

KONINKLIJK INSTITUUT VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM
INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE



Bulletin 32
2006 • 2008

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

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

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

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

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

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

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



L'auditoire attentif.
De aandachtige toehoorders.

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

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

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

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

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



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



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



Liliane Masschelein-Kleiner, Cyriel Stroo.

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

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



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

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

*

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

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



Beste vrienden van het Studiecentrum,
Chers amis du Centre,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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



Ladies and Gentlemen,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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



Dames en Heren,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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



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

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

ROGIER VAN DER WEYDEN'S FRIENDS, COLLEAGUES AND NEIGHBOURS

Lorne CAMPBELL

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

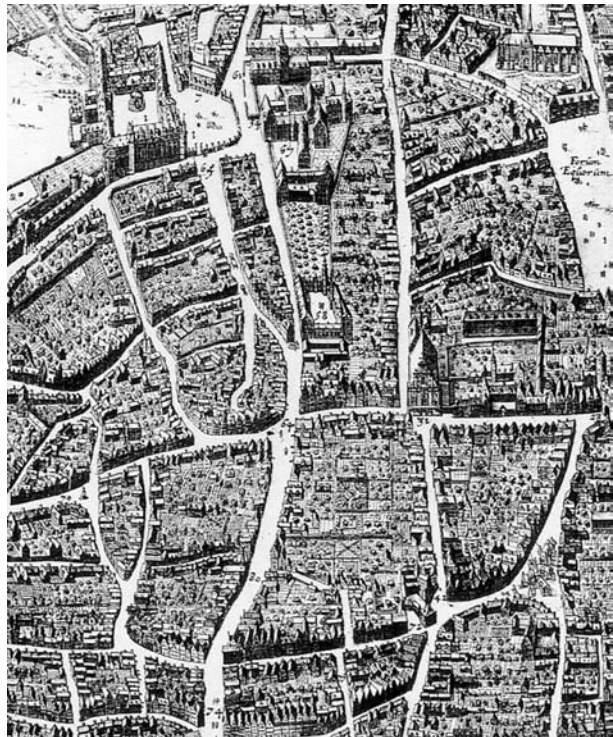
I think it safe to assume that the goldsmith **Jan Ofhuys** and his second wife **Alyt Cats called Crieckx** were also on familiar terms with Rogier. On 6 September 1453, in one of the dining-rooms in Rogier van der Weyden’s house near the Cantersteen (fig. 2), a deed was drawn up regulating Alyt’s rights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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

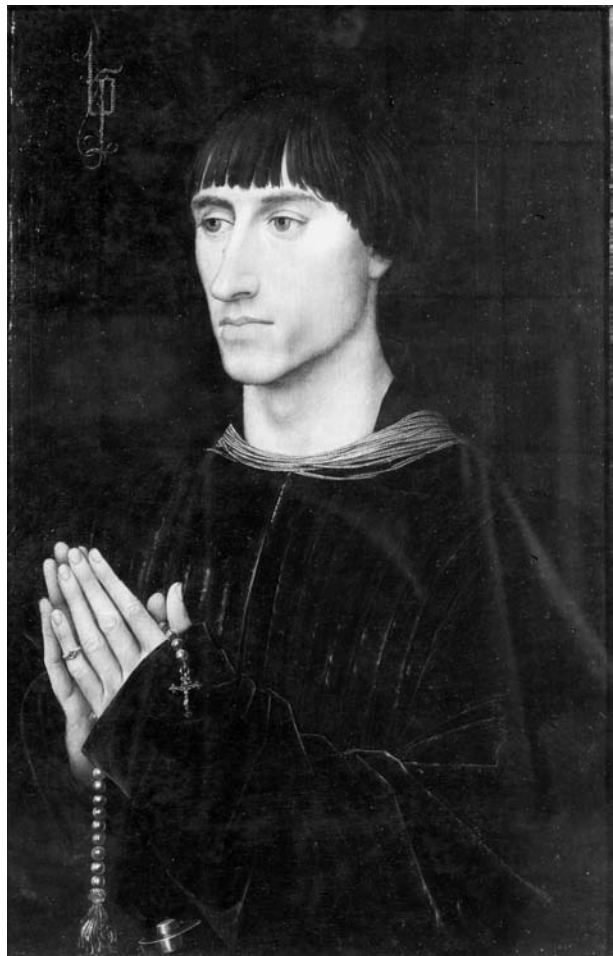
On the other side of Rogier's two properties, the next house in the Guldenstraat was given in 1449 to **Jan van der Noot**, a goldsmith, whose daughter Catharina was to marry in 1465 Rogier's son Pieter. Jan van der Noot came of a younger branch of one of the great patrician families. (Perhaps Pieter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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

EXPANDING THE SCOPE OF TECHNICAL DOCUMENTATION AND INSTITUTIONAL RESEARCH

Molly FARIES



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

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

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

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

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

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

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

Digital Documentation

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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



(Photo: courtesy Duilio Bertani)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

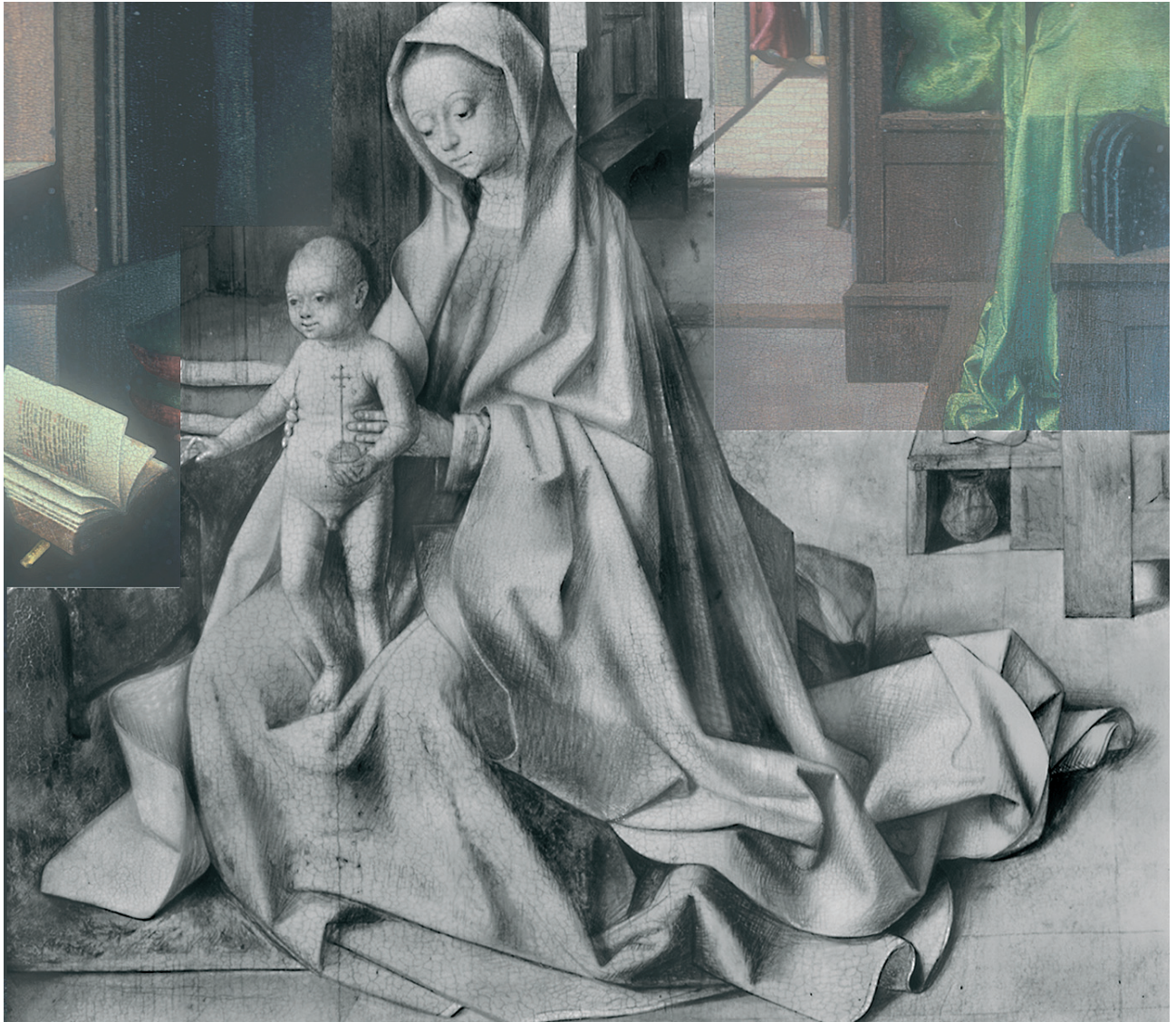
¹⁹ F. GOMBERT and D. MARTENS, *Le Maître au Feuillage brodé, Primitifs flamands, Secrets d'ateliers*, Lille, 2005.

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

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

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

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



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

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

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

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



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



(Photo: courtesy Molly Faries)

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



(Photo: courtesy Molly Faries)

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



(Computer overlay: Molly Faries)

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



(IRR and digital composite: Molly Faries)

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

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

Database Research

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

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

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

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

²² LIE 2003 [n. 11].

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

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

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

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

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

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

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

(Photo: courtesy Molly Faries)

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

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

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

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

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

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

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

Educational Projects

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

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

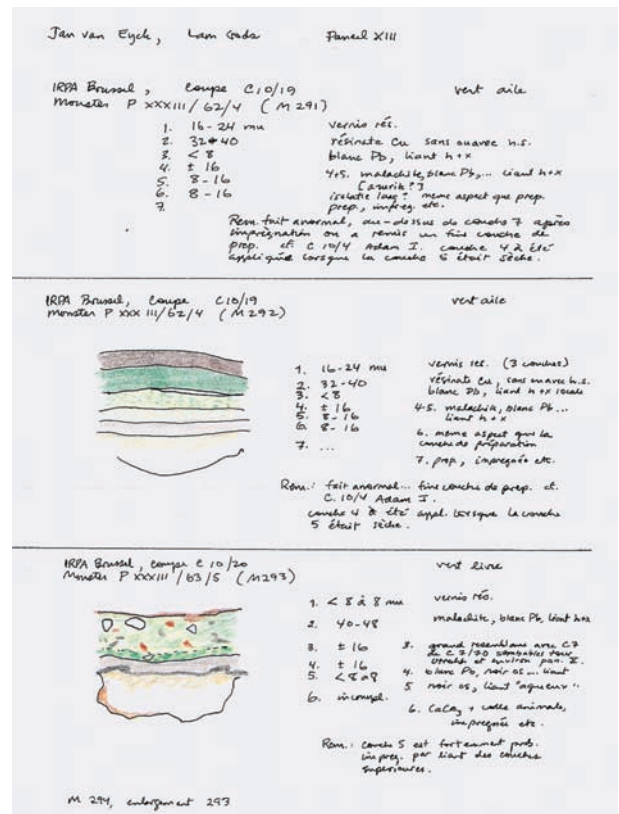
I have my own request for such an interactive educational project; once again, it relates to my previous experience in the field. Years ago, as part of my own attempt to learn more about painting technique, I studied copy slides of cross-sections taken from early Netherlandish paintings; the slides had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

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

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

Concluding Remarks

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



(Photo: courtesy Molly Faries)

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

LA JEUNESSE DE JAN VAN EYCK

Albert CHÂTELET

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ *Heures de Milan-Turin*, f° 93v°.

¹² *Heures de Milan-Turin*, f° 103.

