G » zichtbaar (afb. 6). Uit het onderzoek bleek dat de letter wel degelijk op het zelfde tijdstip geschilderd werd als de eigenlijke verflaag. Welke is nu de bedoeling geweest van de schilder met het aanbrengen van deze alleenstaande letter? Lettertakens aangetroffen op schilderijen kunnen het merk van de schenker, van het atelier of van de schilder zelf zijn. Alhoewel men zich hoeden moet om al te vlug in een letterteken het monogram te zien van de kunstenaar, toch menen wij dat het hier verantwoord is ⁴. Het is zeer onwaarschijnlijk dat dit het merk zou zijn van een of ander schenker; immers een schenker werd op het drieluik niet afgebeeld. Het huismerk van een schilder wordt doorgaans niet door één enkele letter aangeduid, maar door een teken vergezeld van een paar letters. Het drieluik van Brussel is

¹ Dit is geen zeldzaamheid in de toenmalige Vlaamse schilderkunst.

² Englefield Green, Dell Park, verz. H.W.B. Schröder.

³ M.J. FRIEDLAENDER, *Die altniederländische Malerei*, dl. VIII : *Jan Gossart, Bernart Van Orley*, 2^e uitg., Leiden, 1934, bl. 134 en 167, n^o 91, pl. LXXVII en N. VERHAEGEN, *Revers de volets peints révélés par radiographie*, dans *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, dl. I, 1958, bl. 100, afb. 3. Wij herinneren terloops aan het feit dat Van Orley in 1516 en in 1517 opgetekend werd in de Liggeren der Antwerpse Sint-Lucasgilde, wanneer hij als leerlingen respectievelijk aangaf: Coppen Lammens en Joachim Van Molle.

⁴ Betreffende een dergelijk, eventueel foutieve interpretatie van een monogram, zie S. BERGMANS, *Le problème Jan Van Hemessen, Monogrammist de Brunswick*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, dl. XXIV, 1955 (verschenen in januari 1957), bl. 133-157, en meer in het bijzonder bl. 156.

daarenboven geen werk, dat als een « atelierwerk » kan beschouwd worden. De homogeniteit van de compositie en stijl sluit een eventuele tweede of derde hand uit. De kunstenaar schijnt dus een eerste maal zijn *Aanbidding* te hebben gesignd met zijn zelfportret, een tweede maal met zijn monogram.

De biografische gegevens vervat in het oeuvre van de Meester der Antwerpse Aanbidding kunnen als volgt worden geresumeerd. Geboren omstreeks 1495, zou de kunstenaar op ongeveer vijftwintigjarige leeftijd (ca 1520) getuigen van een « meesterschap » in de schilderkunst. Voor zover kan worden nagegaan, blijkt hij reeds als leerling met de Antwerpse milieus contact te hebben gehad. In ieder geval, wanneer hij reeds omstreeks 1520 van een opmerkenswaardige vakkennis getuigt, schijnt hij wel te Antwerpen werkzaam te zijn geweest.

Heel wat moeilijker is het de waarde te bepalen van de aanknopingspunten in het oeuvre van de nog jonge schilder met schilderijen afkomstig uit andere ateliers van de Scheldestad. Daartoe ontbreken alle gegevens, behalve de stilistische die met grote omzichtigheid moeten gebruikt worden. Het is des te meer jammer vast te stellen dat de meesters met wie onze schilder een onloochenbaar verwantschap vertoont, namelijk de Meester van 1518 en — weliswaar reeds in mindere mate — de Meester von Groote, evenals hij onbekende schilders zijn. Hoe dan een verhouding opmaken van leerling tot meester tussen deze schilders onderling? Ook kunnen naast de reeds vermelde, andere kunstenaarsnamen worden vernoemd. Wij denken aan Joos Van Cleve en aan Jan De Beer. Maar telkens gaat het dan over een verwantschap die opvalt tussen een detail uit het oeuvre van één dezer meesters en een detail uit een werk van de Meester der Antwerpse Aanbidding. Zulke gegevens zijn te broos om te dienen als fundering voor een hypothese over de opleiding van onze schilder bij deze of gene meester. Hoe men ook deze gegevens bundelt, steeds schijnt het voorbarig te zijn er reeds nu een of ander besluit te willen uit trekken.

Voor de verdere identiteitsbepaling van de Meester der Antwerpse Aanbidding rest ons tenslotte zijn monogram. De interpretatie ervan is echter niet gemakkelijk. Is het de beginletter van zijn voornaam of van zijn familienaam? Indien het deze van zijn voornaam is, dan was de kunstenaar eer met zijn voornaam dan met zijn familienaam bekend.

Tot nog toe is slechts één Vlaamse schilder-miniaturist uit het eerste kwart der xvi^e eeuw bekend, die zijn werken signeerde met een monogram « G », en wiens oeuvre de jaartallen 1519 of 1520 draagt; namelijk « Godofredus pictor batavus », zoals hij genoemd wordt in één van de door hem verluchte handschriften¹. Het feit dat van hem alleen miniaturen zijn gekend, dat hij circa 1519-1520 werkzaam was voor het Franse hof, dat

¹ F. DE MÉLY, *Les Primitifs et leurs signatures. Les miniaturistes*, Parijs, 1913, bl. 112 en volg.

zijn monogram « G » verschilt van dat van de Meester der Antwerpse Aanbidding, laten niet toe tot de vereenzelviging van beide kunstenaars over te gaan. Dat er stijlverwantschap bestaat tussen Godofredus en het Antwerpse milieu, is niet voldoende. Men vergete niet dat een wederzijdse beïnvloeding natuurlijk is bij de toenmalige Vlaamse schilders. Als Vlaming en tijdgenoot vertoont Godofredus de te verwachten stilistische eigenaardigheden, aangetroffen bij de Antwerpse groep van 1520. Daarenboven kan een vergelijkende figuratieve stijlstudie niet tot in de details worden ondernomen, aangezien men de werkwijze van een miniaturist moeilijk vergelijken kan met die van een olieverfschilder. Derhalve menen wij dat de identificatie van Godofredus met de Meester der Antwerpse Aanbidding niet kan worden verdedigd.

Om de beschouwingen omtrent deze meester af te sluiten, is het ook wenselijk de lijsten van de Antwerpse Sint-Lucasgilde te doorlopen van de jaren 1505 tot en met 1525¹. Elke gelegenheid om aan een schilder die alleen met naam gekend is, anonieme werken toe te schrijven mag niet over het hoofd gezien worden.

Bij de lectuur van de *Liggeren* was onze aandacht tweevoudig. In de eerste plaats noteerden wij de namen van de schilders voor wie het gebruik van een monogram « G » verantwoord schijnt. In de tweede plaats was de datum van belang waarop de schilder, hetzij als leerling, hetzij als vrijmeester in de *Liggeren* werd opgetekend². Indien nu de naam van de Meester der Antwerpse Aanbidding één der genoteerde namen is, dan is er veel kans dat hij behoort tot het groepje, bestaande uit de namen van de kunstenaars die als vrijmeesters in de *Liggeren* voorkomen³. Werden als vrijmeesters ontvangen :

- in 1518, Adriaan de Gromme. Alhoewel zijn hoedanigheid niet werd bepaald, bestaan er geen redenen om hem niet te vermelden (*Liggeren*, bl. 90);
- in 1519, Gommaer van Eerebroeck. Hij heeft tussen 1523 en 1534 leerlingen gehad; hij werd deken in 1551 en overleed omstreeks 1553-54 (*Liggeren*, bl. 92, 103, 111, 119, 123 en 174);
- in 1520, Jan van Ghindrick. In 1543 werd hij burger van de stad Antwerpen (*Liggeren*, bl. 95);

¹ Ph. ROMBOUTS en Th. VAN LERIUS, *De Liggeren der Antwerpsche Sint Lucas Gilde*, dl. I, Antwerpen [1872].

² Wij stelden vast dat geen van de terug gehouden schilders tevens als leerling en als vrijmeester in de *Liggeren* werden opgetekend.

³ Wij menen dat het minder waarschijnlijk is dat onze schilder alleen als leerling in de Antwerpse Sint-Lucasgilde zou zijn worden opgenomen. Verschenen alleen als leerling :

- Hennen Goyvaerts in 1507 (*Liggeren*, bl. 66);
- Neelken Gertsone in 1503 en in 1515 (*Liggeren*, bl. 69 en 87);
- Coppens Ghelgietere in 1512 (*Liggeren*, bl. 78);
- Wauters Goets in 1516 (*Liggeren*, bl. 87);
- Cornelis Guebels in 1518 (*Liggeren*, bl. 90).

Van laatstgenoemde weten wij niet of hij een leerling-schilder is geweest.

Het jaartal 1518 is ook een grensdatum, omdat op dat tijdstip onze schilder voorzeker geen leerling meer was. Daarentegen kan moeilijk worden verondersteld dat hij reeds in 1512 vrijmeester zou zijn geweest. Derhalve hebben wij de naam van Rombout Gheens de Jonge, vrijmeester in 1512 (*Liggeren*, bl. 77), evenmin weerhouden.

in 1520, Peeter Gheens. Hij heeft in het zelfde jaar ook een leerling gehad (*Liggeren*, bl. 95);

in 1525, Peter Geertssone (*Liggeren*, bl. 105).

Het feit in acht genomen dat het duidelijk is dat Gommaer van Eerebroeck en Jan van Ghindrick een vrij lange loopbaan als schilder hebben gehad, is de ontstentenis van alle verdere inlichtingen aangaande deze schilders opmerkenswaardig. Is van hun oeuvre niets overgebleven¹? Of is het bekend onder de naam van een andere schilder, of nog vermeld als zijnde van een anonieme meester? Wat Adriaan de Gromme betreft tast men volkomen in het vage, en wat Peeter Gheens en Peter Geertssone aangaat zijn de gegevens buitengewoon schaars. Benevens de vragen reeds gesteld aangaande het oeuvre van Gommaer van Eerebroeck en van Jan van Ghindrick en eveneens geldig voor het oeuvre van Peeter Gheens en van Peter Geertssone, kan men zich ook afvragen of beide schilders niet jong zijn gestorven. Hetzelfde kunnen wij doen over de loopbaan van de Meester der Antwerpse Aanbidding. Wij kunnen namelijk de loopbaan van onze meester volgen tussen de jaren 1510-1520, maar niet verder. Geen werk is ons immers van hem bekend dat, om stilistische redenen, mag gedateerd worden na 1520. Omstreeks dit jaar was de schilder amper ongeveer vijfentwintig jaar oud en begon hij pas zijn loopbaan. Waarom is er geen later dan 1520 te dateren werk van de Meester der Antwerpse Aanbidding gekend? Is zijn later oeuvre nog niet teruggevonden of is de stijl van de meester dan zo veranderd, dat de hand van de jonge schilder niet meer te herkennen is in eventueel later onstane schilderijen?

Men zou kunnen opwerpen, dat de vraag betreffende een eventuele stijlevolutie zich niet alleen stelt voor onze schilder, maar ook voor de met een noodnaam aangeduide kunstenaars, die tot de groep van de Antwerpse meesters van 1520 behoren. Over hun « ouder of jonger zijn » dan deze of gene groepsgeenoot zijn wij alleen ingelicht door zekere stijlkenmerken. Friedländer veronderstelde reeds dat de Meester van 1518 de jongste uit de groep zou zijn geweest². Uit ons betoog moge blijken dat de Meester der Antwerpse Aanbidding, indien niet jonger, circa 1520 nagenoeg dezelfde leeftijd had als de kunstenaar bij wie hij trouwens stilistisch het nauwst aansluit. De vraag over de stijlevolutie stelt zich dus zeker voor beide in 1520 nog jonge schilders. Wanneer Friedländer de Antwerpse schilderkunst uit de eerste helft van de xv^e eeuw overschouwde, heeft hij voor de Meester van 1518 een mogelijke stijlevolutie kunnen terugvinden in het oeuvre van de Meester van het Laatste Avondmaal³. Hoe de verhouding zich heeft

¹ Luidens een rekening van de O.-L.-Vrouwekerk van Antwerpen (1532-33), werd G. van Eerebroeck betaald voor een « ... patroone van eenen Jhesus ende van eenen Salvator ... » (*Liggeren*, bl. 92).

² M.J. FRIEDLAENDER, *op. cit.* van 1915, bl. 86.

³ Zie voetnoot 2. De data die op enkele schilderijen van deze meester voorkomen, zijn : 1527, 1530, 1531 en 1550.

voorgedaan tussen de Meester van 1518 en de Meester van het Laatste Avondmaal, heeft Friedländer niet besproken. Hij wou geen voorbarige gevolgtrekkingen maken. Het is evenmin onze bedoeling een oplossing voor dit probleem voor te stellen; des te meer daar het buiten het kader valt van ons onderzoek. Niettemin was deze mogelijkheid van een stijlevolutie bij de Meester van 1518 noemenswaardig, aangezien alle opzoeken vruchteloos bleken om dergelijke eventuele stijlevolutie, die het gekende oeuvre van onze schilder als vertrekpunt zou hebben, terug te vinden. De hypotese of de Meester der Antwerpse Aanbidding jong zou overleden zijn, schijnt dus niet ongegrond te zijn. Stelden wij ons niet dezelfde vraag, wanneer wij het hadden over de loopbaan van de in de Liggeren opgetekende vrijmeesters : Peeter Gheens (1520) en Peter Geertssone (1525)?