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

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

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

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

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

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

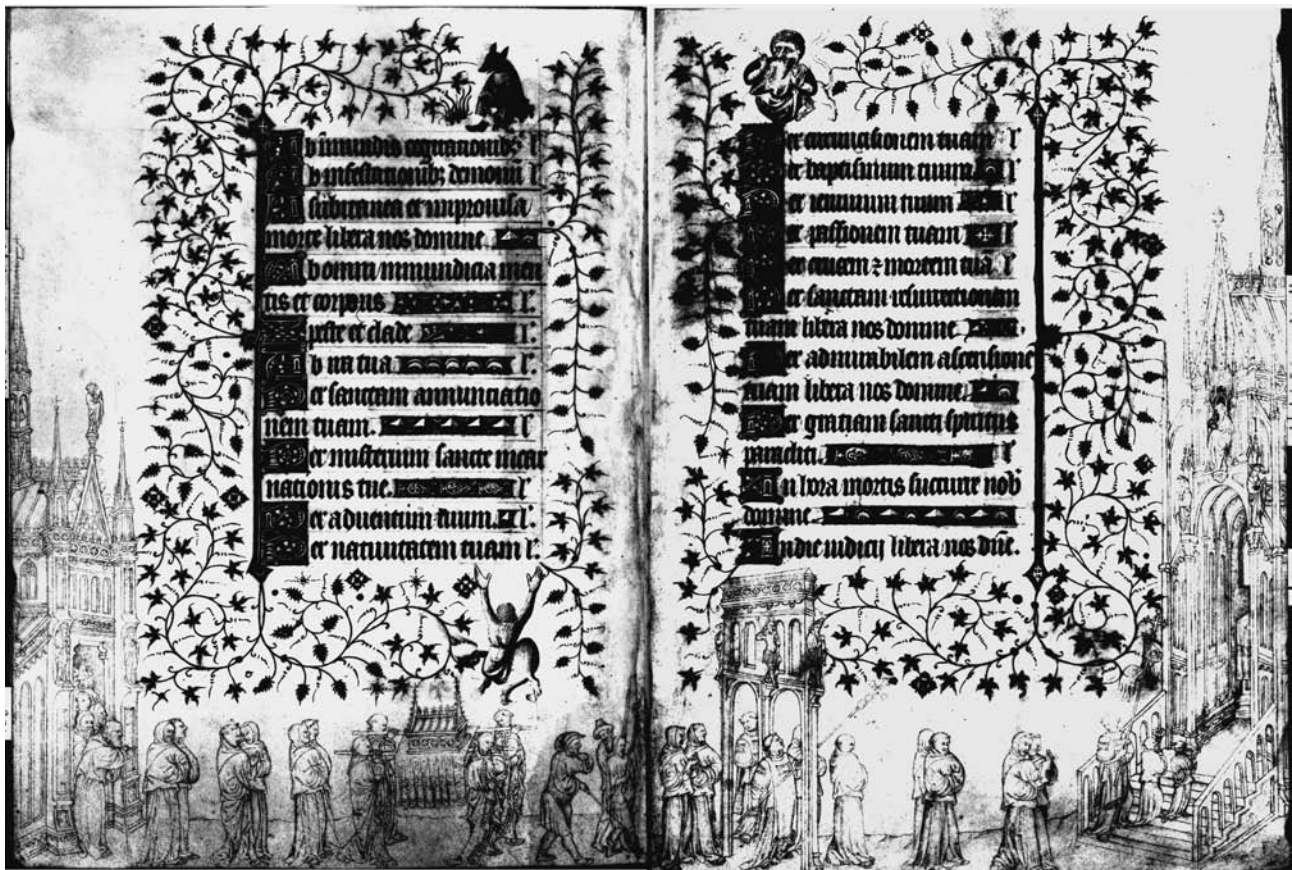
Les trois scènes étaient vraisemblablement censées appeler l'intervention divine pour faire cesser une épidémie de peste. Celle qui, en septembre et octobre 1418 ravagea Paris pourrait en avoir été la cause, d'autant

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

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

¹⁸ F° 71v°-72 r°.

¹⁹ *Heures de Milan-Turin*, f° 116.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Y005867

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

KONINKLIJK INSTITUUT VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM

BULLETIN

32 – 2006-2008

Bruxelles - Brussel

2009

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

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

Éditeur responsable / Verantwoordelijke uitgever

Myriam Serck-Dewaide.

Rédaction / Redactie

Catherine Bourguignon, Jacques Debergh, Simon Laevers.

Traductions / Vertalingen

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

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

Photographies / Foto's

Ateliers photographiques / Fotoateliers.

Numérisation / Digitalisering

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

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

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

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

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

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

Couverture

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

Kaft

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

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

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

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

Études / *Studies*

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

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

Sélection des activités récentes / *Selectie uit recente werkzaamheden*

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



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

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

L'équipe de rédaction du *Bulletin*

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

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

De redactieploeg van het *Bulletin*.

ÉDITORIAL

Myriam SERCK-DEWAIDE
Directeur général de l'IRPA

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

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

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

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

TEN GELEIDE

Myriam SERCK-DEWAIDE
Algemeen Directeur van het KIK

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(uit het Frans vertaald)

IN MEMORIAM

AGNES GRÄFIN VON BALLESTREM 1935-2007

Myriam SERCK-DEWAIDE



Agnes Gräfin von Ballestrem est née le 19 mai 1935 en Silésie, à Plawniowitz (aujourd'hui Planowicie, Pologne). Elle y réside avec ses parents, Carl Wolfgang Graf von Ballestrem (1903-1994) et la princesse Maria Theresa zu Löwenstein-Wertheim-Rosenberg (1909-2000), jusqu'en 1945. Les modifications des frontières les conduisent à s'installer alors dans le domaine de Breitenau (Hardheim, Bade-Wurtemberg). Agnes Ballestrem ne parlait guère de ses origines, elle qui avait hérité de sa famille une large culture européenne et un goût solide pour l'art et les meubles anciens. De là viendra sa première formation en ébénisterie, choisie au cours de ses études secondaires.

Après avoir suivi des cours d'économie et d'histoire de l'art à l'Université de Würzburg, elle s'oriente définitivement vers la conservation et la restauration des œuvres d'art. Elle s'initiera au métier de restauratrice de peintures et de sculptures polychromées, qu'elle exercera ensuite sous la direction d'Ernest Willemsen, à Bonn, dans les ateliers du Rheinische Amt für Denkmalpflege qui travaillent en partenariat avec l'atelier munichois de Johannes Taubert (†1975), historien d'art et restaurateur, pionnier de la profession, et sont en relation avec l'Université de Gand et avec l'Institut royal du Patrimoine artistique.

En 1961, Agnes Ballestrem effectue un stage de perfectionnement à l'IRPA, alors dirigé par Paul Coremans (†1965). Elle y côtoie le grand restaurateur de peintures Albert Philippot (†1974) et son fils, l'historien de l'art et théoricien de la restauration, Paul Philippot, ainsi que Johannes Taubert qui séjourne alors à

Agnes Gräfin von Ballestrem wordt op 19 mei 1935 geboren in Plawniowitz (Silezië, nu Planowicie, Polen). Samen met haar ouders Carl Wolfgang Graf von Ballestrem (1903-1994) en prinses Maria Theresa zu Löwenstein-Wertheim-Rosenberg (1909-2000), verblijft ze er tot in 1945. Wegens de grensverleggingen vestigen ze zich op het domein Breitenau (Hardheim, Baden-Württemberg). Agnes Ballestrem sprak zelden over haar afkomst. Van haar familie had ze nochtans een grote belesenheid over de Europese cultuur geërfd en een diepe belangstelling voor oude kunst en meubelen. Vandaar haar keuze in het middelbaar onderwijs voor een opleiding in de meubelkunst.

Na economie en kunstgeschiedenis te hebben gestudeerd aan de Universiteit van Würzburg, kiest ze definitief voor de conservatie en restauratie van kunstwerken. Ze maakt zich vertrouwd met het beroep van restaurator van schilderijen en gepolychromeerde beeldhouwwerken en zal het in Bonn uitoefenen onder leiding van Ernest Willemsen in de ateliers van de Rheinische Amt für Denkmalpflege. Dit instituut werkt in partnerschap met het Münchense atelier van Johannes Taubert (†1975), kunsthistoricus en baanbrekend restaurator, en heeft contacten met de Gentse universiteit en het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium.

In 1961 volgt Agnes Ballestrem een vervolmingsstage aan het KIK, dat toen werd geleid door Paul Coremans (†1965). Ze komt er in aanraking met de voorname restaurator van schilderijen Albert Philippot (†1974) en met zijn zoon, kunsthistoricus en restauratietheoreticus Paul Philippot, alsook met Johannes Taubert

l'IRPA et au Centre national de recherches « Primitifs flamands ».

Passionnée par son travail et fascinée par l'approche scientifique interdisciplinaire des œuvres d'art mise en place à l'IRPA, Agnes prolonge son séjour et fait partager à ses collègues belges l'éthique professionnelle de J. Taubert et d'E. Willemsen.

Le déménagement de l'Institut, en 1962, est l'occasion de séparer physiquement l'atelier de restauration des peintures de celui des sculptures, réservant à chacun la place qu'il méritait, à un moment où le métier s'affirmait, se spécialisait et se perfectionnait, du point de vue de l'apprentissage comme de l'outillage. Il faut reconnaître qu'à cette époque, chez nous, les pratiques de conservation des sculptures polychromées en bois et en pierre n'en sont qu'à leurs balbutiements. Agnes Ballestrem se consacre dès lors entièrement à ce domaine, et c'est une chance, chance dont, avec d'autres, j'ai profité: je m'honore d'avoir été son élève, entre 1969 et 1972, et j'ai toujours cherché à rester fidèle à sa passion pour le métier, pour l'authenticité des œuvres et de leurs polychromies originales.

D'entrée de jeu, elle instaure l'examen systématique des œuvres et de leurs polychromies successives sous microscope binoculaire, leur appliquant d'une certaine façon la méthode stratigraphique des recherches archéologiques. Elle réussit également à convaincre ses collègues de renoncer à l'une des méthodes de consolidation auxquelles on recourait communément: le fameux bain de paraffine qui altérerait gravement les couches picturales en général et les surfaces mates en particulier.

die toen in het KIK en in het Nationaal Centrum voor navorsing over de Vlaamse Primitieven verbleef.

Gepassioneerd door haar werk en gefascineerd door de interdisciplinaire wetenschappelijke benadering van kunstwerken die in het KIK opgang maakt, verlengt Agnes haar verblijf en stelt haar Belgische collega's op de hoogte van de beroepsethiek van J. Taubert en E. Willemsen.

De verhuis van het Instituut in 1962 bood de gelegenheid om het atelier voor de restauratie van schilderijen en dat voor beeldhouwwerken fysiek te scheiden. Ieder atelier kreeg de plaats die het toekwam op een ogenblik waarop het beroep vorm begon te krijgen en zich specialiseerde en perfectioneerde, zowel wat betreft de opleiding als het materiaal. Men moet toegeven dat de conservatiepraktijken van gepolychromeerde houten en stenen beelden bij ons in die tijd nog in hun kinderschoenen stonden. Agnes Ballestrem wijdt zich vanaf dan volledig aan dit domein. Dit was een groot geluk waarvan ik, samen met anderen, heb mogen genieten: ik ben er trots op haar leerlinge te zijn geweest tussen 1969 en 1972 en ik heb steeds getracht haar passie voor het beroep, voor de authenticiteit van de kunstwerken en voor hun originele polychromie, trouw te blijven.

Al van bij het begin voert ze het systematische onderzoek in van de kunstwerken en hun opeenvolgende polychromieën onder een stereomicroscop. Zo past ze in zekere zin de stratigrafische methode toe die bij archeologische onderzoeken wordt aangewend. Ze kan haar collega's tevens overtuigen om af te zien van



Elle soumet à de strictes règles déontologiques l'éventuelle suppression des repeints. C'est là un enseignement majeur et innovant.

Dès 1963, elle est engagée comme contractuelle. Ainsi, la stagiaire devient professeur et chef d'atelier. Elle met alors au programme diverses campagnes de conservation de collections et de réserves de musées, notamment celles des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles et celles du Musée Mayer van den Bergh à Anvers.