Naar wij hopen zijn wij de oplossing van het probleem van de identiteit van de Meester der Antwerpse Aanbidding naderbij gekomen. De gegevens zijn echter nog te schaars om uiteindelijke gevolgtrekkingen te maken. Derhalve menen wij dat het wenselijk is de noodnaam van de schilder te behouden, in afwachting dat, dank zij een nieuw gegeven, de laatste schakel ontdekt wordt die toelaten zal de noodnaam van de kunstenaar te vervangen door zijn echte naam. Inmiddels kan een nadere identiteitsbepaling van de Meester der Antwerpse Aanbidding gebruikt worden.



24 007E

6. *Aanbidding der Koningen*, Brussel.
Het monogram van de schilder.

Lors du traitement de l'*Adoration des Mages* du Maître de l'Épiphanie d'Anvers conservée aux Musées royaux des beaux-arts de Bruxelles, l'attention de l'auteur fut attirée sur la lettre G découverte dans le coin inférieur gauche du panneau central, et sur le personnage représenté à gauche du grand-prêtre au volet droit. P. Philippot a déjà interprété ces éléments comme étant un monogramme et un autoportrait de l'artiste, sans toutefois analyser cette hypothèse comme l'auteur projette de le faire. Il est en effet important d'examiner de plus près l'interprétation de ces éléments, car dans le cas où elle peut être maintenue, des données biographiques assez précises nous sont fournies concernant un peintre dont on ignore le nom, et un examen approfondi s'impose donc afin de préciser davantage l'identité du maître. Etayant son examen, l'auteur analyse trois tableaux indubitablement de la main du peintre. Ce sont la *Sainte Anne* du Musée de Strasbourg et les *Adoration des Mages* des Musées royaux des beaux-arts de Bruxelles et d'Anvers. L'étude de la facture et du style de ces compositions permet de conclure que la *Sainte Anne* est la première en date des œuvres connues de ce peintre. Exécutée vers les années 1510-1515, elle révèle encore une facture d'« élève ». Les deux *Adorations* par contre sont les dernières en date des compositions connues du maître. Peintes vers 1520, elles témoignent déjà d'une réelle « maîtrise ». En outre, la composition de la *Sainte Anne* prouve que l'élève-peintre n'ignorait pas les courants artistiques en vogue à Anvers en ce début de siècle. Le style des *Adorations* ne laisse aucun doute sur ce point, et permet même d'affirmer que le peintre était, à l'époque où il composait ses *Adorations*, du nombre des artistes ayant choisi Anvers comme lieu de résidence. A ces données s'ajoute celle de l'autoportrait. Le peintre paraît avoir vingt-cinq ans environ. Pouvant être considérée comme un monogramme de l'artiste, la lettre G serait l'initiale du nom sous lequel le peintre était connu (prénom ou nom de famille). Les données biographiques sont assez précises et dès lors une confrontation avec des noms d'artistes connus s'impose. Après avoir écarté la possibilité d'une identification du Maître de l'Épiphanie d'Anvers avec Godefroy Batavus, l'auteur a recherché dans les *Liggeren* les noms des artistes dont la lettre G pouvait être le monogramme, et dont aucune œuvre n'est encore connue. Tenant compte des éléments biographiques déjà cités, l'auteur a relevé le nom des artistes figurant dans les *Liggeren* comme franc-maîtres, car il semble probable que le Maître de l'Épiphanie d'Anvers figure parmi les franc-maîtres, plutôt que parmi les élèves. Des cinq noms de franc-maîtres retenus, deux méritent une attention toute spéciale : Peeter Gheens, inscrit en 1520, et Peter Geertssone, inscrit en 1525. L'on peut croire que ces peintres sont décédés fort jeunes, comme très probablement ce fut aussi le cas du Maître de l'Épiphanie d'Anvers. On ne connaît en effet de lui aucune œuvre postérieure aux années 1520. Les recherches sur l'identité du maître ne peuvent être poussées plus loin pour le moment : quelques données manquent encore pour clore les investigations. Leur découverte rendra au Maître de l'Épiphanie d'Anvers son véritable nom.

IDENTIFICATION D'UN SURPEINT SUR UNE ASSOMPTION DE LA VIERGE D'ALBERT BOUTS

René SNEYERS et Jean THISSEN

Lors du traitement d'une *Assomption de la Vierge* d'Albert Bouts¹ en 1953, il fut constaté que la gloire jaune sur laquelle se profilaient les silhouettes de la Vierge, du Christ et du Saint-Esprit n'était pas originale, mais constituait un surpeint ancien. Ce surpeint, suggéré par la radiographie, a été confirmé par l'examen microscopique de la structure des couches picturales, et il nous a paru intéressant d'en détailler les résultats, la composition des pigments et des liants ayant été préalablement déterminée par la microchimie.

L'échantillon 1 (cf. figure) (photographie ordinaire; grossissement : 84 ×), prélevé immédiatement à gauche de l'épaule de la Vierge, à hauteur de l'encolure, est composé comme suit :

- 1 : *blanc* original. Pigment : blanc de plomb. Liant : à base d'huile siccativ. Cette fine couche blanche se retrouve presque partout sous les couches picturales originales, immédiatement au-dessus de la préparation, laquelle fait défaut dans le présent échantillon.
- 2 : *bleu foncé* original. Pigments : blanc de plomb et azurite. Liant : à base d'huile siccativ. Il s'agit du bleu foncé du ciel.
- 3 : surpeint *jaune canari*. Pigments : oxyde double de plomb et d'étain. Liant : à base d'huile siccativ. La présence d'étain et de plomb a été confirmée par spectrographie. Cette couche correspond à la gloire dont il est question ici.



L'échantillon 2 (cf. figure) (photographie ordinaire; grossissement : 84 ×), prélevé à droite de la tête du Christ, à hauteur des yeux, se compose des couches suivantes :

¹ Triptyque en chêne (panneau central : 186 × 108 cm; volets : 184 × 47 cm), Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts, cat. n° 534.

ROYAUME BELGE
MUSEES ROYAUX
DES BEAUX-ARTS



117 231 B



147 503 B

A. Bouts, triptyque de l'Assomption de la Vierge, zone supérieure du panneau avant et après traitement, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts.

1 : *blanc* original. Semblable à la couche 1 du premier échantillon.
2 : *bleu foncé* original. Semblable à la couche 2 du premier échantillon.

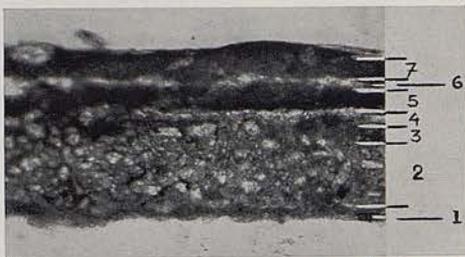
3 : surpeint *blanc rosé*. Pigments : blanc de plomb et un peu de garance fixée. Liant : à base d'huile siccative. Il s'agit de l'assiette de la dorure de l'auréole. Cette dorure ne se voit pas sur la microphoto.

4 : vernis ancien brun foncé.

5 : surpeint *jaune canari*. Semblable à la couche 3 du premier échantillon. Il s'agit de la gloire.

6 : vernis ancien brun foncé.

7 : *blanc*. Surpeint d'un rayon de l'auréole. Pigment : blanc de plomb. Liant : à base d'huile siccative.



L 3035 E

De l'examen de l'échantillon 2, il ressort que l'auréole qui entoure la tête du Christ est elle aussi un surpeint et que la préparation (couche 3) de sa dorure (invisible sur la coupe) est elle-même en surpeint sur le ciel (couche 2). Comme les radiographies attestent la présence d'auréoles à l'origine, nous avons été amenés à conserver ce dernier surpeint, tandis que nous avons enlevé celui de la grande gloire qui englobait les trois personnages centraux. Il est en effet étonnant qu'une surface de cette étendue n'ait pas été réservée, comme c'était généralement le cas chez les Primitifs flamands, car il est contraire à la bonne technique picturale de superposer du bleu et du jaune sur une aussi grande surface. Enfin, la microphoto montre nettement que la surface de la couche bleue n'est pas normale : les pigments s'y présentent isolés, dégagés du liant qui forme le glaçage habituel de la surface des peintures. Cet état ne peut être que le résultat d'un décapage réalisé lors d'un nettoyage ancien trop vigoureux.

Nous nous trouvons ici en présence du cas malheureusement trop fréquent où l'œuvre originale a vu sa surface endommagée par des interventions antérieures. Il en a été tenu compte à l'occasion du traitement de 1953.

IDENTIFICATIE VAN EEN OVERSCHILDERING OP EEN HEMELVAART VAN MARIA DOOR ALBRECHT BOUTS

Bij de behandeling in 1953 van de *Hemelvaart van Maria*, door Albrecht Bouts, uit het Museum van Brussel (cat. nr. 534) werden de verflagen van de stralenkrans, die de drie centrale personages omringde, microscopisch onderzocht. Deze stralenkrans bleek een oude overschildering te zijn; de originele laag van de hemel, die er door bedekt werd, was afgesleten ingevolge vroegere reinigingen.

GESCULPTEERD KRUIS UIT DE JERUZALEMKERK TE BRUGGE. IDENTIFICATIE VAN DE HOUTSOORT

René LEFÈVE

Van het eigenaardige kruis van circa 1435, dat zou meegebracht zijn door een lid van de familie Adornes, stichter van de Jeruzalemkerk te Brugge, en dat in de xviii^e eeuw versierd werd met zilveren motieven, werd altijd gezegd dat het uit olijfhout gesneden was (afb. 1) ¹.



5527 B

17 × 10 cm

1. Houten kruis (xv^e eeuw; Christus in zilver xviii^e eeuw), Brugge, Jeruzalemkerk.

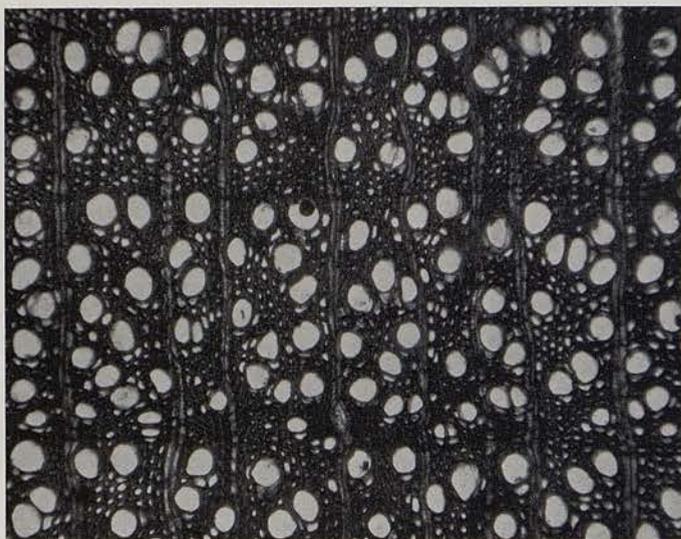
Bij de conserveringsbehandeling in 1948 hadden we de gelegenheid in paar kleine houtfragmenten opzij te leggen, daar één van de armen volledig uit elkaar gevallen was en gereconstitueerd moest worden.

Uitgaande van deze fragmenten werd gepoogd de houtsoort te bepalen. Het was echter onmogelijk van het broze materiaal preparaten voor het microscopisch onderzoek te vervaardigen, volgens de gebruikelijke wijze doorsnijden met de microtoom. Daarom werd een methode toegepast, ingegeven door de mineralogische techniek ter bereiding van slijpplaatjes. Het houtmonster, ingebed in een blokje polymethylmethacrylaat, wordt aan één zijde afgeslepen, gepolijst en op een objectglaasje bevestigd. Dan wordt de andere zijde weggeslepen tot er van het monster nog slechts een dikte van maximum 0,02 mm overblijft, zodat de structuur, in doorvallend licht, microscopisch kan onderzocht worden. Alzo verkregen we drie sneden, in de transversale, de tangentiële en de radiale houtrichtingen, die toelieten

¹ A. DuCLOS, *Bruges. Histoire et souvenirs*, Brugge, 1910, bl. 560.

de soort ondubbelzinnig te identificeren als zijnde palmhout (*BUXUS SEMPERVIRENS* L.) (afb. 2).

Deze techniek ter vervaardiging van sneden van zeer kleine monsters broos materiaal werd verder op punt gesteld. Zij kan eveneens hulp bieden bij de studie van talrijke andere materialen als houtskool, textiel, verfmonsters en dgl. ¹.