Elle organise l'étude scientifique de grands retables brabançons dont elle dirige le traitement : mentionnons les retables de production bruxelloise de Claudio Villa et Gentile Solaro, de sainte Anne d'Auderghem (MRAH) et de la Passion (MvdB), ceux de production anversoise, d'Herbais-sous-Piétrain (MRAH), et ceux de production malinoise, avec la Vierge, sainte Catherine et sainte Barbe (MvdB). Rappelons encore qu'elle participera à l'importante mission organisée, en 1971, pour décrire et photographier plus de trente retables brabançons conservés en Suède.

Elle s'appliquera, le plus souvent avec succès, à convaincre les détenteurs d'œuvres d'art de ne faire appel qu'à des spécialistes formés et, tout au long de sa carrière, elle partagera ses connaissances avec un large public. Elle mettra également au point, avec sa collègue et amie Nicole Goetghebeur, restauratrice de peintures et future chef de cet atelier, un système de documentation pour les dossiers des œuvres en traitement. Les schémas, établis en quatre langues, aujourd'hui informatisés, constituent encore la base de tout travail. Ses travaux ont donné naissance à de nombreux articles, parmi lesquels on note une importante bibliographie consacrée à la sculpture polychromée. On trouvera mentionnés ci-après ceux qui touchent de plus près l'IRPA.

La problématique liée à la définition de la profession retient son attention dès ses années bruxelloises : avec ses collègues de l'IRPA et sous l'égide de René Sneyers (†1984), successeur de P. Coremans, elle œuvre à la rédaction d'un texte fondateur, repris et retravaillé pour l'ICOM-CC, en 1984.

Son professeur Ernest Willemsen décède en 1971 et, après onze ans de travail à l'IRPA, Agnes Ballestrem lui succède à la tête des ateliers de Bonn. Elle y gère de très nombreux travaux pour toute la Rhénanie et s'investit dans l'enseignement au niveau international. Elle sera aussi présidente de l'Association allemande des restaurateurs de peinture (DVR).

En Hollande, à Amsterdam, un poste de directeur est ouvert au Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap, fin 1984. Elle l'obtiendra en 1985, peu après la prise de fonction de sa collègue et amie Liliane Masschelein-Kleiner, troisième directeur de l'IRPA.

Elle stimule le personnel de l'Institution, notamment par le biais de la formation continue, en organisant des *Themadagen*, dont la réputation et l'intérêt dépassent les frontières. Elle s'occupe aussi de formation initiale et soutient particulièrement la Stichting Restauratie Atelier Limburg, dirigée par Anne Van Grevenstein, collègue et amie déjà à l'IRPA. Elle participe aussi active-

ment au beruchte paraffinebad, une méthode de consolidation qui est devenue très controversée. Elle a également travaillé sur les surfaces mates et les surfaces brillantes, et sur les surfaces vernies. Elle a également travaillé sur les surfaces mates et les surfaces brillantes, et sur les surfaces vernies. Elle a également travaillé sur les surfaces mates et les surfaces brillantes, et sur les surfaces vernies.

In 1963 wordt ze aangeworven als contractueel medewerkster. De stagiaire wordt zo professor en atelierhoofd. Ze zet diverse conservatiecampagnes van verzamelingen en museumreserves op de agenda, onder andere die van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel en die van het Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen.

Tevens organiseert ze het wetenschappelijke onderzoek van de grote Brabantse retabels en neemt de leiding over hun behandeling. Uit de Brusselse productie vermelden we de retabels van Claudio Villa en Gentile Solaro, het *Sint-Annaretabel van Oudergem* (KMKG) en het *Passieretabel* (MvdB), uit de Antwerpse productie het *Retabel van Herbais-sous-Piétrain* (KMKG) en uit de Mechelse productie dat met de *Maagd, Sint-Catharina en Sint-Barbara* (MvdB). Voorts vermelden we haar deelname aan de belangrijke zending die in 1971 werd georganiseerd voor het beschrijven en fotograferen van meer dan dertig in Zweden bewaarde Brabantse retabels.

Veelal met succes legt ze zich toe op het overhalen van kunstwerkbezitters om hun werken enkel toe te vertrouwen aan deskundigen die een degelijke opleiding hebben genoten. Gedurende haar hele loopbaan zal ze haar kennis met een breed publiek delen. Samen met haar collega en vriendin Nicole Goetghebeur, restaurator van schilderijen en toekomstig atelierhoofd, ontwikkelt ze tevens een documentatiesysteem voor de dossiers van de in behandeling zijnde werken. De viertalig opgemaakte en thans gedigitaliseerde schema's, vormen nog steeds het uitgangspunt van alle behandelingen. Haar werk vindt zijn concretisering in talrijke artikels, waaronder een belangrijke bibliografie gewijd aan de polychrome beeldhouwkunst. Aan het einde van dit artikel vindt u vermelding van de artikels die het meest verband houden met het KIK.

De problematiek rond de definiëring van het beroep laat haar sinds haar Brusselse jaren niet meer los en samen met haar collega's in het KIK en onder beschermheerschap van René Sneyers (†1984), opvolger van P. Coremans, stelt ze een basistekst op die in 1984 door het ICOM-CC wordt hernomen en herwerkt.

Haar leermeester Ernest Willemsen overlijdt in 1971 en na elf jaar in het KIK te hebben gewerkt, volgt Agnes Ballestrem hem op als hoofd van de ateliers in Bonn. Ze beheert er talloze projecten verspreid over het hele Rijnland en wijdt zich aan de opleiding op internationaal niveau. Ze wordt ook voorzitter van de Duitse vereniging voor restauratoren van schilderijen (DVR).

Eind 1984 komt in Nederland, te Amsterdam, een directeurspost vrij in het Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap. Ze postuleert en wordt er in 1985 directeur, kort nadat haar collega en vriendin Liliane Masschelein-Kleiner de derde directeur van het KIK is geworden.

ment à la définition du contenu du programme politique *Deltaplan voor Cultuurbehoud* dans les années 1990.

En avril 1997, le Laboratoire central fusionne avec le Restorer Course et le Rijksdienst Beeldende Kunst, constituant le nouvel Instituut Collectie Nederland dont Agnes devient alors chef du département Advies en Onderzoek puis directeur adjoint. L'heure de la retraite sonne en 2000.

S'exprimant indifféremment en cinq langues (allemand, français, néerlandais, anglais, espagnol), elle a souvent été invitée comme conférencière ou professeur à l'étranger, en particulier en France, en Espagne, aux États-Unis, au Mexique, à Cuba, au Pérou, au Chili, au Brésil...

Membre du Conseil scientifique de l'INP (ex-IFROA) à Paris, conseillère près l'UNESCO pour la conservation de certains grands ensembles architecturaux en Amérique latine et en Thaïlande, vice-présidente du Conseil de l'ICCROM de 1977 à 1985, vice-présidente du Bureau directeur de l'ICOM-CC de 1984 à 1990 et présidente de l'IIC à Londres de 1992 à 1998, son action a été couronnée par de nombreuses distinctions, ainsi le Prix de l'ICCROM en 1995, la médaille de l'ICOM-CC en 1999, la Croix de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres du ministère français de la Culture en 1999 également, la médaille d'Officier de l'Ordre d'Orange-Nassau en 2000, et enfin elle sera nommée Honorary Fellow de l'IIC en 2003.

Elle décède suite à une pénible maladie le 14 avril 2007, à Ratisbonne, entourée de sa famille.

Cette forte personnalité possédait une vision élevée du rôle et des responsabilités de ceux que leur métier conduit à toucher, au sens premier du terme, la matière originale des œuvres d'art et, par là même, à mettre en lumière des moments de leur histoire physique. Sa culture, son intelligence, son engagement et sa disponibilité au service des collègues et du sauvetage du patrimoine culturel mondial ont été exceptionnels. Convaincue à juste titre de la nécessité de prodiguer aux restaurateurs une formation de niveau universitaire qui leur permet d'acquérir les compétences indispensables à la reconnaissance de la profession, elle a œuvré sans relâche à l'organisation de celle-ci à un niveau équivalent à celui de leurs collègues historiens de l'art et chimistes. Son travail inlassable et ses convictions affirmées ont



Ze stimuleert het personeel van de instelling onder meer door middel van een permanente opleiding met de organisatie van *Themadagen* waarvan de reputatie en het belang grensoverschrijdend zijn. Ze houdt zich ook bezig met aanvangsopleidingen en steunt in het bijzonder de Stichting Restauratie Atelier Limburg, geleid door Anne Van Grevenstein die in het KIK reeds een collega en vriendin was. In de jaren 1990 neemt ze ook actief deel aan de inhoudelijke invulling van het politieke programma *Deltaplan voor Cultuurbehoud*.

In april 1997 fusioneert het Centraal Laboratorium met de Restorer Course en de Rijksdienst Beeldende Kunst en vormt zo het nieuwe Instituut Collectie Nederland, waar Agnes hoofd wordt van het departement Advies en Onderzoek en later adjunct-directeur. In 2000 is haar pensioen aangebroken.

Aangezien ze zich vloeiend uitdrukt in vijf talen (Duits, Frans, Nederlands, Engels en Spaans), wordt ze dikwijls als spreekster of als lesgeefster uitgenodigd in het buitenland, in het bijzonder in Frankrijk, Spanje, de Verenigde Staten, Mexico, Cuba, Peru, Chili, Brazilië...

Als lid van de Wetenschappelijke Raad van het INP (ex-IFROA) in Parijs, adviseur bij de UNESCO voor de conservatie van bepaalde grote architecturale ensembles in Latijns-Amerika en Thailand, vicevoorzitster van de Raad van het ICCROM van 1977 tot 1985, vicevoorzitster van de Bestuursraad van het ICOM-CC van 1984 tot 1990 en voorzitster van het IIC te Londen van 1992 tot 1998, wordt haar inzet bekroond met talrijke onderscheidingen waaronder de Prijs van het ICCROM in 1995, de medaille van het ICOM-CC en het Kruis van Ridder in de Orde van de Kunsten en Letteren van het Franse Ministerie van Cultuur in 1999, de medaille van Officier in de Orde Oranje-Nassau in 2000 en ten slotte, in 2003, de benoeming tot Honorary Fellow van het IIC.

Na een tergende ziekte overlijdt ze op 14 april 2007 in familiekring te Regensburg.

Deze sterke persoonlijkheid had een verheven kijk op de rol en de verantwoordelijkheden van diegenen die beroepshalve in aanraking komen, in letterlijke zin, met de originele materie van kunstwerken en – al even letterlijk – momenten van hun fysieke geschiedenis in het licht stellen. Haar cultuur, haar intelligentie, haar engagement en haar bereidwilligheid jegens collega's en ten dienste van het mondiale culturele erfgoed waren van een uitzonderlijk formaat. Ze was terecht overtuigd van de noodzaak voor restauratoren om een opleiding van universitair niveau te genieten om de vaardigheden te verwerven die onontbeerlijk zijn voor de erkenning van het beroep. Ze heeft zich onophoudelijk aan de organisatie ervan gewijd om zodoende een niveau te bereiken dat equivalent is aan dat van kunsthistorici en chemici. Haar onvermoeibare ijver en haar vaste overtuiging hebben geleid tot het ontstaan van kwaliteitsvolle opleidingen die in verschillende landen en regio's worden erkend. Het is echter aan ons om deze strijd in het teken van de bescherming van werken tegen onoordeelkundige ingrepen uitgevoerd door "restauratoren" met een ontoereikende opleiding, verder te zetten.

abouti effectivement au développement de formations adéquates reconnues dans de nombreux pays et régions. Mais il nous revient de poursuivre ce combat qui vise à protéger les œuvres des interventions indues de « restaurateurs » dépourvus de la formation indispensable.