2. Microfoto 120 \times ; transversale snede : palmhout
(*BUXUS SEMPERVIRENS* L.).

UNE CROIX SCULPTÉE DE L'ÉGLISE DE JÉRUSALEM A BRUGES. IDENTIFICATION DU BOIS

Au cours du traitement de cet objet datant de 1435 environ, toujours considéré comme étant en bois d'olivier, nous avons pu prélever quelques petits fragments. Il n'a pas été possible de préparer des coupes au microtome suivant la méthode habituelle; en adaptant la méthode de l'inclusion au polymétacrylate de méthyle à la technique minéralogique de préparation des lames minces, nous avons obtenu des coupes utilisables pour l'examen microscopique du bois, identifié comme étant du buis (*BUXUS SEMPERVIRENS* L.).

¹ Zie bl. 94.



CHRONIQUE

Plutôt qu'une fastidieuse énumération des diverses activités de l'Institut, nous voudrions que le lecteur trouve dans cette chronique le reflet des réalisations les plus marquantes de l'année écoulée; mais nous souhaitons surtout qu'en la parcourant il saisisse l'esprit qui anime ceux dont la préservation et la diffusion de notre patrimoine artistique constituent la tâche quotidienne.

Au moment de nous engager dans l'exposé de la première étape — celle de l'année 1956-57 — il paraît souhaitable de jeter un regard en arrière et, en unissant ainsi le passé au présent, de permettre au lecteur de situer les faits dans un ensemble cohérent.

ARCHIVES

La section des Archives est riche de près d'un demi-million de négatifs photographiques relatifs au patrimoine artistique national : architecture, sculpture et peinture, arts appliqués et objets de fouilles. Les épreuves sont classées topographiquement par communes, puis selon des mots-clés qui permettent de retrouver en un minimum de temps les documents désirés. Communes et mots-clés sont rangés dans l'ordre alphabétique.

L'édition d'un catalogue avec tables est une tâche énorme qui entraînerait des frais considérables, vu l'ampleur de la documentation et son accroissement rapide et constant. La solution qui s'impose provisoirement est celle des catalogues sur fiches. Ceux-ci sont au nombre de trois : le premier — systématique — permet de repérer tels édifices, meubles ou objets; le second — iconographique — les représentations de tel thème; le troisième — onomastique — les œuvres de tel artiste. L'identification figurant sur les fiches comporte évidemment un renvoi à la documentation photographique.

Documents et catalogues peuvent être consultés dans la salle de lecture. On peut également y passer commande d'épreuves et de diapositives pour projection; chaque année, il en est fourni environ vingt mille. Les demandes sont des plus diverses; elles ne viennent pas seulement d'historiens d'art et archéologues, artistes et collectionneurs, mais aussi de professeurs et d'étudiants, d'offices du tourisme et de bien d'autres encore, tant à l'étranger qu'en Belgique. Les Archives apportent ainsi une contribution notable aux travaux scientifiques, à l'enseignement et à la diffusion artistique.

Accroissement du fonds

La documentation est en accroissement constant. La constitution de l'Inventaire photographique indicatif en est la cause primordiale. Mais il est d'autres occasions, parmi lesquelles les grandes expositions occupent le premier rang. De juillet 1956 à

septembre 1957, plus de quinze mille nouveaux documents furent ainsi classés dans la photothèque.

Le but de l'Inventaire, rappelons-le, est de recenser systématiquement, par cantons de justice de paix, tous les documents et œuvres d'art antérieurs à 1831 et d'en donner une identification sommaire accompagnée d'un renvoi à la documentation des Archives. Les inventaires des cantons d'Alost, Chimay et Ath ont été publiés respectivement en 1949, 1950 et 1952. En ce qui concerne les trois cantons de Bruges, la prise de vues est achevée et le texte prêt pour l'impression.



153 553 B

d'armes, l'Asile de la vieillesse et l'Orphelinat des garçons furent les principaux objectifs; lors de celle de mai 1957, trois équipes se partagèrent le Palais de Justice et l'Hôtel du Gouvernement provincial, le Musée d'Ansembourg et l'Echevinat de l'Instruction publique, tandis que la quatrième réalisait en divers endroits des prises de vues difficiles. A chacune des campagnes, la production a atteint près de onze cents clichés, ce qui porte à environ dix-huit mille cinq cents le total des documents photographiques actuellement disponibles. La tâche du personnel scientifique et technique a partout été facilitée par le bon accueil des autorités et la collaboration spontanée des préposés.

A côté des missions photographiques mises sur pied pour l'Inventaire, celles qui sont organisées à l'occasion des expositions les plus marquantes occupent dans l'activité des Archives une place importante. Elles permettent non seulement d'enrichir la documentation de photographies d'œuvres disséminées aux quatre coins du monde, mais de contribuer aussitôt à l'étude des objets exposés et à l'illustration des publications qui y sont consacrées en Belgique et à l'étranger.

Parmi les expositions qui ont récemment fait l'objet d'une mission photographique, il faut mentionner surtout « l'Art flamand dans les collections britanniques » à Bruges, et « Scaldis » à Anvers, Gand et Tournai. Les photographes ont encore opéré aux expositions des œuvres de Rik Wouters à Anvers, de Fernand Léger, Marc Chagall et Paul Klee à Bruxelles, et de Frits van den Berghe à Knocke. Des prises de vues



169 310 B



166 138 B

ont également été réalisées aux expositions « Mouvement symboliste » à Bruxelles, « Cuivre et bronze » à Deurne et Bruxelles, et à la quatrième biennale au Musée de sculpture en plein air de la ville d'Anvers au parc Middelheim, de même qu'à la présentation d'œuvres de la collection Tony Herbert à Gand, Hasselt et Ostende.

En outre, de nouvelles photographies ont été prises en vue de compléter la documentation relative à divers musées et églises, à l'occasion de recherches ou de publications. Ce fut le cas pour le Musée d'Erasmus à Anderlecht, le Musée de Mariemont et le Musée de l'Institut archéologique du Luxembourg à Arlon, ainsi que pour le couvent des carmélites

déchaussées à Bruxelles, les églises Sainte-Gertrude, Saint Michel et Saint-Quentin à Louvain, et l'ancienne abbatale de Bonne-Espérance à Vellereille-les-Brayeux.

Enfin, la collaboration des Archives et du Laboratoire est à l'origine d'un enrichissement incessant du fonds. Parmi les œuvres qui ont été récemment traitées au Laboratoire et photographiées par les services des Archives, citons diverses peintures et sculptures de la ville de Diest et de son Assistance publique, la croix du Calvaire de l'église de Grez-Doiceau, le groupe du Calvaire de Wemmel, le *Mariage mystique de sainte Catherine* de Memlinc à l'Hôpital Saint-Jean de Bruges, le triptyque de la *Trinité* de la chapelle de Lelle à Berg (Brabant), le *Saint Martin* d'A. van Dyck à l'église de Saventhem, et surtout les panneaux de la *Justice d'Othon* de Th. Bouts aux Musées royaux des beaux-arts de Bruxelles.

L'accroissement de la documentation photographique se répercute évidemment sur les fichiers, faisant d'eux un instrument de travail toujours plus efficace.

Améliorations

Pour autant que les circonstances le permettent, les identifications sont améliorées ou complétées. C'est annuellement le cas de près de deux mille documents. Ainsi, les photographies d'objets ayant figuré à une exposition sont pourvues d'un renvoi au catalogue.

La révision des catalogues sur fiches est aussi au premier plan de nos préoccupations. Celle du fichier iconographique vient de dépasser le stade du projet. Le nouveau classement prévoit quatre subdivisions : « Noms de personnes », « Noms de lieux », « Scènes » et « Objets ». Il s'appuie dans toute la mesure du possible sur les noms propres, en raison de leur stabilité relative. La plupart des doubléments de fiches ont été remplacés par des renvois. Enfin, des notes explicatives réduites à l'essentiel et les renvois à la Bible ont été portés sur les fiches à voyant.

Photographie en couleur

Lentement mais sûrement, la photographie en couleur se substitue à la photographie en noir et blanc. Dans le domaine de l'amateur, la substitution est chose faite,

sans qu'elle ait entraîné pour autant une fidélité de reproduction rigoureuse. Il en est tout autrement de la photographie en couleur des œuvres d'art, où la beauté du document n'est que le corollaire de cette fidélité.

C'est dans cet esprit que, dès le lendemain de la guerre, les Archives ont installé un laboratoire muni d'un équipement moderne, permettant le développement des émulsions les plus diverses à température contrôlée. Systématiquement, les produits des grandes firmes photographiques ont été mis à l'épreuve, et nous continuons de suivre les progrès qu'elles réalisent. Nous espérons ainsi être bientôt à même de répondre aux nombreuses demandes qui nous sont faites en ce domaine.

Les autorités départementales songent d'ailleurs à créer au sein de l'Institut un service pour la photographie en couleur, parallèle au service noir-blanc dont la tâche essentielle est la continuation de l'Inventaire photographique. Mais avant cela, de nombreuses difficultés sont encore à vaincre : la formation d'un cadre spécialisé et expérimenté, essentiel pour la réalisation de photographies en couleur de qualité constante; les précautions indispensables auxquelles il faut rigoureusement veiller lors de la prise de vue pour éviter d'endommager l'œuvre; la nécessité d'établir les courbes de sensibilité des émulsions, davantage conçues pour le domaine des amateurs que pour la photographie d'œuvres d'art; la nécessité aussi de développer soi-même les négatifs et de faire une mise au point entre spécialistes de la photographie en couleur et des arts graphiques, où l'on se base encore sur le choix subjectif de quelques encres ne donnant qu'un rendu approximatif des couleurs originales.

Ces derniers mois, à la demande de la Direction générale des Arts et des Lettres, nous avons réalisé près de quatre-vingts sélections d'œuvres des Musées royaux des beaux-arts de Bruxelles (dont la *Justice d'Othon*, de Th. Bouts) et d'Anvers, des Musées royaux d'art et d'histoire et du Musée de Mariemont, ainsi que quarante-cinq sélections d'œuvres de Frits van den Berghe.

LABORATOIRE

Peintures

Par la place prépondérante que la plupart d'entre elles occupent dans l'histoire de notre art national, les peintures de chevalet — et tout particulièrement celles des Primitifs flamands — font l'objet d'examens et de traitements approfondis. Nous tenons à dire à ce propos combien nous est précieuse la collaboration de M. Albert Philippot, dont la sûreté de main guidée par un sens pictural exceptionnel et le respect scrupuleux de l'original font un maître restaurateur.

Quelques-uns des plus grands chefs-d'œuvre de nos artistes anciens et modernes, et même d'artistes étrangers, ont reçu ces dernières années les soins nécessaires à leur conservation. Citons, parmi les plus notoires, le polyptyque de l'*Agneau mystique*¹ et le triptyque de la *Crucifixion* de Juste de Gand à la cathédrale Saint-Bavon; deux volets en grisaille de Mathias Grünewald, *Sainte Lucie* et *Sainte Elisabeth*, pour le Musée

¹ 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.

de Donaueschingen (All.); le *Martyre de saint Erasme* de Thierry Bouts à Saint-Pierre de Louvain; pour les Musées royaux des beaux-arts de Belgique à Bruxelles, le triptyque de la *Mise au Tombeau* de Martin van Heemskerck; *l'Homme à la Flèche* de R. van der Weyden; la *Sainte Anne, Vierge et Enfant entourés de saints* du Maître de la légende de sainte Ursule; le *Satyre et paysan* de Jordaens; la *Vierge aux Sept Douleurs*, grisaille d'Isenbrant et le triptyque de *l'Assomption de la Vierge* d'Albert Bouts; le polyptyque de la *Mort et Assomption de la Vierge* au Musée de l'Assistance publique de Bruxelles; de nombreuses peintures modernes, surtout des Permeke et des Ensor, parmi lesquels *l'Entrée du Christ à Bruxelles*.

Les derniers mois ont été marqués par le traitement d'œuvres particulièrement attachantes, dont chacune a illustré l'un ou l'autre aspect du problème toujours renouvelé de l'examen et de la conservation des peintures.

Ainsi, la *Trinité* du Maître de Flémalle au Musée communal de Louvain a été traitée surtout en vue d'éliminer les surpeints du XIX^e siècle, consécutifs à une usure profonde, qui dénaturaient les chairs du Christ, la robe de Dieu et les fonds, et contrastaient avec la haute qualité de l'avant-plan. Après un dévernissage général et l'enlèvement des surpeints, on procéda à la restauration des graves lacunes du visage du Christ. Une commission nationale, présidée par le conservateur en chef des Musées royaux des beaux-arts de Belgique, le regretté Paul Fierens, avait donné son accord à ce sujet, tandis qu'elle décidait de ne pas reconstituer la colombe du Saint-Esprit, dont ne subsistaient que des traces des deux pattes sur l'épaule du Christ. La photographie infra-rouge a fourni de remarquables documents qui mettent en évidence les étapes de la création.

Tout autre était le cas du *Mariage mystique de sainte Catherine* de Memlinc, de l'Hôpital Saint-Jean à Bruges : des soulèvements de la couche picturale s'y manifestaient, notables à la partie inférieure des volets et très graves au revers de ceux-ci; des zones du panneau central étaient également atteintes, notamment le haut du baldaquin, la bordure du drap d'honneur, les bleus de la robe de la Vierge, le vert de la robe de sainte Barbe. Le nettoyage a dégagé sur la bordure du drap d'honneur des restes de peinture verte originale; les lacunes furent mises sur ton, ce qui permit de retrouver l'impression d'espace initiale.

Les nombreuses lacunes du triptyque de la *Trinité* de l'église de Berg (fin du XV^e s.) posaient un problème délicat de reconstitution. Après le collage des éléments du support, la fixation de la couche picturale et le dégagement de l'original, il fut procédé à la restauration partielle de ces lacunes, en ce sens qu'on se limita à reconstituer les formes et les tons locaux; cependant, au volet gauche, les lacunes étaient tellement graves qu'il fut impossible de retrouver le sujet représenté, et la restauration s'est bornée à retracer quelques éléments identifiables dans l'architecture, le fond et certains vêtements.

Le manque d'adhérence de la couche picturale dont souffrait de longue date le fameux *Saint Martin* d'A. van Dyck à l'église de Saventhem, a nécessité une fixation générale au cours de l'année 1956. De commun accord, l'œuvre reste sous contrôle.

La *Vierge parmi les vierges* du Maître de la légende de sainte Lucie (Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts), dénaturée par de nombreux surpeints assombris et voilée par des vernis épais et sales, a récemment fait l'objet d'un nettoyage qui a

corrigé d'importantes modifications, notamment les surpeints des coiffures de deux des saintes et d'une partie du paysage de droite.

Des soulèvements de la couche picturale ont amené le traitement de la belle *Vierge et Enfant* de Quentin Metsys, des Musées royaux des beaux-arts de Bruxelles (cat. 540). Le dévernissage fut suivi de l'élimination des surpeints qui masquaient de graves lacunes au bas de la robe de la Vierge. Ces lacunes furent ensuite restaurées.

Une grande toile de M. Van Bree, *l'Entrée du Premier Consul à Anvers en 1803* (3,70 × 6 m) du Musée archéologique d'Anvers, déchirée de part en part et percée de nombreux trous, a dernièrement fait l'objet d'un long et minutieux traitement, comprenant notamment le doublage du support par une forte toile de lin (adhésif : mélange cire-résine).

Une œuvre de rare qualité, le *Portement de Croix* de Jérôme Bosch du Musée des beaux-arts de Gand, vient de subir, sous le contrôle d'une commission internationale, un traitement nécessité par l'état du support. Celui-ci, extrêmement fragile, souffrait des variations hygrométriques et avait été mutilé par de nombreuses interventions. Ces mutilations avaient d'ailleurs endommagé la couche picturale et continuaient d'en menacer la stabilité. De plus, la peinture était assombrie par d'épais vernis, des jutages et des surpeints qui masquaient des accidents provoqués par les clous fixant la traverse du revers. Le visage du Christ, la coiffure triangulaire bleue et tout le pourtour du tableau étaient également surpeints. Après avoir éliminé au revers du support la traverse clouée, les bandes de toile et les taquets défectueux, on rétablit les proportions originales de l'œuvre, modifiées lors d'une intervention brutale,



L 6314 B

en y insérant une languette d'environ 8 mm de large, entre le premier et le deuxième élément. Le support a ensuite été consolidé par une lamelle de chêne collée sur tout le pourtour, par des taquets et des traverses coulissantes; puis il fut imprégné de cire d'abeille. La languette ajoutée et les importantes lacunes provoquées par des interventions malheureuses furent alors repeintes à la détrempe. La peinture est protégée provisoirement par une mince couche de vernis à retoucher.

Peintures murales

On dit la Belgique pauvre en peintures murales, et cependant le Laboratoire est sans cesse consulté pour des examens ou sollicité pour des traitements d'œuvres conservées aux quatre coins du pays.

Au début, il s'agissait essentiellement de travaux exécutés par des restaurateurs sous le contrôle du Laboratoire. Un peu plus tard, une campagne d'information eut lieu aux Pays-Bas et d'intéressantes peintures murales de Sluis et Aardenburg y furent

traitées sous notre contrôle tandis qu'un traitement-pilote était mené à l'atelier sur un fragment de ces peintures.

Mais la nécessité s'imposait de plus en plus au Laboratoire de prendre en mains l'exécution même des opérations. C'est ainsi que, entre 1948 et 1956, d'importants ensembles furent traités : les peintures de la chapelle Sainte-Catherine à la cathédrale de Tournai et celles de la Salle du Grand Conseil de la Maison échevinale de Malines, par MM. van der Veken et Philippot (imprégnation à la cire-paraffine sous infra-rouge); les peintures tombales du XIII^e et du XVII^e siècles de l'abbaye Saint-Bavon et de l'abbaye Saint-Pierre à Gand (cire-paraffine ou métacrylate de méthyle); des peintures de Nivelles, du Musée archéologique de Tournai; le plafond du vieux Relais de poste à Liège (métacrylate); le réfectoire de l'abbaye Saint-Bavon à Gand (cire-résine).

Plus récemment, le Laboratoire a été appelé à traiter une œuvre particulièrement intéressante du point de vue historique, la *Nativité* datée de 1448 et attribuée à Nabor Martinus, à la Vieille Boucherie de Gand. Après une fixation des couches picturales et l'enlèvement des épaisses couches de vernis et de surpeints, le travail a consisté cette année à opérer la fixation définitive des couleurs, à dégager les parties originales, à niveler les masticages déformés et à faire une mise sur ton des lacunes. La quatrième et dernière étape aura lieu en 1958.

Une œuvre beaucoup moins importante sans doute par ses dimensions, mais dont la valeur de témoin archéologique rendait urgente la sauvegarde, a subi un traitement en juin 1957 : il s'agit d'un fragment de peinture murale dégagé dans le chœur de l'église romane de Waha (XI^e s.) au cours de la récente restauration de l'édifice. La peinture a été imprégnée de cire et de résine damar sous infra-rouge.

Les vastes peintures allégoriques d'Alfred Cluysenaer qui décorent le péristyle de l'Université de Gand (env. 1880), altérées par l'humidité, ont subi dernièrement un traitement de conservation (automne 1956 et été 1957). Les peintures ont été imprégnées au moyen d'encaustique à base de cire d'abeille et de résine damar, et les lacunes retouchées à la détrempe.

Un examen récent de peintures au château de Streversdorf, à Montzen (Liège), nous fait espérer que nous aurons bientôt la possibilité d'assurer la conservation de cet ensemble, exceptionnel par la fraîcheur de ses couleurs et sa technique.

Les contacts de plus en plus fréquents avec des œuvres de haute qualité portent tout naturellement le Laboratoire à marquer un intérêt croissant à la sauvegarde des peintures murales de notre pays. Aussi consacrons-nous toujours plus de temps à la formation de restaurateurs spécialisés dans ce vaste et intéressant domaine.

Sculptures

Le traitement des bois anciens, polychromés ou non, est une des activités majeures et un des soucis les plus constants de l'atelier, où défilent en moyenne une centaine de pièces par an. Ce traitement se limite en principe au dégagement de la polychromie originale (ou des restes de cette polychromie), à sa fixation, à la consolidation et à la protection du bois.

Rappelons d'abord quelques œuvres marquantes qui ont fait l'objet d'un examen ou d'un traitement au cours des dernières années. Parmi les examens, ceux de la *Tête*

de *Christ* romane de Saint-Pierre de Louvain, retrouvée en France, et d'une statuette égyptienne d'*Homme en marche* en cèdre polychromé (vi^e dynastie) des Musées du Cinquantenaire, sont certainement, parmi tant d'autres, les exemples les plus dignes d'intérêt. Parmi les sculptures qui ont subi un traitement de conservation, à côté des nombreuses pièces venant de nos musées et tout particulièrement des Musées royaux d'art et d'histoire, citons la *Tête de Christ* du xi^e siècle du trésor de la collégiale de Tongres, le *Christ en croix* roman de Léau, le retable de Bocholt, le *Calvaire* monumental de Jan Borremans à Saint-Pierre de Louvain; celui de l'église Saint-Nicolas d'Outremeuse à Liège, la *Sainte Marguerite* et la grande *Vierge* de l'église de la Chapelle à Bruxelles, le *Christ et saint Jean assis*, remarquable œuvre allemande du début du xiv^e siècle, au Musée Mayer van den Bergh à Anvers; les *Sedes* romanes de Beuzet et d'Evegnée, le *Christ en croix* de l'église d'Ocquier, le *Marianum* de Neeroeteren, une *Vierge* de Calvaire du Musée de l'Assistance publique de Bruxelles, une *Vierge en majesté* française (xiii^e s.), du Musée des beaux-arts de Gand.

Si nous nous arrêtons à quelques pièces essentielles traitées ces derniers mois, nous devons d'abord citer, en 1956, le *Christ en croix* de l'église de Grez-Doiceau (ca 1300), recouvert de surpeints et d'enduits épais qui dénaturaient surtout, en les empâtant, le visage et les bras. Après avoir consolidé l'attache des bras, on mit à nu des restes de la polychromie originale, conservée seulement sur la moitié inférieure du corps. Le bois et la polychromie furent ensuite consolidés à la cire-résine sous infra-rouge, puis on procéda à de légères retouches de la polychromie moderne et des lacunes les plus étendues de la polychromie ancienne, afin de rétablir entre elles un équilibre.

Le traitement d'une *Sedes* gothique du Musée archéologique d'Anvers, en 1956, fut l'occasion d'un travail de collaboration avec un musée provincial très important, sous la forme d'un stage de M. Verrijdt, préparateur du Vleeshuis. Le dégagement de la polychromie ancienne fut suivi d'une consolidation générale des couches picturales et de la retouche discrète de certaines lacunes, dans le but de rétablir les grandes lignes de délimitation des plans.

Quant au *Christ en croix* de Gerdingen-lez-Bree (Limbourg), dont le chêne était encore en parfait état, on a pu se contenter de dégager de ses surpeints la polychromie originale et de la fixer par imprégnation.

En 1957, une série d'œuvres venant de Diest furent traitées suivant la même méthode que la *Sedes* du Vleeshuis d'Anvers; mais le traitement eut ici pour effet de modifier profondément, dans la mesure même où il avait été défiguré, l'aspect de plusieurs de ces sculptures, notamment un groupe de *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant*, une grande *Sedes* et une petite *Vierge à l'Enfant*.

Le traitement du *Saint Jean* et de la *Vierge* du très beau *Calvaire* brabançon de l'église Saint-Servais à Wemmel (début xvi^e s.), commença par le dégagement des rares témoins de la polychromie ancienne, restes qui furent ensuite fixés; puis quelques lacunes dans le bois furent restaurées et l'on procéda à une imprégnation générale de la polychromie et du bois avec un mélange de cire et de résine. Le travail s'acheva par le repeint des seules lacunes qui provoquaient un déséquilibre des volumes.

Le grand *Calvaire* (le Christ, la Vierge, saint Jean et les deux larrons) en chêne polychromé et la *Mise au Tombeau* en calcaire polychromé de l'église Saint-Martin à Ath, ont dernièrement fait l'objet d'un long et minutieux traitement. L'état de



146 492 B

conservation du bois comme de la pierre était curieusement hétérogène : des parties en parfait état avoisinaient des zones profondément altérées, et le tout était recouvert de nombreuses couches de peinture complètement minéralisées. Le traitement usuel (dégagement de la polychromie originale, suivi de sa fixation) fut appliqué à l'ensemble des pièces, dont les ruptures et les lacunes furent ensuite réparées. La consolidation par imprégnation générale se fit à la cire-paraffine pour les bois et à la résine acrylique pour les pierres.

Métaux

Des bronzes et des fers de toutes origines et d'époques les plus diverses sont passés par le Laboratoire afin d'y être examinés ou traités. Dans la période d'après-guerre d'abord, il a fallu réparer les dégâts subis par les pièces dans les dépôts de guerre. Parmi les œuvres marquantes traitées depuis lors, il faut citer la grande chasse gothique de Saint-Remacle de Stavelot (1263-68) qui, profondément corrodée par suite d'un nettoyage imprudent, fut complètement démontée et traitée (1952-53).

Ces derniers temps, le Laboratoire s'est plus spécialement consacré à l'examen et au traitement des objets de fouilles et des collections mérovingiennes. Signalons notamment le traitement d'une série de boucles mérovingiennes du Musée Taxandria à Turnhout, suivie d'une remarquable collection d'objets du v^e au vii^e siècles, notamment cinquante-neuf épées mérovingiennes du Musée archéologique de Namur; parmi ces pièces, on comptait plusieurs objets damassés de grande beauté. Ces traitements sont généralement précédés d'un examen radiographique qui fixe l'état matériel des objets et détermine la nature de l'intervention : suivant les cas, le traitement complet tel qu'il est décrit par M^{lle} D. Goorieckx (cf. p. 125) ou le traitement plus simple éliminant les opérations mécaniques, moins nécessaires pour les objets non décorés.