Sa mémoire restera longtemps présente au sein de notre « petit monde de la conservation-restauration ».

De herinnering aan Agnes zal nog lang levend worden gehouden binnen onze “kleine wereld van de conservatie-restauratie”.

(uit het Frans vertaald)

Bibliographie choisie - Geselecteerde bibliografie

- Agnes BALLESTREM, R. DIDIER, *Le Calvaire, la Madeleine et le Job de Wezemaal. Un groupe de sculptures gothiques polychromes*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 7, 1964, p. 132-152, 10 fig. (*Examen et traitement*, p. 143-150). Samenvatting: *Een groep gepolychromeerde gotische beeldhouwwerken: De Calvarie, de Maria-Magdalena en de Job van Wezemaal*, p. 150-152.
- , J. DE COO, *Een vergeten 14de-eeuws gepolychromeerd St. Petrusbeeld. Identificatie en behandeling*, in / dans *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium = Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 9, 1966, p. 125-136, 5 fig., 1 tab. (*Nota over de restauratie*, p. 132-136). Résumé: *Un saint Pierre polychrome inconnu du XIV^e siècle. Identification et traitement*, p. 137.
- , R. DIDIER, *De restauratie van gepolychromeerd beeldhouwwerk. Werken behandeld in het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (Gemengde vergadering van het ICOM comité voor museumlaboratoria en van het Comité voor behandeling van schilderijen, Brussel, 6-13 september)*, Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 1967, 4 gestencilde p. = *La restauration des sculptures polychromes. Œuvres traitées à l'Institut royal du Patrimoine artistique (Réunion mixte du comité de l'ICOM pour les laboratoires de musées et du comité pour le traitement des peintures. Bruxelles, 6-13 septembre 1967)*, Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 1967, 4 p. stencilées = *The Restoration of Polychrome Sculpture. Works treated at the Institut royal du Patrimoine artistique (6th Joint Meeting of the ICOM Committee for Museumlaboratories and the Committee for the Treatment of Paintings, Brussels, 6-13 September 1967)*, Brussels, Royal Institute for Cultural Heritage.
- , *Un témoin de la conception polychrome des retables bruxellois au début du XVI^e siècle*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 10, 1967-1968, p. 36-45, 8 fig., 1 tab. Samenvatting: *Een getuige van de opvatting van de polychromie in de vroeg-16de-eeuwse Brusselse altaarstukken*, p. 44-45.
- , *Le retable de la Parenté de sainte Anne d'Auderghem. Note technique*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 12, 1970, p. 226-234, 7 fig. Samenvatting: *Het H. Maagschapretabel van Ouderghem. Technische nota*, p. 234.
- , P. DE HENAU, M. DUPAS, *Traitement de pierres sculptées contaminées par les sels et contrôle du dessalement*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 12, 1970, p. 247-268, 10 fig., 3 tab. Samenvatting: *Ontzoutingsbehandelingen van enkele stenen beelden en hun controle*, p. 267-268.
- , *Sculpture polychrome. Bibliographie*, dans / in *Studies in Conservation*, 15, 1970, 4, p. 253-271.
- , M. PUISSANT, *La croix triomphale de l'église Saint-Denis à Forest. Essai d'identification, examen et traitement*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 13, 1971-1972, p. 52-77, 15 fig., 2 tab. (*Examen et traitement*, p. 60-75).
- (collaboration pour les données techniques / medewerking voor de technische gegevens), Gh. DERVEAUX-VAN USSEL, *Le retable malinois de l'église d'Ôdeby (Les retables brabançons de Suède) (Artes Belgicae)*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1973, 95 p., 61 fig.
- , P. PHILIPPOT, J. TAUBERT, *Limpieza de escultura policromada. Problemas estéticos y arqueológicos. La conservación en madera (Documentos Técnicos, 1)*, Mexico, Centro regional latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración, 1973, 32 p., ill.
- , H.P. HILGER, *Ein Halbfigur Gottvaters von Johann Franz van Helmont im Expositorium des Hochaltars*, in *Die Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln. Dokumentation und Beiträge zum Abschluss ihrer Wiederherstellung 1980 (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, 28)*, Düsseldorf, Schwann, 1982, p. 118-128, 6 ill.

- , *High Level, Basic Level and Middle Level Training in Conservation. What does it mean?*, in *ICOM-CC 7th Triennial Meeting Copenhagen, 10-14 September 1984. Preprints*, Paris, Comité de l'ICOM pour la Conservation, 1984, p. 84.21.1-84.21.2.
- , *De restaurator: een definitie van het beroep*, in *Mededelingenblad IIC Nederland*, 5, 2, december 1988, p. 10-14.
- , *De beleidsvoornemens van de Minister van W.V.C., Drs. H. d'Ancona, op het gebied van het cultuurbehoud. Hoe zou het veld daarop moeten reageren?* (*C.L. Informatie*, 7), Amsterdam, Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap, 1990, 17 p., 2 fig.
- , *Enkele ervaringen met de conservatie en presentatie van kerkelijk kunstbezit in situ (Rijnland)*, in / dans *Laatgotische beeldsnij kunst uit Limburg en grensland = Le gothique tardif dans la sculpture du Limbourg et des pays frontières = Spätgotische Plastik aus Limburg und Grenzland. II. Handelingen van het Symposium = Actes du Symposium = Verhandlungen des Symposiums, Sint-Truiden-Hoepertingen, 12-13.11.1990*, Sint-Truiden, Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst, 1992, p. 79-87. Résumé: *Quelques expériences en matière de conservation et de présentation d'objets d'art religieux in situ (pays rhénan)*, p. 86; Kurzfassung: *Einige Erfahrungen mit der Konservierung und Präsentation des kirchlichen Kunstbesitzes in situ (Rheinland)*, p. 87.
- , *Modern Art, who cares?*, in *Matériaux et techniques de l'art au xx^e siècle = Technè*, 8, 1998, p. 5-6.

ÉTUDES

STUDIES

**NOUVELLES DONNÉES SUR
LA SCULPTURE D'EL ZAPOTAL
(VERACRUZ, MEXIQUE),
LA TERRE CUITE DES MUSÉES
ROYAUX
D'ART ET D'HISTOIRE DE
BRUXELLES**

**LA SCULPTURE MONUMENTALE DE
LA CÔTE DU GOLFE**

Sergio PURINI*

En 1971, les Musées royaux d'Art et d'Histoire se sont portés acquéreurs d'une sculpture monumentale en terre cuite. Cette œuvre imposante, mais aux proportions agréables malgré l'apparence adipeuse du personnage, venait compléter de façon prestigieuse une collection déjà importante d'objets provenant de la côte du Golfe du Mexique (aire centrale de l'État de Veracruz). À l'époque de son acquisition, l'œuvre avait été restaurée par les soins du vendeur. Ce travail, entrepris sans doute avec de bonnes intentions, devait, au cours des années, entraîner une série de dégradations. Ainsi, la pièce de bois placée à la base de la statue, subissant les variations climatiques de la salle d'exposition, provoqua-t-elle une large fissure verticale parcourant un côté de la jupe. En outre, les manques furent camouflés ou rebouchés, parfois de manière excessive.

Face à ce constat, et après l'obtention d'une subvention octroyée par la Loterie Nationale, la décision a été prise de réhabiliter cette œuvre. Pour mener à bien cette tâche, il s'avérait indispensable de réunir tous les intéressés, à savoir les conservateurs-restaurateurs, les responsables de laboratoires et le conservateur des collections Amérique.

Contexte de l'œuvre

La civilisation de la côte du Golfe (appelée également « civilisation de Veracruz ») s'est développée sur la rive ouest du golfe, sur une étroite bande côtière longue de 750 km (fig. 1).

La forêt, lieu de découvertes extraordinaires, dissimule des systèmes d'irrigation, des édifices, de colossales sculptures en pierre, des stèles comportant des dates, des peintures murales, des tombes contenant des *jougs*, des *palmes*, des *haches*: autant de témoignages

* Conservateur des collections Amérique des Musées royaux d'Art et d'Histoire (Bruxelles).

**NIEUWE GEGEVENS OVER
DE SCULPTUUR VAN EL
ZAPOTAL (VERACRUZ, MEXICO),
DE TERRACOTTA VAN DE
KONINKLIJKE MUSEA
VOOR KUNST EN GESCHIEDENIS
VAN BRUSSEL**

**DE MONUMENTALE BEELD-
HOUKUNST VAN DE GOLFKUST**

Sergio PURINI*

In 1971 hebben de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis een monumentale sculptuur in gebakken aarde aangekocht. Dit indrukwekkende kunstwerk, dat ondanks het corpulente voorkomen van het personage toch aangename proporties heeft, vervolledigde op prestigieuze wijze een reeds belangrijke verzameling van objecten afkomstig uit de Golf van Mexico (kerngebied van de Staat van Veracruz). Ten tijde van zijn aankoop werd het werk in opdracht van de verkoper gerestaureerd. Deze ingreep, die waarschijnlijk met de beste intenties werd ondernomen, zou in de loop der jaren tot een reeks degradaties leiden. Zo veroorzaakte het stuk hout dat in de basis van het standbeeld was geplaatst en in de tentoonstellingszaal klimaatvariëaties onderging, een grote verticale barst doorheen één zijde van de rok. Ook werden de beschadigingen gecamoufleerd of opgevuld, en dit soms op buitensporige wijze.

Geconfronteerd met deze vaststelling, en na het verkrijgen van een subsidie van de Nationale Loterij, werd besloten om het beeldhouwwerk te restaureren. Om deze taak tot een goed einde te brengen, moesten alle betrokkenen worden samengebracht: de conservators-restauratoren, de laboratoriumverantwoordelijken en de conservator van de verzamelingen Amerika.

Context van het werk

De beschaving van de Golfkust (tevens "Veracruz-beschaving" genoemd) ontwikkelde zich op de westkust van de golf, over een smalle, 750 km lange kuststrook (fig. 1).

Het woud, het toneel van verbazingwekkende ontdekkingen, herbergt irrigatiesystemen, heiligdommen, reusachtige stenen beeldhouwwerken, stèles voorzien van data, muurschilderingen, graven met *jukken*,

* Conservator van de verzamelingen 'Amerika' van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Brussel).



1 Carte de la côte du Golfe avec les principaux sites archéologiques.
Kaart van de Golfkust met de voornaamste archeologische sites.

du foisonnement artistique de cette civilisation. Longtemps demeurée sous l'influence olmèque durant le Préclassique récent (1000-300 av. J.-C.), la civilisation de la côte du Golfe élabore un modèle propre à partir du Classique ancien (300-600 apr. J.-C.). Le rituel du jeu de balle, déjà pratiqué durant la période précédente, gagne en importance, importance qui se reflète dans le répertoire très riche qui vient orner les *jougs* (fig. 2), les *palmes* et les *haches*, sculptures illustrant les accessoires portés par les joueurs.

Au cours de la même période, des dizaines de milliers de figurines sont modelées, destinées à être détruites volontairement lors des cérémonies de rénovation des lieux de culte, enterrées à titre d'offrandes commémoratives d'un temple ou encore déposées comme offrandes funéraires. D'abord réalisées selon la technique du modelage, elles seront ensuite confectionnées à partir de moules composites. La diversité des styles illustre des sujets différents et représente des cultes distincts. C'est le cas des *sonrientes* (« ceux qui sourient ») (fig. 3), qualifiés ainsi par les Européens, qui montrent un état d'ébriété rituelle associé au culte du pulque. À la fin du Classique, les *sonrientes* sont reproduits en masse jusqu'au nord du golfe.

À la même époque (600-900 apr. J.-C.), le site de El Zapotal, un satellite du Cerro de las Mesas, révèle une autre facette de l'art de la côte du Golfe : la réalisation de sculptures en terre de grandes dimensions.