Comme les métaux ont la propriété de garder dans leur masse la marque de leurs métamorphoses, les examens de laboratoire donnent en ce domaine d'excellents résultats. Aussi sont-ils nombreux : examens d'authenticité de pièces avant leur acquisition par nos musées (entre autres pièces provenant de Chine et d'Asie-Mineure), ou examens visant à connaître la composition et la structure d'objets étudiés par des spécialistes (notamment une collection de bronzes provenant du Nord de la France, à la demande du Musée de Mariemont).

Des examens et des traitements se font également en grand nombre pour le Séminaire d'archéologie du Professeur S. De Laet, à l'Université de Gand. Le Laboratoire est aussi en contacts constants avec le Musée provincial gallo-romain de Tongres, dirigé par le chevalier Ph. de Schaetzen, pour des examens et des consul-

tations en vue de traitements exécutés sur place avec beaucoup de soin et d'intelligence par M. Vanderhoeven.

Signalons encore que de nombreux objets métalliques des Musées royaux d'art et d'histoire passent régulièrement au Laboratoire. Cette année, un préparateur du Musée, M. Lahaye, a pu faire un stage chez nous et traiter sous notre contrôle une série de bronzes des départements de l'antiquité égyptienne et classique, dans le but de se mettre au courant des meilleures méthodes opératoires et de les appliquer à la protection et à la conservation des bronzes du Cinquantenaire.

Matériaux pierreux

Depuis de longues années le Laboratoire étudie, outre les objets pierreux de collections, les méthodes de conservation des matériaux pierreux de nos monuments historiques. Les essais ont porté sur l'application des silicates organiques, des silicones, de diverses paraffines, de certaines résines acryliques, et tout dernièrement des polyesters. Les résultats obtenus se sont révélés assez intéressants pour nous autoriser à appliquer certains de ces produits, dans le courant de l'été 1957, à la consolidation ou à la protection de certaines parties des ruines de l'abbaye des Dunes à Coxyde. Dans des conditions d'exposition sévères (proximité immédiate de la mer, nappe aquifère élevée, gel, vents), nous pourrions rapidement juger du degré d'efficacité de ces procédés.



L 6386 B

Il arrive aussi fréquemment que le Laboratoire soit consulté par les services d'architecture des villes pour identifier les matériaux pierreux des monuments historiques dont la restauration est à l'étude, de déceler leur processus d'altération et de déterminer les éventuels procédés de protection ou de consolidation qu'il convient de leur appliquer. Ce fut le cas pour les tours de la façade de la collégiale Sainte-Gudule à Bruxelles, la façade gothique de l'hôtel de ville de Gand, celles du Musée Curtius à Liège et de l'église Saint-Loup à Namur, des reliefs sculptés dans la cour du Musée Plantin-Moretus à Anvers et le groupe de Neptune dans le parc du château de Belœil. Dans ces travaux, nous avons souvent bénéficié de l'expérience et des conseils de l'éminent géologue M. C. Camerman.

Collaboration avec l'Icom

En 1955, le Conseil international des musées (Icom) a chargé M. René Sneyers de l'établissement d'un rapport sur un sujet d'une importance considérable pour tous les musées, soit *Les conditions climatiques régissant la conservation des objets de musées*. Le rapport d'ensemble a été discuté en détails à la réunion de l'Icom à Amsterdam en septembre 1957 et sera publié sous peu. Sont cosignataires de ce rapport, MM. F.I.G. Rawlins, Deputy Keeper and Scientific Advisor à la National Gallery de Londres et R.M. Organ, Senior Experimental Officer au Laboratoire de recherches du British Museum.

Miss Ursula R. Pariser, Head of the Photographic Department du Courtauld Institute of Art de l'Université de Londres, a effectué aux Archives un stage de six semaines (avril-mai 1957), dans le but d'étudier la technique de photographie des œuvres d'art en blanc-noir et en couleur. Après s'être familiarisée avec l'organisation intérieure du service photographique, elle a participé à la mission de printemps à Liège.

Depuis son origine, le Laboratoire consacre une part considérable de son énergie à la formation de jeunes éléments dans le domaine de l'étude et de la conservation des œuvres d'art. Le principe est d'apporter l'aide la plus large possible aux institutions belges et étrangères en contribuant au perfectionnement technique et scientifique de leurs éléments les plus prometteurs. L'application en diffère cependant selon qu'il s'agit de stagiaires belges ou étrangers. Les Belges accueillis à l'Institut sont la plupart du temps des techniciens, préparateurs ou restaurateurs de nos musées, qui opèrent sous le contrôle du Laboratoire le traitement de pièces importantes de leurs collections; ces stages sont courts et répétés, afin de permettre la réalisation des étapes successives de traitement. En ce qui concerne les éléments étrangers, les séjours prolongés sont les plus efficaces, car ils donnent aux stagiaires l'occasion de suivre un nombre suffisamment grand d'opérations pour qu'ils connaissent les principes fondamentaux de nos méthodes. Ajoutons que si cette tâche de formation requiert beaucoup de temps, elle s'avère toujours féconde.

Des stagiaires nous ont été ainsi envoyés par des institutions d'Allemagne, de Ceylan, du Danemark, d'Égypte, des États-Unis, de France, de Grande-Bretagne, de Grèce, de l'Inde, d'Italie, des Pays-Bas, de Suède, de Suisse, de Syrie et de Yougoslavie. Plusieurs d'entre eux bénéficiaient de bourses octroyées par les Accords culturels ou des organismes internationaux tel l'Unesco. La plupart des stagiaires américains nous étaient envoyés par des Fondations comme la United States Educational Foundation et la Belgian American Educational Foundation. C'est à cette dernière que nous devons le séjour prolongé, en 1949, du Dr. R.J. Gettens, Associate Curator in Technical Research à la Freer Gallery of Art de Washington.

En ce qui concerne la Yougoslavie, des contacts entre l'Institut fédéral pour la protection des monuments historiques de Belgrade et l'Institut de Bruxelles s'établissent régulièrement depuis plusieurs années. De 1953 à 1955, M^{me} A. Skovran, historienne d'art, MM. M. Vunjak, chimiste et A. Tomasević, restaurateur, ont effectué chez nous des stages prolongés. Plus récemment, M. M. Medić, restaurateur au même Institut et spécialiste de la conservation des fresques, a fait un stage de six mois (décembre 1956-juin 1957), au cours duquel il s'est surtout perfectionné dans le traitement des peintures sur panneaux. En outre, le Service pour la protection et l'étude scientifique des monuments historiques de Novi Sad a envoyé son restaurateur, M. J. Sevdic, pour un stage de deux mois (décembre 1956-février 1957).

M^{lle} Cr. Busiri Vici, élève de l'Istituto centrale del Restauro de Rome, vient de passer deux mois et demi au Laboratoire, avec une bourse du Gouvernement belge, afin notamment de se familiariser avec le traitement des peintures flamandes.

Signalons également que M. R.H. de Silva, Assistant Commissioner à l'Archaeological Survey de Colombo (Ceylan), particulièrement intéressé par les méthodes d'examen et de traitement des antiquités, a effectué au Laboratoire un stage d'un mois (octobre 1956). Ce séjour, tout comme celui d'autres chercheurs d'Extrême-Orient au cours des dernières années — notamment le Dr. S. Paramasivan, Head of the Chemical Laboratory for the Conservation of Ancient Monuments à Hyderabad (Inde) — a été l'occasion de fructueux échanges de vues sur la nécessité d'établir des liens plus étroits entre les laboratoires d'Europe occidentale et ceux de ces pays lointains : si ces derniers sont momentanément moins favorisés au point de vue de l'équipement de leurs laboratoires, ils portent la responsabilité de la conservation d'œuvres d'art qui sont, au même titre que celles d'Europe, le patrimoine de l'humanité. L'Institut est d'ailleurs prêt à faire, aux côtés de l'Unesco et de l'Icom, un effort pour favoriser ce rapprochement.

CENTRE DES PRIMITIFS FLAMANDS

Dans le cadre de la collaboration constante entre les Archives, le Laboratoire et le Centre national de recherches « Primitifs flamands », ce dernier signale la parution d'une nouvelle publication dans la série *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle* : il s'agit d'une édition néerlandaise du volume consacré au Musée communal de Bruges, paru en 1952. Le texte de la première édition française, par MM. A. Janssens de Bisthoven et R.A. Parmentier, a été considérablement revu et augmenté par le premier. Signalons que l'édition néerlandaise a été subsidiée par le Ministère de l'Instruction publique, la Province de Flandre Occidentale et la Ville de Bruges. Une nouvelle édition française doit paraître sous peu.

Le Centre s'est réjoui d'apprendre à plusieurs reprises au cours des dernières années que des Primitifs flamands conservés dans les musées étrangers, ont été l'objet de traitements de conservation particulièrement attentifs. Aussi adressons-nous un appel à la complaisance de ces musées pour qu'ils veuillent bien nous faire parvenir, à titre d'échange, une bonne photographie de l'ensemble de l'œuvre après son traitement. Ceci en vue de permettre la mise à jour de la documentation photographique du Centre.

Illustrations

- Page 152: Triptyque reliquaire de la Sainte Croix, art mosan, XII^e siècle (détail). Liège, église Sainte-Croix.
 Edicule de pilier funéraire (face antérieure), époque gallo-romaine. Arlon, Musée de l'Institut archéologique du Luxembourg.
- Page 153: A. Van Dyck, *Saint Martin* (détail). Saventhem, église Saint-Martin.
- Page 156: H. Bosch, *Portement de Croix* (en cours de traitement). Gand, Musée des beaux-arts.
- Page 159: Châsse de saint Remacle, art mosan, 1263-68 (détail). Stavelot, église Saint-Sébastien.
- Page 160: Ruines de l'église, abbaye des Dunes (XIII^e siècle). Coxyde.
- Page 165: G. David, *Naissance de saint Nicolas* (retable de sainte Anne, détail de la prédelle). Londres, coll. Chr. Loyd, Esq.
 Tapisserie aux armes de Croy-Melun, atelier tournaisien, début XVI^e siècle (détail). Tournai, Musée d'art et d'histoire.
 E. Tytgat, *Loa, Loa, chanson basque*. Courtrai, coll. T. Herbert.
- Page 168: H. Memlinc, *Mariage mystique de sainte Catherine* (détail). Bruges, Hôpital Saint-Jean.
- Page 169: Peinture tombale, *Crucifixion*, ca 1350. Gand, abbaye Saint-Pierre.
- Page 171: *Vierge au Calvaire* (avant traitement), art brabançon début XVI^e siècle (détail). Wemmel, église Saint-Servais.

KRONIEK

Veeleer dan een droge opsomming van de diverse activiteiten van het Instituut, wensen we dat de lezer in deze kroniek de toelichting zou vinden van de meest opvallende verwezenlijkingen uit het verlopen jaar; maar vooral zouden we willen dat hij, bij het doorlopen er van, de geest zou begrijpen die diegenen bezielt wier dagelijkse taak er in bestaat zich te beijveren voor de bescherming en de verspreiding van ons kunstpatrimonium.

Nu we de uiteenzetting van de eerste fase — deze van het jaar 1956-57 — aannemen, lijkt het wenselijk even terug te blikken en aldus het heden te koppelen aan het verleden, zodat de lezer de feiten in hun juist verband kan situeren.

ARCHIEF

De Archiefsectie bezit een uitgebreid fonds fotografische documenten, met daaraan beantwoordende negatieven, betreffende het Belgisch kunstpatrimonium, waarin naast de bouwkunst, beeldhouwkunst en schilderkunst ook de toegepaste kunsten en oudheidkundige voorwerpen opgenomen zijn. Deze documentatie, die bij het half miljoen opnamen omvat, is topografisch gerangschikt per gemeente en in iedere gemeente volgens een reeks trefwoorden, die toelaten in een minimum van tijd de documenten aangaande een bepaald monument of voorwerp weer te vinden. Gemeenten en trefwoorden zijn alfabetisch gerangschikt.

De publicatie van een catalogus met registers vertegenwoordigt een ontzaglijke taak die aanzienlijke uitgaven zou meebrengen. Om tegemoet te komen aan het verzoek van gespecialiseerde vorsers werden drie catalogussen op steekkaarten aangelegd. Een systematische steekkaarten-catalogus groepeerde de verschillende onderwerpen, die fotografisch in het Archief vertegenwoordigd zijn, zoals de verscheidene gebouwen, meubelen, kerkelijke en burgerlijke gebruiksvoorwerpen, enz. Een iconografische catalogus schikt de gegevens volgens hun voorstelling waarin de bijbelse, mythologische en historische personages of taferelen een grote plaats innemen. Ten slotte bevat een auteurscatalogus de kunstvoorwerpen geïnclassificeerd onder de naam van de meesters die hen voortbrachten. De identificatie die op de steekkaarten voorkomt verwijst naar de fotografische documenten.