Lorsque les premières fouilles débutent, en 1971, le site est en cours de pillage. Des œuvres sont saisies au port de Veracruz et d'autres sont retrouvées emballées dans des sacs à El Zapotal même. Le site se caractérise par la présence de monticules de tailles diverses organisés selon un axe nord-sud. À chaque extrémité, deux

palmes, *bijes*: tal van getuigenissen van de artistieke rijkdom van deze beschaving. De beschaving van de Golfkust, die tijdens het laat-preklassiek (1000-300 v.C.) lange tijd onder de Olmeekse invloed was gebleven, werkte vanaf de vroegklassieke periode (300-600 n.C.) een eigen model uit. Het ritueel van het balspel, reeds beoefend in de voorafgaande periode, wint aan belang. Dat wordt weerspiegeld in het zeer rijke repertoire dat de *jukken* (fig. 2), de *palmen* en de *bijes* gaat sieren, gesculpteerde objecten waarop accessoires worden weer-geven die de spelers droegen.

In de loop van dezelfde periode worden tienduizenden figurines gemodelleerd, bestemd om te worden vernietigd tijdens vernieuwingsceremonies voor cultusplaatsen, begraven als herdenkingsoffer voor een tempel of nog neergezet als grafoffer. Aanvankelijk worden ze geboetseerd, later worden ze gemaakt met behulp van samengestelde mallen. De stijldiversiteit gaat gepaard met de behandeling van diverse onderwerpen en weerspiegelt de verschillende cultussen. Zo ook met de *sonrientes* ("zij die glimlachen") (fig. 3), een benaming ontleend aan de Europeanen, die een toestand van rituele bedwelming verbeelden die wordt geassocieerd met de pulquecultus. Aan het einde van de klassieke periode worden de *sonrientes* in massa geproduceerd, tot in het noorden van de golf.

In dezelfde periode (600-900 v.C.) onthult de site van El Zapotal, een satelliet van Cerro de las Mesas, een ander aspect van de kunst van de Golfkust: de vervaardiging van terracottasculpturen van groot formaat.

Bij het begin van de opgravingen in 1971 wordt de site volop geplunderd. Er worden werken in beslag genomen in de haven van Veracruz of teruggevonden in El Zapotal zelf, verpakt in zakken. De site wordt gekenmerkt door de aanwezigheid van verscheidene volgens een noord-zuidas georiënteerde heuveltjes. Aan elke uithoek wordt het architecturale ensemble "afgesloten" door twee grote platformen met een hoogte van 10 tot 15 m. Het zijn constructies van aangestampte aarde, versterkt door het verbranden van het oppervlak. De opgravingen van platform 2, in 1971, onthullen rijke offerandes die over drie niveau's zijn uitgestald.

Het eerste niveau verenigde monumentale standbeelden van vrouwen, gelijkend op het hier behandelde beeld. Om hun "offer", hun "terdoodbrenging" te markeren, waren ze tot fragmenten herleid. Zo lijken deze beelden te zijn vervaardigd voor een kortstondige, bijna "momentane" aanbidding; de hele arbeidsinspanning voor de vervaardiging van de sculptuur maakte deel uit van de offerande¹.

Het tweede niveau bevatte kleine en middelgrote, delicaat vormgegeven statuettes: kelken die op hun steun geplaatst zijn, kleine katten bevestigd op een wiel (een configuratie die tot op heden alleen in dit deel van het

¹ S.J.K. WILKERSON, *Cultural Time and Space in Ancient Veracruz*, in *Ceremonial Sculpture of Ancient Veracruz*, Brookville, NY, s.d. [1988?], p. 7-17, zie p. 14.



(© Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles / Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel)

- 2 *Joug orné d'une tête de crapaud.* Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. AAM 1200.
Juk versierd met een paddenkop. Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, inv.nr. AAM 1200.

grandes plates-formes, hautes de 10 à 15 m, « ferment » l'ensemble architectural. Ce sont des constructions de terre tassée dont la surface brûlée consolidait l'ensemble. Les fouilles de la plate-forme 2, en 1971, révèlent de riches offrandes disposées sur trois niveaux.

Le premier rassemblait des statues monumentales de femmes, semblables à celle ici traitée, réduites à l'état de fragment pour marquer leur « sacrifice », leur « mise à mort ». Ces œuvres semblent avoir été créées pour une brève adoration, presque « momentanée » ; la somme des efforts pour réaliser la sculpture devenait ainsi une part de l'offrande¹.

Le deuxième niveau contenait des statuettes de petites et moyennes dimensions, délicatement modelées, des coupes posées sur leur support, de petits félins montés sur roue (une caractéristique retrouvée jusqu'à présent uniquement dans cette contrée du continent américain) ainsi que des têtes de jaguars et des crapauds.

¹ S.J.K. WILKERSON, *Cultural Time and Space in Ancient Veracruz*, dans *Ceremonial Sculpture of Ancient Veracruz*, Brookville, NY, s.d. [1988 ?], p. 7-17, voir p. 14.



(© Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles / Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel)

- 3 *Statuette de sonriente.* Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. AAM 62.10.
Statuette van een sonriente. Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, inv.nr. AAM 62.10.

Amerikaanse continent is teruggevonden), alsook koppen van jaguars en van padden.

Het laatste niveau bevatte enkel kleine objecten die vier offerensembles vormden, evenals een heuse zuil van menselijke beenderen met onder meer tweeëntachtig schedels.

In 1972 werden bij het hervatten van de werkzaamheden in dezelfde zone een trap met negen treden, alsook een veertigtal graftomben ontdekt. Naast ramme-laars en statuettes van *sonrientes*, vond men tevens een sculptuur in ongebakken aarde. Deze is 1 m 60 hoog en stelt een godin voor die is gezeten op een verhoog waarop ze met de handen steunt. Haar haar is getooid met een indrukwekkend ornament met aan weerszijden ervan toevoegingen waarvan er twee in profiel geziene schedels verbeelden. De wanden die het personage omgeven, bevatten sporen van schilderijen.

In de daaropvolgende jaren werd bevestigd dat heuvel 2, gewijd aan de cultus van een beschermgod van de dodenwereld, fungeerde als funerair centrum. Uit de analyse van beenderen die zich bij het godenbeeld bevonden², bleek dat het merendeel van de overledenen

² A. ROMANO, *Los cráneos deformados de Zapotal I, Veracruz*, in *Balance y perspectiva de la antropología de Mesoamérica y del Norte de México. XIII Mesa redonda [de la Sociedad Mexicana de Antropología]*. *Antropología física*, 1, Xalapa, 1975, p. 57-64.

Le dernier ne contenait que des objets de petites dimensions composant quatre ensembles d'offrandes ainsi qu'une véritable colonne d'ossements humains comprenant notamment quatre-vingt-deux crânes.

En 1972, la poursuite des travaux dans la même zone permettait la découverte d'un escalier de neuf marches ainsi que d'une quarantaine de tombes. Outre la présence de hochets et de statuettes de *sonrientes*, une sculpture en terre crue, haute de 1m60, figurait une divinité assise sur une estrade sur laquelle ses mains prennent appui. Elle est coiffée d'une imposante parure flanquée latéralement d'appendices dont deux évoquent des crânes vus de profil. Les murs encadrant le personnage portaient les traces de peintures murales.

Les années suivantes ont confirmé le rôle de centre funéraire du monticule 2 consacré au culte d'une divinité tutélaire du monde des morts. L'analyse des ossements accompagnant la divinité² devait révéler que la plupart des défunts avaient été sacrifiés, comme le prouvent les squelettes démembrés et les têtes décapitées. L'analyse de cinquante-neuf individus démontra également que les victimes étaient essentiellement féminines (cinquante et un individus).

L'œuvre

Haute d'1,10 m, la sculpture des Musées royaux d'Art et d'Histoire (fig. 4a-b et 5a-b) représente un personnage assis jambes croisées, vêtu d'une jupe retenue par une ceinture de serpent bicéphale. Il est paré de bijoux qui ornent les poignets et le cou. Comparée aux autres œuvres provenant de El Zapotal ou des sites voisins, cette figure féminine est probablement une des mieux réalisées, comme l'atteste le soin apporté au modelé des différentes parties du corps.

Une seule étude approfondie de cette sculpture fut menée en son temps³. L'interprétation proposée par les auteurs demeure toujours d'actualité et démontre les liens qu'il est nécessaire d'établir entre la civilisation de la côte du Golfe et les autres civilisations méso-américaines d'époque préhispanique. En effet, c'est en s'appuyant sur les écrits relatant les croyances des civilisations du Postclassique (1325-1521 apr. J.-C.) que des traits communs religieux ont pu être mis en relation avec l'iconographie des périodes antérieures.

La comparaison de l'exemplaire des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles avec une œuvre similaire, conservée au Museo Regional de Xalapa (Veracruz) (fig. 6a-b), permet de noter la présence d'un ornement de front qui a malheureusement disparu du

was geofferd, zoals de van ledematen ontane skeletten en de afgehakte hoofden aantonen. Uit de analyse van negenenvijftig individuen bleek verder dat de slachtoffers voornamelijk vrouwen waren (met name eenenvijftig individuen).

Het kunstwerk

De sculptuur van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (fig. 4a-b en 5a-b) is 1 m 10 hoog en stelt een personage voor dat met gekruiste benen neerzit. Ze draagt een rok die wordt omgord door een riem in de vorm van een tweekoppige slang. Het beeld is getooid met juwelen die de polsen en de hals versieren. Vergeleken met andere werken afkomstig uit El Zapotal of uit zustersites, is deze vrouwenfiguur wellicht een van de best uitgevoerde, zoals blijkt uit de zorg waarmee de verschillende delen van het lichaam zijn gemodelleerd.

Er is in het verleden één diepgaande studie uitgevoerd naar deze sculptuur³. De door haar auteurs voorgestelde interpretatie is nog steeds actueel en toont aan dat het noodzakelijk is om verbanden te leggen tussen de beschaving van de Golfkust en de andere Meso-Amerikaanse beschavingen uit de prehispanische periode. Zo heeft men door zich te buigen over de geschriften omtrent de geloofsovertuigingen van de beschavingen uit het postklassieke tijdperk (1325-1521 n.C.), gedeelde religieuze kenmerken in verband kunnen brengen met de iconografie van voorgaande periodes.

De vergelijking van het beeld van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis van Brussel met een gelijkaardig werk bewaard in het Museo Regional van Xalapa (Veracruz) (fig. 6a-b), vestigt de aandacht op een ornament op het voorhoofd dat op de Brusselse sculptuur spijtig genoeg is verdwenen. Bovendien is op het Mexicaanse exemplaar een groot deel bewaard gebleven van de witte verf die het gelaat en andere naakte delen van het lichaam bedekte. Dit kenmerk verwijst naar de Cihuateteo, vrouwen die waren gestorven bij de bevalling en werden vergoddelijkt. 's Nachts verschenen ze, angstaanjagend en met witte lichamen, aan de kruisingen van wegen⁴. Het element van het kruispunt zou worden gesymboliseerd door het kruisvormige motief dat achter de godin is aangebracht.

De dracht van de slangenrok (fig. 7) komt tevens overeen met de klederdracht toegeschreven aan Tlazolteotl, godin van de zinnelijke liefde en patrones van de textielkunsten, of aan Xochiquetzal, de jeugdige gedaante van Tlazolteotl die haar tijd doorbracht met weven en van wie werd gezegd dat ze zeer mooi was.

² A. ROMANO, *Los cráneos deformados de Zapotal I, Veracruz*, dans *Balace y perspectiva de la antropología de Mesoamérica y del Norte de México. XIII Mesa redonda [de la Sociedad Mexicana de Antropología]. Antropología física*, 1, Xalapa, 1975, p. 57-64.

³ M. DOPPÉE et M. GRAULICH, *Une grande statue en terre cuite du Veracruz (Mexique) aux Musées royaux d'Art et d'Histoire*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 48, 1976, p. 35-47.

³ M. DOPPÉE et M. GRAULICH, *Une grande statue en terre cuite du Veracruz (Mexique) aux Musées royaux d'Art et d'Histoire*, in *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis*, 48, 1976, p. 35-47.

⁴ *Ibidem*, p. 38.



Z 008352, Z 008367

4a-b Statue féminine assise, après traitement : a. face et b. revers. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. AAM 71-1.
Zittend vrouwenbeeld, na behandeling: a. voorzijde en b. achterzijde. Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, inv.nr. AAM 71-1.



Z 008371, Z 008374

5a-b Statue féminine assise, après traitement : profils. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. AAM 71-1.
Zittend vrouwenbeeld, na behandeling: zijaanzichten. Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, inv.nr. AAM 71-1.



(© Michel Graulich)

6a-b *Cihuateteo* assise, a. de face et b. de profil, devant le symbole du carrefour. Xalapa, Museo Regional.
Zittende Cihuateteo, a. vooraanzicht en b. zijaanzicht, voor het symbool van een kruispunt. Xalapa, Museo Regional.

modèle de Bruxelles. En outre, l'exemplaire mexicain a conservé une grande partie de la peinture blanche qui couvrait le visage et les autres parties dénudées du corps; cette caractéristique désigne les *Cihuateteo*, les femmes mortes en couches divinisées. Elles apparaissent totalement blanches et effrayantes, la nuit, à la croisée des chemins⁴. Ce carrefour serait symbolisé par le motif en croix placé derrière la divinité.

Le port de la jupe-serpent (fig. 7) correspond aussi à la tenue attribuée à Tlazolteotl, déesse de l'amour charnel et patronne des arts textiles, ou à Xochiquetzal, aspect juvénile de Tlazolteotl, qui passait son temps à tisser et que l'on disait très belle.

Toutefois, l'identification de la divinité est intimement liée à la figure fantastique qui orne le front de la déesse: on comparera à cet égard deux représentations fort proches, une déesse de la fertilité⁵ et une représentation de *Cihuateteo*⁶ (fig. 8 et 9). Malheureusement,

⁴ *Ibidem*, p. 38.

⁵ F. SOLÍS OLGUÍN, B. DE LA FUENTE et F. EHRENBERG (éd.), *Corps et Cosmos. La sculpture précolombienne du Mexique. Bruxelles, Espace Culturel ING, 6 novembre 2004 - 23 janvier 2005, Gand, 2004, n° 52 p. 113 et p. 225.*

⁶ M. CASTRO-LEAL ESPINO, *Costa del Golfo. Museo Nacional de Antropología, México, Mexico D.F. - Barcelone, 2004, p. 37.*

De identificatie van de godin houdt evenwel nauw verband met de fantastische figuur op haar voorhoofd: in dit opzicht zullen we twee erg verwante afbeeldingen vergelijken van een vruchtbaarheids-godin⁵ en van *Cihuateteo*⁶ (fig. 8 en 9). Spijtig genoeg zaaient de stilistische conventies vaak verwarring omdat ze niet toelaten om een slang van een jaguar te onderscheiden.

Het dier dat het aangezicht van het beeld van Xalapa (fig. 6a) bekroont, heeft een kop met grote oren en een schrikwekkende bek voorzien van kleine tanden. Twee hoekige poten steunen op het hoofddekseel van de godin. Deze trekken zouden een vleermuis kunnen verbeelden. Xochiquetzal wordt in verband gebracht met dit dier, een verband dat wordt bevestigd door de afbeeldingen van de godin in bepaalde codices waar ze zich in de aanwezigheid van een vleermuis bevindt.

⁵ F. SOLÍS OLGUÍN, B. DE LA FUENTE en F. EHRENBERG (red.), *Lichaam en Kosmos. Precolumbiaanse sculptuur uit Mexico, Brussel, ING Cultuurcentrum, 6 november 2004 - 23 januari 2005, Gent, 2004, nr. 52, p. 113 en p. 225.*

⁶ M. CASTRO-LEAL ESPINO, *Costa del Golfo. Museo Nacional de Antropología, México, Mexico D.F. - Barcelona, 2004, p. 37.*



(© Michel Graulich)

- 7 Statue féminine debout, portant la jupe-serpent. Xalapa, Museo Regional.
Rechtstaand vrouwenbeeld met slangenrok. Xalapa, Museo Regional.

les conventions stylistiques sèment souvent la confusion en empêchant de distinguer un serpent d'un jaguar.

L'animal qui cache le visage de la statue de Xalapa (fig. 6a) comporte une tête flanquée de larges oreilles et d'une gueule effrayante garnie de petits crocs. Une paire de pattes anguleuses prend appui sur la coiffe de la déesse. Ces traits pourraient évoquer une chauve-souris. Or Xochiquetzal est associée à cet animal, un lien corroboré par les représentations de la divinité dans certains codex où elle se trouve en présence d'une chauve-souris.

Cependant, au milieu du front de l'animal, figurent deux volutes qui rappellent les antennes d'un papillon. Dans ce cas, les oreilles et les pattes mentionnées plus haut deviendraient les deux paires d'ailes du lépidoptère. Or une déesse porte sur les épaules et la tête un papillon stylisé : il s'agit de la déesse Itzalpapalotl « Papillon d'obsidienne » ou « Papillon noir ». Comme le suggèrent Michèle Doppée et Michel Graulich⁷, « il

⁷ DOPPÉE ET GRAULICH, *Grande statue* [n. 3], p. 44.



(D'après / naar *Corps et Cosmos / Lichaam en Kosmos* [n. 5], p. 113)

- 8 Déesse de la fertilité assise, Las Ramojadas, Classique.
Fundación Televisa A.C.
Zittende godin van de vruchtbaarheid, Las Ramojadas, klassieke periode. Fundación Televisa A.C.



(D'après / naar CASTRO-LEAL ESPINO, *Costa del Golfo* [n. 6], p. 37)

- 9 *Cihuateteo* assise, Ignacio de la Llave, Classique.
Zittende Cihuateteo, Ignacio de la Llave, klassieke periode.

n'est pas exclu que l'être de la sculpture représente un papillon, ou encore une figure de cauchemar, une Tzitzimime, cumulant des caractéristiques du papillon, de la chauve-souris et de la mort ».

Au total, la sculpture des Musées royaux est fort proche de celle de Xalapa, même si le style de la première est plus naturaliste que celui de la seconde, et il est fort plausible qu'elle portait un ornement frontal semblable à celui décrit. Quant à la divinité qu'elle illustrerait, il pourrait s'agir de Xochiquetzal sous son aspect de Cihuateotl.

ÉTUDE MATÉRIELLE ET TECHNOLOGIQUE DES MATÉRIAUX ORIGINAUX

Angélique BOITEL et Dominique DRIESMANS*

Pendant sa période d'inhumation, tout objet établit un équilibre avec les éléments qui constituent son milieu d'enfouissement (composition et pH de la terre, humidité ou sécheresse). Si l'on en juge par l'excellent état de conservation de cette sculpture, son contexte archéologique devait être optimal⁸.

Matière première

Le matériau de base de la céramique est l'argile. Sa nature diffère selon la composition géologique des sites, chaque type présentant après cuisson une couleur distincte. La terre glaise employée par les céramistes précolombiens est généralement de teinte rougeâtre étant donné qu'elle contient de l'oxyde de fer. Elle est mélangée avec de l'eau puis pétrie jusqu'à obtention d'une consistance pâteuse. Si elle était utilisée pure, elle se briserait au séchage, aussi y ajoute-t-on d'autres matériaux : sable fin, minéraux réduits en poudre, voire déchets organiques. Ces produits constituent le « dégraissant ».

* Conservateurs-restaurateurs de céramiques et verres.

⁸ Cf. *supra*, p. 57 et *infra*, p. 71.

Niettemin komen in het midden van het voorhoofd van het dier twee voluten voor die doen denken aan de voelsprietten van een vlinder. In dit geval zouden de oren en de poten die hoger werden vernoemd, twee paar vlindervleugels zijn. Er bestaat een godin die op de schouders en op het hoofd een gestileerde vlinder draagt: Itzalpapalotl oftewel "Vlinder van obsidiaan" of "Zwarte vlinder". Zoals Michèle Doppée en Michel Graulich⁷ suggereren, "il n'est pas exclu que l'être de la sculpture représente un papillon, ou encore une figure de cauchemar, une Tzitzimime, cumulant des caractéristiques du papillon, de la chauve-souris et de la mort".

Al bij al lijkt de sculptuur van de Koninklijke Musea erg op die van Xalapa, zelfs al is de stijl van de eerste naturalistischer dan die van de tweede, en is het zeer waarschijnlijk dat ze een versiering droeg op het voorhoofd die lijkt op degene die we beschreven. Wat betreft de identificatie van de godin, zou het kunnen gaan om Xochiquetzal in haar gedaante van Cihuateotl.

MATERIËLE EN TECHNOLOGISCHE STUDIE VAN DE ORIGINELE MATERIALEN

Angélique BOITEL en Dominique DRIESMANS*

Gedurende de periode waarin een object begraven is, ontstaat er een evenwicht met de elementen van de omgeving van zijn begraafplaats (samenstelling en pH van de aarde, vochtigheidsgehalte). Als men zich laat leiden door de uitstekende bewaringstoestand van deze sculptuur, moet men oordelen dat haar archeologische context optimaal moet zijn geweest⁸.

Grondstof

Keramik wordt gemaakt van de grondstof klei. Zijn eigenschappen verschillen naargelang de geologische samenstelling van de site en elk type vertoont na het bakken een specifieke kleur. De kleiërde die de precolombiaanse keramisten gebruiken bevat ijzeroxide en is dus doorgaans van een roodachtige tint. Ze wordt gemengd met water en vervolgens gekneet tot ze een deegachtige consistentie heeft. Als ze onvermengd zou worden gebruikt, zou ze tijdens droging barsten. Daarom voegt men er ook andere materialen aan toe: fijn zand,

⁷ DOPPÉE en GRAULICH, *Grande statue* [n. 3], p. 44.

* Conservatoren-restauratoren van aardewerk en glas.

⁸ Cf. *supra*, p. 56 en *infra*, p. 71.

La malléabilité d'une terre glaise est un facteur déterminant : on note fréquemment, dans le cas des céramiques précolombiennes, la combinaison de plusieurs types d'argiles, les unes plus pures et « grasses », les autres plus sableuses et « maigres », pour obtenir le mélange le plus adapté au résultat recherché.

On sait que les peuples anciens n'avaient pas la connaissance de la composition chimique des matières utilisées. Leur sélection relevait en conséquence de l'empirisme. Or, dans le cas présent, la terre est d'une qualité exceptionnelle : on note un parfait équilibre entre les proportions des différents composants (dégraissant, fondant, chamotte, etc.).

Les sols de la côte du Golfe sont généralement acides, riches en silice, en calcium, en magnésium et en sodium, et contiennent également des sels insolubles (sulfates et silicates de calcium). Ici, on peut parler d'une terre d'origine sédimentaire⁹. Ce type de pâte produit une céramique assez fine.

*Mode de fabrication*¹⁰

Cette sculpture en terre cuite, de taille exceptionnellement grande, a été fabriquée d'un seul tenant, alors que d'autres exemplaires de même type sont constitués de plusieurs parties¹¹.

Les céramistes précolombiens ignoraient le tour. Des jouets équipés de roulettes et d'essieux mis au jour en Méso-Amérique prouvent que ces peuples connaissaient bel et bien la roue, mais ne l'employaient pas à des fins productives. Ainsi, pour monter des pièces de taille importante comme la nôtre, les artisans utilisaient-ils les colombins¹².