Bedoelde documentatie en catalogussen kunnen in de leeszaal van het Archief geraadpleegd worden. Tevens kunnen er, op bestelling, fotografische afdrucken en diapositieven voor lichtbeelden bekomen worden. Omstreeks twintig duizend afdrucken en diapositieven worden jaarlijks aan de meest uiteenlopende opdrachtgevers geleverd. Musea en verzamelaars, professoren en studenten, kunsthistorici en archeologen, zo van binnen- als van buitenland, hebben er het grootste aandeel in. Zodoende bewijst het Archief grote diensten aan de wetenschap, het onderwijs en de culturele vulgarisatie.

Uitbreiding van het fonds

De voorhanden documentatie wordt voortdurend aangevuld, zowel in functie van de Aanwijzende Fotografische Inventaris als bij gelegenheid van tentoonstellingen of andere gebeurtenissen van kunsthistorisch of oudheidkundig belang. Zodoende konden van 1 juli 1956 tot 30 september 1957 meer dan vijftien duizend nieuwe documenten in de fototheek gerangschikt worden.

De Inventaris beoogt systematisch en per gerechtelijk kanton al de monumenten en kunstvoorwerpen te omvatten die van vóór 1831 dagtekenen. Hij verschaft er een bondige identificatie van evenals een verwijzing naar de fotografische documentatie van het Archief die er aan beantwoordt. Reeds kwamen de inventarissen klaar van de kantons Aalst, Chimay en Aat die respectievelijk in 1949, 1950 en 1952 gepubliceerd werden. Ook in de drie kantons van Brugge werd de fotografische opname beëindigd en de tekst er van is thans persklaar.

Inmiddels werden beide kantons van Luik aangevat. In 1953 werd er met de aanvullende opnamen van wal gestoken. Mede dank zij het voorbereidend werk van enkele plaatselijke medewerkers, hadden drie jaar later de meeste kerken, kloosters en huisgevels, evenals het Museum voor Schone Kunsten, het Museum voor Waalse Kunst en het Diocesaan Museum hun beurt reeds gekregen. Tijdens de fotografische zending van september 1956 werden voornamelijk de Kathedraal, de Sint-Jacobs- en de Sint-Servatiuskerken, het Wapenmuseum, het Tehuis voor Ouderlingen en het Jongensweeshuis afgehandeld. In mei 1957 besteedden drie ploegen hun aandacht aan het Museum d'Ansembourg, het Gerechtshof, het gebouw van het Provinciaal Bestuur en dat van de schepene van Openbaar Onderwijs, terwijl een vierde ploeg op verspreide plaatsen een reeks moeilijke opnamen verwezenlijkte. Voor elke expeditie kon een aanwinst van bij de elf honderd negatieven geboekt worden, zodat in het geheel reeds ongeveer achttien duizend vijf honderd fotografische documenten ter beschikking zijn. De taak van het wetenschappelijk zowel als van het technisch personeel werd overal vergemakkelijkt door de tegemoetkoming van de overheden en de spontane dienstvaardigheid van de ambtenaren.

Hoewel minder omvangrijk dan de zendingen ten behoeve van de Inventaris georganiseerd, bekleden de fotografische opdrachten, die bij gelegenheid van de voornaamste tentoonstellingen worden uitgevoerd, een belangrijke plaats in de werkzaamheden van het Archief. Hierdoor wordt immers niet alleen het archieffonds verrijkt met opnamen van kunstwerken, die op zeer verspreide plaatsen bewaard zijn, maar wordt tevens onmiddellijk bijgedragen tot de studie van de betrokken voorwerpen en de illustratie van uitgaven die in dat verband zo in binnen- als in buitenland verschijnen.

Onder de recente tentoonstellingen, die met een fotografische zending werden bedacht, dienen vooral die van Brugge « Vlaamse Kunst uit Brits Bezit » en die van Antwerpen, Gent en Doornik onder de gemeenschappelijke benaming « Scaldis » vermeld. De fotografen waren eveneens bedrijvig op de tentoonstellingen van de werken van Rik Wouters te Antwerpen, van Fernand Léger, Marc Chagall en Paul Klee te Brussel en van Frits van den Berghe te Knokke. Ook op de tentoonstellingen « Mouvement symboliste » te Brussel, « Koper en Brons » te Deurne en Brussel en

op de vierde biënnale van het Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst in het Middelheimpark te Antwerpen werden opnamen verwezenlijkt, evenals op de tentoonstelling die te Gent, Hasselt en Oostende aan werken uit de verzameling van Ir. Tony Herbert gewijd werd.

Ook in verscheidene musea en kerken werden onlangs, ter aanvulling van de bestaande documentatie, nieuwe opnamen gemaakt in verband met opzoeken of publicaties dienaangaande. Het Erasmushuis te Anderlecht, het Museum van Mariemont en het Museum van het Oudheidkundig Instituut van Luxemburg te Aarlen kwamen onder andere aan de beurt, benevens het klooster van de ongeschoeide karmelietessen te Brussel, de Sint-Gertrudis-, Sint-Michiels- en Sint-Kwintenskerken te Leuven en de voormalige abdijkerk van Bonne-Espérance te Vellerville-les-Brayeux.

De samenwerking van het Archief met het Laboratorium brengt eveneens talrijke nieuwe documenten bij. Onder de kunstvoorwerpen, die onlangs door het Laboratorium behandeld werden en door de diensten van het Archief gefotografeerd, kunnen hier verscheidene schilderijen en beeldhouwwerken van de stad Diest en de Openbare Onderstand aldaar vermeld worden, alsook het kalvariekruis van de kerk te Graven, de kalvariegroep van de kerk te Wemmel, de *Sint-Martinus* van A. van Dijk in de kerk te Zaventem, het *Mystiek Huwelijk van de H. Katharina* van H. Memlinc in het Sint-Janshospitaal te Brugge, het drieluik met *H. Drievuldigheid* van de kapel van Lelle te Berg (Brabant), en voornamelijk de *Gerechtigheid van Keizer Otto* door D. Bouts in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Brussel.

Verbeteringen

In zover de omstandigheden het toelaten worden aanvullingen of verbeteringen aan de identificatie van de documenten en de bruikbaarheid van de catalogussen toegebracht. Omstreeks twee duizend documenten worden jaarlijks van een nauwkeuriger identificatie voorzien. Daarenboven worden de opnamen van voorwerpen, die op een tentoonstelling aanwezig waren, met een verwijzing naar de tentoonstellings-catalogus uitgerust.



165215 B



165671 B



65110 B

Een merkelijke verbetering werd in het oudtestamentisch gedeelte van de iconografische catalogus doorgevoerd. De nieuwe rangschikking der steekkaarten berust er op de eigennamen der personages. Namen van plaatsen, taferelen en voorwerpen bepalen slechts de rangschikking wanneer persoonsnamen tekort schieten. Door het invoeren van verwijzingssteekkaarten en het aanbrengen van een bondige identificatie der personages, plaatsen, taferelen en voorwerpen met verwijzing naar de betrokken bijbelteksten op de kaarten met ruitertje, werd het nut van dit werkinstrument nog uitgebreid.

Kleurenfotografie

Langzaam maar zeker verdringt de kleurenfotografie de zwart-wit techniek. Hoewel de kleurenfotografie voor de liefhebber reeds een verworvenheid is, is de kleurweergave nog niet streng getrouw. Voor kunstwerken is dit van het grootste belang, wijl het de waarde van het fotografisch document bepaalt.

Onmiddellijk na de oorlog werd in dit verband door het Archief een laboratorium ingericht met een moderne uitrusting die het ontwikkelen van de meest verscheiden emulsies mogelijk maakt. De producten van de grote firma's voor fotografisch materiaal werden systematisch onder gecontroleerde temperatuur onderzocht en de vooruitgang in de productie wordt van nabij gevolgd. Zodoende hoopt het Archief weldra gevolg te kunnen geven aan de talrijke aanvragen die op dit gebied gedaan worden.

De overheden van het Departement hebben trouwens de bedoeling in de schoot van het Instituut een dienst voor kleurenfotografie op te richten parallel met de dienst voor zwart-wit opnamen die het voortzetten van de fotografische Inventaris als hoofdtak heeft. Vooraf dienen echter nog talrijke moeilijkheden overbrugd te worden: de vorming van een gespecialiseerd en ervaren kader dat noodzakelijk is voor het verwezenlijken van kleurenfoto's met constante waarde; de onontbeerlijke voorzorgen die moeten genomen worden om beschadiging van de kunstwerken bij de opname te voorkomen; het opmaken van de gevoeligheidscurven der emulsies, nu eerder verwezenlijkt voor liefhebberswerk dan voor het fotograferen van kunstwerken; de vereiste zelf de negatieven te ontwikkelen; een betere samenwerking tussen specialisten van de kleurenfotografie en van de typografie, zonder te subjectieve keuze van inktsoorten die slechts bij benadering de oorspronkelijke kleuren weergeven.

In de loop van de laatste maanden werden, op verzoek van de Algemene Directie voor Kunst en Letteren, bij de tachtig kleurselecties gemaakt van werken van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel (waaronder de *Gerechtigheid van Keizer Otto* door D. Bouts) en te Antwerpen, van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis en van het Museum van Mariemont, evenals vijf en veertig selecties over werken van Frits van den Berghe.

LABORATORIUM

Schilderijen

De schilderijen — en inzonderheid deze van de Vlaamse Primitieven — bekleden een plaats van overwegend belang in de geschiedenis van onze nationale kunst; hun onderzoek en behandeling gebeuren dan ook zeer grondig. Wij houden er aan in dit

verband te beklemtonen, dat wij de medewerking van de heer Albert Philippot ten zeerste op prijs stellen. Dank zij zijn vaste hand, geleid door zijn uitnemende kunstzin, benevens zijn nauwgezette eerbied voor het originele, is hij voor ons een werkelijk meester op het gebied der restauratie.

De laatste jaren ontvingen enkele grote meesterwerken, oude en moderne schilderijen van België en elders, de zorgen die voor hun conservering onontbeerlijk werden geacht.

Vermelden we, onder de meest bekende, de *Lam Gods*-polyptiek¹ en het drieliuk met de *Kruisiging* door Justus van Gent, beide uit de Sint-Baafskathedraal; twee grisaille-luiken door M. Grünwald, *Sinte-Lucia* en *Sinte-Elizabeth*, uit het Museum te Donaueschingen (Duitsland); de *Marteling van Sint-Erasmus*, door Dirk Bouts uit Sint-Pieters te Leuven; van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel, de *Grafleggingstriptiek* door M. Van Heemskerck, de *Man met Pijl* door R. van der Weyden, de *Sinte-Anna, Maagd en Kind omringd door Heiligen* door de Meester van de Sinte-Ursulalegende, de *Sater en Boer* door Jordaens, de *Maagd van de Zeven Weeën*, grisaille door Isenbrant en de *Hemelvaart van Maria*-triptiek door Albrecht Bouts; de polyptiek *Dood en Hemelvaart van Maria*, van het Museum van de Openbare Onderstand te Brussel; talrijke moderne schilderijen, vooral door Permeke en Ensor, waaronder de *Intrede van Christus te Brussel*.

De laatste maanden werden bijzonder merkwaardige werken behandeld; elk van hen belichtte één of ander aspect van het altijd weer vernieuwde vraagstuk van het onderzoek en de conservering der schilderijen.

Zo werd de *Drieuldigheid* van de Meester van Flémalle uit het Stadsmuseum te Leuven behandeld vooral om de overschilderingen uit de xix^e eeuw te verwijderen, die werden aangebracht ter verberging van de diepe afslijting, maar die de carnatie van Christus, het kleed van God en de achtergrond zodanig ontvaardden, dat ze sterk contrasteerden met de hoedanigheid der verf van de voorgrond. Na het wegnemen van de vernis en van de overschilderingen werd overgegaan tot de restauratie van de grote leemten in het gelaat van Christus. Een nationale commissie, voorgezeten door wijlen Paul Fierens, de betreurde hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, had hiermee haar instemming betuigd, maar was van oordeel dat de duif, die de H. Geest voorstelde en waarvan slechts sporen van de twee poten overbleven, niet gereconstitueerd moest worden. Door infrarood-fotografie werden merkwaardige documenten verkregen, die de stadia van de schepping in het licht stellen.

Het geval van het *Mystiek Huwelijk van Sinte-Katharina*, door Memlinc, uit het Sint-Janshospitaal te Brugge, was gans anders : de verflaag was merkbaar losgekomen in de benedendelen van de luiken, en in nog ergere mate op de rugzijden; zones van het middenpaneel waren eveneens aangetast, namelijk het bovendeel van het baldakijn, de boord van het goudbrokaat achter de troon, het blauwe kleed van de Maagd, het groene kleed van Sinte-Barbara. Na reiniging kwamen op de boord van het goud-

¹ 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.

brokaat resten originele groene verf bloot; de leemten werden op toon gebracht, wat toeliet op het middenpaneel de aanvankelijke ruimteïndruk te herscheppen.