Cette technique consiste à former, sur une pierre ronde ou sur un tesson de vase brisé, une base indépendante sur laquelle on superpose, soit en anneaux, soit en spirale, des rouleaux de terre glaise bien pétrie, plus ou moins longs selon que l'on souhaite élargir ou resserrer la forme du vase. La pâte étant suffisamment humide, le potier solidarise les boudins en les pressant les uns contre les autres, puis il en lisse la surface au fur et à mesure de l'élévation de la paroi de la pièce jusqu'à achèvement complet. Dans le cas d'une sculpture de grande taille, une armature constituée de contreforts en terre et de tiges de bois soutenait l'ensemble afin d'éviter l'effondrement des parois. Les tiges se consumaient lors de la cuisson, laissant leur « empreinte » dans la

tot poeder herleide mineralen, of organische afvalstoffen. Deze producten vormen de “ontvetter”. De vormbaarheid van de klei-aarde is een bepalende factor: bij precolombiaanse keramiek stelt men vaak een combinatie vast van verschillende kleisoorten – sommige zuiverder en “vetter”, andere zanderiger en “magerder” –, bedoeld om het mengsel te bekomen dat het meest geschikt was voor het beoogde resultaat.

Men weet dat de oude volkeren geen kennis hadden van de chemische samenstelling van de gebruikte materialen. Hun selectie is dus de vrucht van ervaring. Niettemin is de aarde in dit geval van een uitzonderlijke kwaliteit: er is een perfecte verhouding tussen de verschillende componenten (ontvetter, smeltmiddel, chamotte, etc.).

De bodem van de Golfkust is over het algemeen zuur, rijk aan silicium, calcium, magnesium en natrium, en bevat tevens onoplosbare zouten (calciumsulfaten en -silicaten). Men kan er spreken van een aarde van sedimentaire oorsprong⁹. Dit type van grondstof levert een redelijk fijne keramiek op.

*Vervaardigingswijze*¹⁰

Deze uitzonderlijk grote terracottasculptuur is vervaardigd uit één stuk, terwijl andere exemplaren van hetzelfde type uit verschillende delen zijn samengesteld¹¹.

De precolombiaanse keramisten kenden de draaischijf niet. Speelgoed voorzien van wielletjes en assen die in Midden-Amerika werden teruggevonden, tonen aan dat deze volkeren het wiel zeker en vast kenden, al pasten ze het niet toe voor productieve doeleinden. Voor de fabricatie van stukken van een aanzienlijk formaat zoals het onze, gebruikten de ambachtslui rollen klei¹².

Bij deze techniek wordt – op een ronde steen of op een scherf van een gebroken vaas – een onafhankelijke basis gevormd waarop men, in ring- of spiraalvorm, rollen van goed geknede klei-aarde legt, korter of langer naargelang men de vorm van de vaas wil terugdringen of uitbreiden. De pottenbakker consolideert de worsten, die voldoende vochtig moeten zijn, door ze tegen elkaar te duwen. Vervolgens effent hij het oppervlak ervan in functie van de vorm van de wand van het stuk, tot het volledig af is. In het geval van een sculptuur van groot formaat werd een constructie bestaande uit steunpunten in aarde en houtstengels gebruikt om het ensemble te

⁹ Y. LIRA LOPEZ, *Tipología y arqueometría de la cerámica de Tajín, Veracruz*, dans *Arqueología, Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología del INAH, Segunda época*, 13-14, janvier-décembre 1995, p. 49-57. Voir aussi *infra*, la contribution de St. SAVERWYNS, J. SANYOVA et D. DEMAIFFE, p. 90-94.

¹⁰ M.E. MILLER, *L'art précolombien. La Mésoamérique (L'Univers de l'Art)*, traduction française, 2^e éd., Paris, 1996, p. 100.

¹¹ *Mexique. Terre des Dieux. Trésors de l'art précolombien*, [Genève], Musée Rath, 8 octobre 1998 - 24 janvier 1999, Genève, 1998, p. 177.

¹² N. GUTIÉRREZ SOLANA et S.K. HAMILTON, *Las esculturas en terracota de El Zapotal, Veracruz, Mexico*, 1977, p. 35.

⁹ Y. LIRA LOPEZ, *Tipología y arqueometría de la cerámica de Tajín, Veracruz*, in *Arqueología, Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología del INAH, Segunda época*, 13-14, januari-december 1995, p. 49-57. Zie ook *infra*, de bijdrage van S. SAVERWYNS, J. SANYOVA en D. DEMAIFFE, p. 90-94.

¹⁰ M.E. MILLER, *L'art précolombien. La Mésoamérique (L'Univers de l'Art)*, Franse vertaling, 2de uitg., Parijs, 1996, p. 100.

¹¹ *Mexique. Terre des Dieux. Trésors de l'art précolombien*, [Genève], Musée Rath, 8 octobre 1998 - 24 janvier 1999, Genève, 1998, p. 177.

¹² N. GUTIÉRREZ SOLANA en S.K. HAMILTON, *Las esculturas en terracota de El Zapotal, Veracruz, Mexico*, 1977, p. 35.

pièce. Cette technique a beaucoup évolué et a permis d'obtenir des parois aussi fines qu'une coquille d'œuf¹³. Les boudins en anneaux qui caractérisent cette technique ont été baptisés plus tard « colombins » ou « colombines », allusion à leur origine puisqu'il s'agit là d'une technique propre aux cultures du continent découvert en 1492 par Christophe Colomb. De petits boudins ont également servi à la création de décors.

Il est possible que des plaques (*placas*) indépendantes, travaillées au rouleau et découpées en bandelettes plus ou moins larges, aient été utilisées pour façonner les bras puis soudées au tronc. Les membres sont joints au tronc de manière très correcte, par contre, l'articulation de la tête et du tronc est moins naturelle.

Les potiers mexicains jouaient un rôle important dans une société théocratique et portaient une attention particulière aux pièces vouées au culte. Dans ce souci, ils se servaient de nombreuses techniques pour obtenir des aspects de surface différents. Grâce à la plasticité de la terre et au recours à ces techniques, ils ont obtenu de multiples textures et un extraordinaire éventail d'effets décoratifs. Nous décrivons brièvement ci-dessous celles qui auraient pu être utilisées pour la confection de la sculpture ; ces techniques sont appliquées avant cuisson :

- le battage (*golpeado*) consiste à tapoter la surface de l'objet avec un outil plat pour affiner la forme, éliminer les bulles d'air et homogénéiser la base ;
- le raclage (*rascado, recordato*) rend la surface régulière en éliminant les excès de terre et les imperfections ;
- le lissage (*alisado*) est réalisé à l'aide de chiffons humides, de feuilles de végétaux ou à la main. La surface encore humide est régularisée totalement ou partiellement et devient lisse et mate ;
- l'incision (*inciso*) est sans doute la technique de décoration la plus utilisée dès la période préclassique. On la réalise avant séchage, lorsque la pâte est encore souple. La forme de l'incision dépend de celle de l'outil utilisé (poinçon en os pointu ou arrondi, peigne) ;
- les perforations ou ajourés (*calado bordado*) : lorsque la matière est retirée sur toute l'épaisseur de la pâte ;
- le pastillage, dont l'emploi est primordial dans les œuvres majeures comme mineures, consiste à appliquer sur la pièce à décorer de petits morceaux d'argile modelés à part, afin de composer les motifs décoratifs ou les parures d'un personnage (boucles d'oreille, coiffes, colliers, etc.) qui s'ajoutaient au volume principal déjà modelé ou moulé.

ondersteunen en om te voorkomen dat de wanden zouden ineensinken. De stengels verbrandden tijdens het bakken, waarbij ze hun "afdruk" achterlieten in de sculptuur. Deze techniek werd sterk verfijnd en liet toe om wanden te bekomen die niet dikker waren dan een eierschaal¹³. De ringvormige worsten die deze techniek kenmerken, werden later "colombins" of "colombines" gedoopt, een allusie op hun herkomst vermits het gaat om een techniek die eigen is aan de culturen van het continent dat in 1492 werd ontdekt door Christoffel Columbus. Voor het vervaardigen van decoraties werden er eveneens kleine worsten gebruikt.

Het is mogelijk dat afzonderlijke plakken (*placas*), bewerkt met een rol en versneden in repen van verschillende breedtes, werden gebruikt om de armen te vormen die vervolgens aan de romp werden bevestigd. De ledematen zijn op een zeer precieze manier aan de romp vastgemaakt. De hechting van het hoofd aan de romp daarentegen, is minder natuurlijk.

De Mexicaanse pottenbakkers vervulden een belangrijke rol in hun theocratische samenleving en besteedden bijzondere zorg aan stukken bestemd voor de cultus. Ze pasten daarbij diverse technieken toe om verschillende oppervlakteuitzichten te bekomen. Dankzij de plasticiteit van de aarde en het gebruik van deze technieken hebben ze een verscheidenheid aan texturen en een buitengewone waaier aan decoratieve effecten bereikt. Hieronder beschrijven we bondig de technieken die mogelijk werden aangewend bij de vervaardiging van de sculptuur. Ze werden toegepast vóór het bakken.

- het hameren (*golpeado*) bestaat uit het behameren van het oppervlak van het object met behulp van een vlak instrument om de vorm bij te werken, de luchtbelletjes te verdrijven en de basis te homogeniseren ;
- het schrapen (*rascado, recordato*) maakt het oppervlak effen door het teveel aan aarde en de onvolkomenheden weg te werken ;
- het gladstrijken (*alisado*) wordt gedaan met behulp van vochtige doeken, plantenbladeren of met de hand. Het nog vochtige oppervlak wordt volledig of gedeeltelijk effen gemaakt en wordt glad en mat ;
- het insnijden (*inciso*) is ongetwijfeld de meest gebruikte decoratietechniek uit de preklassieke periode. Het wordt gedaan vóór het drogen, terwijl de klei nog mals is. De vorm van de insnijding hangt af van het gebruikte werktuig (benen priem met gepunt of afgerond uiteinde, kam) ;
- de perforaties of ajourés (*calado bordado*), waarbij het materiaal wordt verwijderd over heel de dikte van de klei ;
- de pastillage, waarvan het gebruik zowel in de grote als in de kleine werken fundamenteel is,

¹³ C. BARSEIRO GUENES, *Historia y técnica de la cerámica*, mémoire de licence, UNAM (Universidad nacional autónoma de México), Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, Mexico, 1974, p. 110.

¹³ C. BARSEIRO GUENES, *Historia y técnica de la cerámica*, licentiaatsthesis, UNAM (Universidad nacional autónoma de México), Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, Mexico, 1974, p. 110.

Cuisson

La cuisson des sculptures a probablement été faite à l'air libre, en entassant le combustible autour des pièces à cuire. Les principaux matériaux utilisés étaient le bois (chêne, résineux...), les résidus agricoles, les feuilles de certains cactus ou des dérivés organiques, comme le fumier et les os. Ce type de cuisson se pratique de nos jours encore dans certains villages du Mexique. Même si la méthode est quelque peu rudimentaire, certaines sections étant plus cuites que d'autres, elle a permis aux artisans d'El Zapotal d'élaborer des pièces d'une taille surprenante. Selon les spécialistes qui ont étudié le site et travaillé sur ces découvertes, même si les potiers pratiquaient des trous d'évent pour que la vapeur puisse s'échapper, les sculptures se fendaient parfois pendant la cuisson ou le séchage. Dans ce cas, les artisans effectuaient eux-mêmes une restauration¹⁴. Au cours de la cuisson, la température montait très rapidement jusqu'à atteindre les 600 à 1 000 °C, puis diminuait de façon soudaine suite à de fortes déperditions de chaleur, avec pour conséquence des irrégularités dans l'aspect de surface, puisque ces cuissons ne se faisaient pas dans un four à atmosphère régulière. On sait qu'une céramique est cuite soit en atmosphère réductrice, soit en atmosphère oxydante, ce qui en détermine la couleur, gris/noir ou rouge. Dans le cas de la réduction, l'entrée d'air dans le four est limitée au minimum nécessaire à la combustion; il se produit donc un afflux de fumée, une émission de monoxyde de carbone, qui se combine à l'oxygène disponible des oxydes métalliques du corps ou des colorants. *A contrario*, en oxydation, l'air pénètre librement, ce qui peut donner une teinte différente pour un même type de terre. L'atmosphère exerce une influence importante sur le degré de cuisson et, à même température, une céramique est plus cuite en atmosphère réductrice qu'en atmosphère oxydante¹⁵.