De talrijke leemten op de triptiek der *Drieuldigheid* uit de kerk van Berg (einde xv^e eeuw) wierpen een netelig vraagstuk op inzake de wedersamenstelling. Nadat de planken van de drager weer aan elkaar waren gelijmd, de verflaag vastgelegd was en de originele verf blootgelegd, werd overgegaan tot de restauratie van de leemten in die zin, dat men zich beperkte tot het plaatselijk herscheppen van de vormen en van de tonaliteiten; nochtans waren de leemten op het linkerluik te omvangrijk om het terugvinden van het voorgesteld onderwerp mogelijk te maken, zodat de restauratie dan ook beperkt werd tot het wederaangeven van enige identificeerbare elementen van de architectuur, de achtergrond en sommige kledingstukken.



163053 G

Sinds jaren zag men dat de verf op de vermaarde *Sint-Martinus* door A. van Dijck uit de kerk van Zaventem meer en meer loskwam; ze werd in de loop van 1956 gefixeerd. Er werd overeengekomen dat het werk onder controle zou blijven.

De *Maagd onder de Maagden* van de Meester van de Legende van Sinte-Lucia (Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten), ontaard door talrijke overschilderingen en bedekt door een waas van dikke en vervuilde vernis, werd onlangs gereinigd, waardoor belangrijke wijzigingen werden weggewerkt, namelijk overschilderingen op de kapsels van twee der heiligen en op een deel van het rechter landschap.

Weer het probleem van de loskomende verf op de mooie *Maagd en Kind* door K. Metsijs, uit de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel (cat. nr. 540). Eerst werd de vernis weggenomen, daarna de overschilderingen, die erge leemten bedekten in het benedendeel van het kleed van de Maagd. Deze leemten werden achteraf gerestaureerd.

Een groot doek door M. Van Brec, de *Intrede van de eerste Consul te Antwerpen in 1803* (3,70 × 6 m) uit de Musea voor Oudheidkunde te Antwerpen, overlangs doorgescheurd en met talrijke gaten in, maakte onlangs het voorwerp uit van een lange en nauwgezette behandeling, die ook het doubleren op sterk linnendoek omvatte (kleefstof: washarsmengsel).

Een werk van zeer hoge hoedanigheid door H. Bosch, de *Kruisdraging* uit het Museum voor Schone Kunsten te Gent, werd zo pas onder de controle van een internationale commissie behandeld. Het zorgkind was hier de drager; het hout was aanzienlijk verzwakt, zeer gevoelig voor vochtigheidschommelingen en verminkt door talrijke vroegere tussenkomsten. Deze verminkingen hadden trouwens eveneens de verflaag aangetast en bedreigden de stabiliteit daarvan. Bovendien was de verf verdonkerd door dikke, ten dele gekleurde vernissen en door overschilderingen, die de beschadigingen bedekten, veroorzaakt door de spijkers van de dwarslat. Het gelaat van Christus, het driehoekige blauwe kapsel en de randzone rondom het schilderij waren eveneens overschilderd. Na op de rugzijde de genagelde dwarslat, de stroken doek en de beschadigde stutblokjes verwijderd te hebben, werd de drager in zijn

oorspronkelijke verhoudingen hersteld door een latje van ongeveer 8 mm breedte te voegen tussen de eerste twee elementen van het paneel, dat aldaar versmald was geworden door een brutaal ingrijpen. De drager werd vervolgens verstevigd door het plakken van eiken latjes omheen de hele omtrek van het paneel, door het aanbrengen van stutblokjes en van verschuifbare dwarslatten; ten slotte werd de rugzijde met bijenwas doordrenkt. Het tussengevoegd latje en de belangrijke leemten, veroorzaakt door onhandige behandelingen werden dan met temperaverf bijgeschilderd. Deze verf werd voorlopig beschermd met een dunne laag retoucheervernis.

Muurschilderingen

Alhoewel er gezegd wordt, dat België niet veel muurschilderingen bezit, wordt het Laboratorium nochtans voortdurend geraadpleegd inzake onderzoek of behandeling van werken, die in de vier hoeken van het land bewaard worden.

Aanvankelijk betrof het hoofdzakelijk werkzaamheden uitgevoerd door restaurateurs onder de controle van het Laboratorium. Even later had een informatiecampagne plaats in Nederland en interessante muurschilderingen werden onder onze controle te Sluis en te Aardenburg behandeld, terwijl op een fragment van deze schilderingen in ons Atelier een testbehandeling werd uitgevoerd.



L 2597 E

Hoe langer hoe meer bleek het noodzakelijk, dat het Laboratorium de uitvoering van de werkzaamheden zelf ter hand zou nemen. Zo werden, tussen 1948 en 1956, volgende belangrijke werken behandeld: de schilderingen van de Sinte-Katharinakapel in de kathedraal te Doornik en deze van de grote raadzaal van het Schepenhuis te Mechelen door de heren Van der Veken en Philippot (doordrenking met was-paraffine bij middel van infraroodbestraling); de grafschilderingen uit de xiii^e en xvii^e eeuw van de Sint-Baafs- en de Sint-Pietersabdijen te Gent (was-paraffine of methylnmethacrylaat); schilderingen te Nijvel, in het Museum voor Oudheidkunde en

Geschiedenis te Doornik; de zoldering van de oude Postafspanning te Luik (methacrylaat); de refter van de Sint-Pietersabdij te Gent (was-hars).

Onlangs werd het Laboratorium gevraagd een historisch zeer belangwekkend werk te behandelen: de *Geboorte van Christus*, uit 1448 en toegeschreven aan Nabur Martinus, in het Oud Vleeshuis te Gent. Na het vastleggen van de verflagen en het verwijderen van de dikke vernis- en overschilderingslagen, werden dit jaar de verf definitief gefixeerd, de originele delen blootgelegd, de opvullingen gelijk gemaakt en de leemten op toon gebracht. De vierde en laatste fase zal in 1958 worden uitgevoerd.

Een werk van aanzienlijk kleinere afmetingen, maar archeologisch waardevol, moest dringend gered worden en werd in juni 1957 behandeld: het is een fragment muurschildering in het koor van de Romaanse kerk te Waha (xi^e eeuw), ontdekt bij

de restauratie van het gebouw. De schildering werd doordrenkt met was en damarhars bij middel van infraroodbestraling.

De grote allegorische schilderijen van Alfred Cluysenaer, die het peristylum van de Hogeschool te Gent versieren (ca. 1880) en die door vochtigheid waren aangetast, werden onlangs aan een conservatiebehandeling onderworpen (herfst 1956, zomer 1957). Zij werden doordrenkt met damarharshoudend boenwas, de leemten werden met temperaverf bijgewerkt.

Na het pas uitgevoerd onderzoek van de schilderijen in het kasteel van Streversdorp te Montzen (Luik), hopen we, dat het ons mogelijk zal zijn de conservering te verzekeren van dit ensemble dat uitzonderlijk is, niet alleen omwille van de frisheid der kleuren, maar ook wegens de eigenaardige techniek.

De immer talrijker wordende contacten met werken van grote waarde, zetten er het Laboratorium natuurlijkerwijze toe aan een stijgende belangstelling aan de dag te leggen voor de bescherming van de muurschilderingen in ons land. Aan de vorming van gespecialiseerde restaurateurs wordt dan ook meer aandacht gegeven.

Beeldhouwwerken

De behandeling van al of niet gepolychromeerde houten beelden is één van de voorname activiteiten van het Atelier en maakt het voorwerp uit van een bestendige bekommernis; per jaar worden gemiddeld een honderdtal voorwerpen onder de hand genomen. Principeel blijft de behandeling beperkt tot het blootleggen van de originele polychromie, of de resten daarvan, tot het vastleggen der verf en tot de versteviging en de bescherming van het hout.

Laat ons eerst even herinneren aan de belangrijkste werken die de laatste jaren werden onderzocht of behandeld. De Romaanse *Christuskop* van Sint-Pieters te Leuven, die in Frankrijk werd teruggevonden en een Egyptisch beeldje, *Stappende Man*, gepolychromeerd cederhout (vi^e dynastie) uit de Musea van het Jubelpark, zijn voorzeker te rangschikken onder de belangwekkendste onderzochte werken. Zeer talrijk waren de sculpturen, die aan een conserveringsbehandeling onderworpen werden. Naast de talrijke stukken uit musea, inzonderheid uit de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, vermelden we de *Christuskop* van de xi^e eeuw, uit de schat van de collegiale kerk te Tongeren, de Romaanse *Gekruisigde Christus* uit Zoutleeuw, het retabel van Bocholt, de monumentale *Kalvarie* door Jan Borremans uit Sint-Pieters te Leuven, deze uit de kerk Sint-Niklaas van Overmaas te Luik, de *Sinte-Margareta* en de grote *Maagd* uit de Kapellekerk te Brussel, een *Zittende Christus en Sint-Joannes*, merkwaardig Duits werk van het begin der xiv^e eeuw uit het Museum Mayer van den Bergh te Antwerpen, de Romaanse *Sedes* uit Beuzet en deze uit Evegnée, de *Gekruisigde Christus* uit de kerk van Ocquier, het *Marianum* uit Neroeteren, een *Maagd van een Kalvariegroep* uit het Museum van de Openbare Onderstand te Brussel, een Franse *Tronende Lieve-Vrouw* (xiii^e eeuw) van het Museum voor Schone Kunsten te Gent.

Bij de onlangs behandelde werken, moeten we vermelden : in 1956, de *Gekruisigde Christus* uit de kerk van Graven (ca 1300) die bedekt was met overschilderingen en dikke bepleisteringen, waardoor vooral het gelaat en de armen volledig misvormd

waren. Na de versteviging van de hechting der armen, werden de resten van de originele verflagen, die enkel voorkomen op de onderste helft van het lichaam, blootgelegd. Het hout en de polychromie werden vervolgens verstevigd door was-hars doordrenking bij middel van infraroodbestraling, waarna de moderne polychromie en de grotere leemten van de oude polychromie lichtjes werden bijgewerkt, ten einde de algemene vormgeving te herstellen.

De behandeling van een gotische *Sedes* uit de Musea voor Oudheidkunde te Antwerpen bood, in 1956, de gelegenheid tot een arbeid in samenwerking met een zeer belangrijk provinciaal museum, onder vorm van een stage van dhr. Verrijdt, preparator bij het Vleeshuis. Het blootleggen van de oude polychromie werd gevolgd door een algemene versteviging van de verflagen en door het diskreet bijwerken van zekere leemten, met het oog op het herscheppen van de belangrijkste scheidingslijnen tussen de vlakken.

Bij de *Gekruisigde Christus* uit Gerdingen-bij-Bree (Limburg) waarvan het eikenhout nog in zeer goede toestand verkeerde, konden we ons beperken tot het wegnemen der overschilderingen en tot het vastleggen van de originele polychromie door doordrenking.

In 1957 werden een reeks werken uit Diest behandeld in dezelfde geest als de *Sedes* uit het Vleeshuis te Antwerpen, alhoewel het gevolg hier was dat het uitzicht van verscheidene beelden grondig veranderde en wel in de mate waarin zij misvormd waren, namelijk een *Sinte-Annagroep*, een *Maagd en Kind*, een grote *Sedes* en een kleine *Maagd en Kind*.

De behandeling van de *Sint-Jan* en de *Maagd* van de zeer mooie Brabantse *Kalvarie* uit de Sint-Servatiuskerk te Wemmel (begin xvi^e eeuw) ving aan met het blootleggen der zeldzame resten van de oude polychromie, die dan werd vastgelegd; daarna werden enige leemten in het hout gerestaureerd en polychromie en hout algemeen doordrenkt met een was-harsmengsel. De arbeid werd voltooid door het inschilderen van die leemten, die het plastisch evenwicht verstoorden.

De grote *Kalvarie* (Christus, Maagd, Sint-Jan en de twee Moordenaars) in gepolychromeerde eik evenals de *Graflegging* in gepolychromeerde kalksteen, beide van de Sint-Martinuskerk te Aat, waren onlangs het voorwerp van een lange en nauwgezette behandeling. De conserveringstoestand van het hout en de steen was zeer heterogeen: perfect bewaarde delen worden aangetroffen in de nabijheid van erg aangetaste zones; het geheel was bedekt met talrijke volledig gemineraliseerde verflagen. De gewone behandeling (blootleggen van de originele polychromie, gevolgd door het vastleggen) werd op alle stukken toegepast, waarna de breuken en de leemten hersteld werden. De versteviging door algemene doordrenking gebeurde met was-paraffine voor het hout en met acrylhars voor de steen.



153 117 B

Metaal

Bronzen en ijzeren voorwerpen uit alle tijden en van zeer diverse oorsprong werden door het Laboratorium onderzocht of behandeld. Vooreerst moest, onmiddellijk na de oorlog, verholpen worden aan beschadigingen opgelopen in de schuilkelders. Hierbij moeten we het groot gotisch schrijn van Sint-Remaclus uit Stavelot (1263-68) vermelden, dat grondig aangetast was ingevolge een onvoorzichtige reiniging; het schrijn werd volledig uiteengenomen en behandeld (1952-53).

De laatste tijd legt het Laboratorium zich speciaal toe op het onderzoek en de behandeling van opgegraven voorwerpen en van Merovingische objecten. Zo werd een reeks Merovingische gespen uit het Taxandriamuseum te Turnhout behandeld en een merkwaardige verzameling voorwerpen van de v^e en vii^e eeuw, namelijk negen en vijftig zwaarden uit het Oudheidkundig Museum te Namen; verscheidene voorwerpen van deze reeks waren prachtig gedamaceerd. Deze behandelingen worden meestal voorafgegaan door een radiografisch onderzoek, dat de materiële toestand van de voorwerpen vastlegt en toelaat de aard van het ingrijpen te bepalen: naar het geval wordt de behandeling volledig toegepast, zoals zij beschreven wordt door Mej. D. Goorieckx (zie bl. 125) ofwel, onder vereenvoudigde vorm, zonder de mechanische bewerkingen, zo het niet versierde voorwerpen betreft.

De metalen hebben de eigenschap de sporen van hun vormveranderingen in hun kern te bewaren; dit wordt bij het onderzoek uitgebaat, en gewoonlijk bereikt men uitstekende uitslagen. De authenticiteit van talrijke voorwerpen wordt dan ook onderzocht vooraleer ze door de musea worden aangekocht (o.a. Chinese en Voor-Aziatische stukken), terwijl dikwijls vragen beantwoord worden over de samenstelling en structuur (namelijk een verzameling bronzen stukken uit Noord-Frankrijk, op verzoek van het Museum te Mariemont) van voorwerpen door archeologen bestudeerd.

Talrijk zijn de onderzoeken en behandelingen uitgevoerd voor het Oudheidkundig Seminarie van Prof. S. De Laet van de Gentse Hogeschool. Het Laboratorium is ook in voortdurend contact met het provinciaal Gallo-Romeins Museum te Tongeren, bestuurd door ridder Ph. de Schaetzen, voor onderzoeken en raadplegingen met het oog op behandelingen, die ter plaatse met veel zorg en inzicht worden verricht door de heer Vanderhoeven.

Stippen we nog aan dat talrijke metalen voorwerpen uit de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis regelmatig naar het Laboratorium komen. Dit jaar heeft een preparator van dit museum, de heer Lahaye, een stage gedaan bij ons en behandelde hij, onder onze controle, een reeks bronzen voorwerpen van de Egyptische en Klassieke afdelingen, ten einde de beste werkwijzen te leren toepassen voor het beschermen en conserveren van de bronzen voorwerpen in het Jubelpark.

Steenachtige materialen

Benevens stenen voorwerpen uit verzamelingen, bestudeert het Laboratorium sinds jaren de methoden ter conservering van de stenen onzer historische monumenten. De proeven omvatten de aanwending van organische silicaten, siliconen, verscheidene paraffinen, zekere acrylharsen en onlangs ook polyesters. De verkregen uitslagen waren

beslissend genoeg om ons toe te laten, in de loop van de zomer 1957, zekere van deze producten aan te wenden voor de versterking of de bescherming van een gedeelte van de puinen der abdij Ter Duinen te Koksijde. In de ongunstige, aldaar heersende toestanden (onmiddellijke nabijheid der zee, hoog grondwaterniveau, vorst, wind), zullen we vlug de doeltreffendheid van de aangewende werkwijzen kunnen beoordelen.

Het valt ook dikwijls voor, dat het Laboratorium geraadpleegd wordt door bouwkundige diensten van de steden, betreffende de identificatie van stenen, afkomstig van historische monumenten, die gerestaureerd moeten worden; betreffende de oorsprong van hun alteratieproces en, eventueel, om beschermings- of versterkingswerkwijzen aan te bevelen. Dit was het geval voor de torens van de Sint-Goedelekerk te Brussel, voor de gotische gevel van het stadhuis te Gent, voor de gevels van het Curtiusmuseum te Luik en van de Sint-Lupuskerk te Namen, voor gebeeldhouwde reliëfs op het binnenplein van het Plantin-Moretusmuseum te Antwerpen, voor de Neptunusgroep in het park van het kasteel te Belœil. Voor deze studies konden we dikwijls beroep doen op de grote ervaring en de gewaardeerde raadgevingen van de eminente geoloog, de heer C. Camerman.

Samenwerking met Icom

De Internationale Raad voor de Musea (Icom) heeft in 1955 dhr. René Sneyers belast verslag uit te brengen over een voor alle musea zeer belangrijk onderwerp, te weten *De klimatologische Omstandigheden die de Conservering van de Museumvoorwerpen beheersen*. Het algemeen verslag werd in detail besproken op de vergadering van de Icom te Amsterdam in september 1957 en zal eerlang gepubliceerd worden. De heren F.I.G. Rawlins, Deputy Keeper and Scientific Advisor van de National Gallery te Londen en R.M. Organ, Senior Experimental Officer bij het Opzoekingslaboratorium van het British Museum, zullen het verslag mede ondertekenen.

STAGES IN HET INSTITUUT

Miss Ursula R. Pariser, Head of the Photographic Department van het Courtauld Institute of Art van de Universiteit te Londen, volbracht een stage van zes weken aan het Archief (april-mei 1957) om er de techniek van het fotograferen van kunstwerken in zwart-wit en in kleuren te bestuderen. Na zich vertrouwd te hebben gemaakt met de inwendige organisatie van de Fotografische Dienst, nam zij deel aan de zending van de meimaand te Luik.

Eén van de belangrijke activiteiten van het Laboratorium is, vanaf zijn ontstaan, gericht op de vorming van jonge krachten op het gebied van de studie en de conservering van kunstwerken. In principie worden de Belgische en buitenlandse instellingen zoveel mogelijk geholpen, door bij te dragen tot de technische en wetenschappelijke vervolmaking van hun meest begaafde elementen. In feite is er echter een verschil naar gelang het Belgische of buitenlandse stagiairs betreft. De Belgen zijn meestal

technici, preparators of restaurateurs van onze musea, die onder de controle van het Laboratorium de behandeling van belangrijke stukken uit hun verzamelingen komen uitvoeren; de stages zijn dan kort en talrijk, om de verwezenlijking van de achtereenvolgende stadia der behandeling toe te laten. Voor de buitenlanders daarentegen, is het beter dat ze langer bij ons vertoeven, zodat ze de gelegenheid krijgen een voldoende aantal bewerkingen te volgen en aldus de basisprincipen van onze methoden te leren kennen. Voegen we hier nog aan toe, dat, zo deze vormende taak veel tijd vergt, ze nochtans altijd vruchten afwerpt.

Aldus werden ons stagiairs toevertrouwd door instellingen uit Ceylon, Denemarken, Duitsland, Egypte, Frankrijk, Griekenland, Groot-Brittannië, Joegoslavië, Nederland, Syrië, de Verenigde Staten, Zweden en Zwitserland. Sommigen onder hen beschikten over beurzen, toegekend door de Culturele Akkoorden of door internationale organismen als de Unesco. De meeste Amerikaanse stagiairs waren begunstigd door fondsen als de United States Educational Foundation en de Belgian American Educational Foundation. Aan dit laatste danken we het lange verblijf, in 1949, van Dr. R.J. Gettens, Associate Curator in Technical Research van de Freer Gallery of Art te Washington.

Wat Joegoslavië betreft, werden sinds enige jaren regelmatig contacten gelegd tussen het Federaal Instituut voor de Bescherming van de Historische Monumenten te Belgrado en het Instituut te Brussel. Van 1953 tot 1955, maakten mevr. A. Skovran, kunsthistorica, dhr. M. Vunjak, scheikundige, en dhr. A. Tomasević, restaurateur, lange stages door bij ons. Onlangs deed dhr. M. Medić, restaurateur bij voornoemd Instituut en specialist inzake de conservering van muurschilderingen, een stage van zes maanden (december 1956-juni 1957), die hij vooral besteedde aan de behandeling van schilderijen op paneel. Bovendien zond de Dienst voor de Bescherming en de Wetenschappelijke Studie van de Historische Monumenten van Novi Sad zijn restaurateur, dhr. J. Sevdic, naar ons voor een stage van twee maanden (december 1956-februari 1957).

Mej. C. Busiri Vici, leerlinge bij het Istituto Centrale del Restauro te Rome verbleef zopas twee en een halve maand in het Laboratorium, dank zij een beurs van de Belgische Regering, ten einde zich vertrouwd te maken met de behandeling van de Vlaamse schilderijen.

Vermelden we eveneens dat dhr. R.H. de Silva, Assistant Commissioner van de Archaeological Survey te Colombo (Ceylon) een stage van een maand doormaakte in het Laboratorium; hij interesseerde zich vooral voor de onderzoeks- en behandelingsmethoden van antiquiteiten. Dit verblijf, zoals trouwens ook dit van andere vorsers uit het Verre Oosten in de loop der laatste jaren — namelijk Dr. S. Paramasivan, Head of the Chemical Laboratory for the Conservation of Ancient Monuments te Hyderabad (India) — was de aanleiding tot vruchtbare gedachtenwisselingen over de noodzaak nauwere banden te leggen tussen de laboratoria van West-Europa en die van deze verre landen: wel zijn deze laatste tijdelijk minder begunstigd wat de laboratoriumuitrusting betreft, maar ze zijn verantwoordelijk voor het conserveren van kunstwerken, die toch, samen met die uit Europa, het patrimonium van de mensheid uitmaken. Het Instituut is trouwens bereid om aan de zijde van Unesco en Icom een inspanning te leveren in de zin van deze toenadering.

CENTRUM VOOR VLAAMSE PRIMITIEVEN

In het kader van de bestendige samenwerking tussen het Archief, het Laboratorium en het Nationaal Centrum voor Navorsingen over de Vlaamse Primitieven, kan laatstgenoemd organisme een nieuwe publicatie aankondigen in de reeks *Corpus van de Vijftiende-eeuwse Schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden*: nl. de Nederlandse uitgave van het boekdeel gewijd aan het Stedelijk Museum voor Schone Kunsten van Brugge. In 1952 verscheen de Franse uitgave van dit boekdeel. Zij was verzorgd door de heren A. Janssens de Bisthoven en R.A. Parmentier. Eerstgenoemde is de auteur van de Nederlandse versie. Hij heeft de tekst van de Franse uitgave herwerkt en aanzienlijk aangevuld. Tevens dient vermeld te worden, dat de Nederlandse publicatie uitgegeven wordt met de steun van het Ministerie van Openbaar Onderwijs, de Provincie West-Vlaanderen en de Stad Brugge. Een nieuwe Franse uitgave zal ook binnenkort verschijnen.

In de loop van de laatste jaren heeft het Centrum meermaals met genoegen vernomen dat Vlaamse Primitieven, in vreemde musea bewaard, het voorwerp zijn geweest van een bijzonder aandachtige behandeling. Derhalve doet het beroep op de welwillendheid van deze musea om aan het Centrum, in ruil, een foto te willen laten geworden van het ensemble van het schilderij na behandeling, dit met het doel het bijwerken van zijn fotografische documentatie mogelijk te maken.

Afbeeldingen

- Bladz. 152: Reliekhouders van het Heilig Kruis, Maaslandse kunst, xii^e eeuw (detail). Luik, Heilig-Kruiskerk.
Gallo-Romeins grafmonument (voorzijde). Aarlen, Museum van het Oudheidkundig Instituut van Luxemburg.
- Bladz. 153: A. Van Dijck, *Sint-Martinus* (detail). Zaventem, Sint-Martinuskerk.
- Bladz. 156: H. Bosch, *Kruisdraging* (tijdens behandeling). Gent, Museum voor Schone Kunsten.
- Bladz. 159: Schrijn van Sint-Remaclus, Maaslandse kunst, 1263-68 (detail). Stavelot, Sint-Sebastianuskerk.
- Bladz. 160: Puinen van de kerk, abdij Ter Duinen (xiii^e eeuw). Koksijde.
- Bladz. 165: G. David, de *Geboorte van Sint-Niklaas* (Sint-Annaretabel, detail van de predella). Londen, verz. Chr. Loyd, Esq.
Doorniks wandtapijt met wapen de Croy-Melun, begin xvi^e eeuw (detail). Doornik, Museum voor Kunst en Geschiedenis.
E. Tytgat, *Loa, Loa, Baskisch Lied*, Kortrijk, verz. T. Herbert.
- Bladz. 168: H. Memlinc, *Mystiek Huwelijk van Sint-Katharina* (detail). Brugge, Sint-Janshospitaal.
- Bladz. 169: Graftschildering, *Gekruisigde Christus*, ca 1350. Gent, Sint-Pietersabdij.
- Bladz. 171: *Heilige Maagd van de Kalvarie* (vóór behandeling), Brabantse kunst begin xvi^e eeuw (detail). Wemmel, Sint-Servatiuskerk.



K