Une autre possibilité consisterait en l'utilisation d'espaces fermés c'est-à-dire de fours primitifs. Les techniques de cuisson dans des fours n'étaient guère répandues au Mexique avant l'arrivée des Espagnols, antérieurement donc au xvii^e siècle. Toutefois, leur existence dès la période préclassique a été prouvée dans la région de Tlaxcala; il est donc possible que de tels fours aient également été présents dans la région de Veracruz.

Polychromie¹⁶

La décoration tient un rôle important dans la finition des pièces. Celles qui sont destinées au culte font l'objet d'un raffinement tout particulier.

¹⁴ GUTIÉRREZ SOLANA et HAMILTON, *Las esculturas* [n. 12], p. 36.

¹⁵ J. GAUTIER, *Contribution à l'étude des céramiques anciennes par des méthodes physiques*, dans *Laboratoire de Recherche des Musées de France. Annales*, 1976, p. 59.

¹⁶ Ch. PHAM, *Approche de la conservation-restauration des céramiques méso-américaines à travers la collection A. Genin*, mémoire de fin d'études, Bruxelles, La Cambre, 2003 (inédit), p. 33-34.

bestaat erin om op het te decoreren object kleine stukjes afzonderlijk gemodelleerde klei aan te brengen om de decoratieve motieven of de sieraarden van een personage vorm te geven (oorbellen, hoofddekzels, halskettingen, etc.).

Het bakken

Het bakken van de sculpturen vond waarschijnlijk plaats in open lucht, waarbij de brandstof werd opgehoopt rondom de te bakken stukken. De meest gebruikte materialen waren hout (eik, harsig hout...), landbouwafval, bladeren van bepaalde cactussoorten of organische derivaten zoals mest en beenderen. Deze manier van bakken wordt thans nog toegepast in sommige Mexicaanse dorpen. Zelfs al is de methode ietwat rudimentair vermits bepaalde delen meer gebakken worden dan andere, toch heeft ze de ambachtslui uit El Zapotal in staat gesteld om stukken van een verrassende grootte te vervaardigen. Volgens de specialisten die de site en zijn artefacten hebben bestudeerd zouden de sculpturen, zelfs indien de pottenbakkers uitlaatgaten voorzagen om de rook te laten ontsnappen, tijdens het bakken of het drogen soms gebarsten zijn.

In dat geval voerden de ambachtslui zelf een restauratie uit¹⁴. Tijdens het bakken steeg de temperatuur zeer snel tot 600 à 1000° C om vervolgens door sterke warmteverliezen plotseling af te nemen, met als gevolg onregelmatigheden in het uitzicht van het oppervlak. Dit is inherent aan baksels die worden uitgevoerd in ovens met een niet-constante temperatuur. Men weet dat keramiek ofwel in een reducerende, ofwel in een oxiderende atmosfeer wordt gebakken. Dit bepaalt de kleur, met name grijs/zwart dan wel rood. In het geval van reductie wordt de luchttoevoer naar de oven beperkt tot het voor verbranding noodzakelijke minimum. Zo ontstaat er een sterke rookvorming en een uitstoot van koolstofmonoxide die zich verbindt met de zuurstof afkomstig van de metaaloxiden van de klei of van de kleurstoffen. *A contrario* is er bij oxidatie een vrije luchttoevoer, wat aan eenzelfde type van aarde een verschillende tint kan geven. De atmosfeer oefent een belangrijke invloed uit op de bakkingsgraad. Bij eenzelfde temperatuur is keramiek beter gebakken bij een reducerende dan bij een oxiderende atmosfeer¹⁵.

Een andere mogelijkheid bestond uit het gebruik van afgesloten ruimtes, met name primitieve ovens. De baktechnieken in ovens waren vóór de komst van de Spanjaarden, vóór de zestiende eeuw dus, helemaal niet verspreid in Mexico. Toch heeft men de toepassing ervan vanaf de preklassieke periode kunnen aantonen in de regio van Tlaxcala; het is dus mogelijk dat er zich ook in de regio van Veracruz dergelijke ovens bevonden.

¹⁴ GUTIÉRREZ SOLANA en HAMILTON, *Las esculturas* [n. 12], p. 36.

¹⁵ J. GAUTIER, *Contribution à l'étude des céramiques anciennes par des méthodes physiques*, in *Laboratoire de Recherche des Musées de France. Annales*, 1976, p. 59.



(© Auteurs)

10 Intérieur, empreintes de doigts.
Binnenzijde, vingerafdrukken.

Dans le cas de la statue du Veracruz, la polychromie a été appliquée à froid, après cuisson, technique qui permet d'obtenir une palette de couleurs plus variée et plus vive que celle des engobes, mais plus fragile et plus sensible au toucher.

Avant l'apposition de la polychromie, la statue a été recouverte d'une préparation blanche à base de calcite finement moulue, parfois mélangée avec du quartz et du feldspath, puis appliquée sur la surface avec un liant.

Voici les pigments habituellement utilisés¹⁷ : le **rouge**, couleur très prisée dans toutes les cultures méso-américaines, peut être de source minérale (cinabre ou hématite) ou végétale ; les pigments **blancs** les plus communs sont le gypse et la calcite¹⁸. Des argiles blanches étaient souvent utilisées, ainsi le kaolin, pour servir de couche de fond ou comme engobe. Le **jaune** et le **brun** étaient obtenus à partir d'argiles ferrugineuses et, parfois, de matériaux végétaux ; le **vert** et le **bleu** étaient

¹⁷ Voir J. VÁSQUEZ NEGRETE, *Sobre los pigmentos y colorantes durante la excavación arqueológica*, dans R. SCHNEIDER GLANTZ (éd.), *Conservación in situ de materiales arqueológicos. Un manual*, Mexico, 2001, p. 69-74, et E. NOGUERA, *La cerámica arqueológica de Mesoamérica*, 2^e éd, Mexico, 1975, p. 46.

¹⁸ Blanc d'Espagne.



(© Auteurs)

11 Extérieur, surface lissée, stries destinées à assurer l'adhérence de la ceinture à la barbotine.
Buitenzijde, gladgemaakt oppervlak, krassen bestemd om een betere hechting te verkrijgen tussen de riem en de klei.



(© Auteurs)

12 Intérieur, traces de travail aux doigts (soudure des colombins et lissage).
Binnenzijde, sporen van het werken met de vingers (aanhechten van de colombins en gladstrijken).

*Het polychromeren*¹⁶

De decoratie speelde een belangrijke rol in de afwerking van de stukken. De exemplaren bestemd voor de cultus worden gekenmerkt door een opmerkelijke graad van verfijning.

Bij het standbeeld van Veracruz werd de polychromie koud aangebracht na het bakken, een techniek die toelaat om een gevarieerder en levendiger kleurenpalet te verkrijgen dan met de engobetechniek, zij het kwetsbaarder en minder goed bestand tegen aanraking.

Alvorens de polychromie aan te brengen werd het standbeeld bedekt met een witte grondering op basis van fijngemalen calciet, soms gemengd met kwarts en veldspaat, die met behulp van een bindmiddel werd aangebracht op het oppervlak.

¹⁶ C. PHAM, *Approche de la conservation-restauration des céramiques méso-américaines à travers la collection A. Genin*, licentiaatsthesis, Brussel, La Cambre, 2003 (onuitgegeven), p. 33-34.



(© Auteurs)

- 13 Restes de polychromies sur les cercles intérieurs des ornements d'oreilles...
Restanten van polychromieën op de binnenste cirkels van de oorversieringen...

souvent des carbonates de cuivre ; le **noir ardoise**, enfin, provenait d'ardoise moulue, d'oxyde de fer ou de manganèse, et de tanin ou encore d'un mélange de six résines différentes avec un peu de cendre et d'asphalte¹⁹.

Les couleurs étaient souvent mélangées à de la calcite, du quartz ou de l'albite²⁰, qui servaient à diminuer l'intensité de la couleur ou jouaient un rôle de charge.

Observations technologiques²¹

Haute de plus d'un mètre, la sculpture est d'une facture très réaliste. Le corps, assez lourd, aux proportions parfaites, est admirablement modelé et témoigne d'un sens réel des volumes. L'exécution par pastillage des mains et des pieds témoigne d'une grande sensibilité. Le visage, typiquement indien, a sans doute été réalisé par pression dans un moule : on peut y observer, du côté interne, des empreintes de doigts (fig. 10).

¹⁹ R. ABASCAL, *Los hornos prehispánicos en la región de Tlaxcala*, dans *Balance y perspectiva* [n. 2]. *Arqueología*, p. 189-198.

²⁰ Albite : feldspath contenant du sodium, issu des roches éruptives alcalines, des pegmatites, des roches volcaniques et des gneiss.

²¹ DOPPÉE et GRAULICH, *Grande statue* [n. 3], p. 35-47.



(© Auteurs)

- 14 ... et sur le collier.
... en op de halsketting.

De meest gebruikte pigmenten waren¹⁷: **rood**, een zeer geliefde kleur in alle Meso-Amerikaanse culturen, misschien van minerale (cinaber of hematiet) of vegetale oorsprong; de meest voorkomende **witte** pigmenten zijn gips en calciet¹⁸. Witte klei werd vaak gebruikt, evenals kaoline, voor de gronderingslaag of als engobe. Het **geel** en het **bruin** was afkomstig van ijzerhoudende kleien en soms van vegetale materie; het **groen** en het **blauw** waren vaak kopercarbonaten; het **leizwart** ten slotte kwam van gemalen leisteen, van ijzeroxide of manganees, en van tannine of nog van een mengsel van zes verschillende harsen met een beetje as en asfalt¹⁹.

De kleuren werden vaak gemengd met calciet, kwarts of albiet²⁰, die de kleurintensiteit moesten verzwakken of een ladingsrol speelden.

¹⁷ Zie J. VÁSQUEZ NEGRETE, *Sobre los pigmentos y colorantes durante la excavación arqueológica*, in R. SCHNEIDER GLANTZ (red.), *Conservación in situ de materiales arqueológicos. Un manual*, Mexico, 2001, p. 69-74, en E. NOGUERA, *La cerámica arqueológica de Mesoamérica*, 2de uitg., Mexico, 1975, p. 46.

¹⁸ Spaans wit.

¹⁹ R. ABASCAL, *Los hornos prehispánicos en la región de Tlaxcala*, in *Balance y perspectiva* [n. 2]. *Arqueología*, p. 189-198.

²⁰ Albiet: veldspaat dat natrium bevat, afkomstig uit alkalische eruptiegesteenten, pegmatieten, vulkanische gesteenten en gneiss.

On note un large trou dans le dos ainsi que deux autres ouvertures au niveau des hanches, qui auraient pu servir au transport de l'œuvre, en y introduisant des bâtons. Des orifices, plus petits et moins visibles, ont joué le rôle d'évents lors de la cuisson : nous en observons sous les mains, les coudes et les aisselles ainsi qu'à l'intérieur, au niveau de la coiffe et de la ceinture. À l'intérieur du corps subsistent aussi des restes des contreforts en terre ainsi que les empreintes des armatures en bois.

La surface extérieure, mate, a été lissée et porte des marques apparentes des outils employés pour aplanir la surface (fig. 11).

La surface intérieure montre des traces de travail aux doigts (soudure des colombins et lissage) (fig. 12).

Sur les parties non planes subsistent des restes de polychromies :

- blanches sur le collier, la bouche, les globes oculaires de la divinité et des serpents, les cercles extérieurs des ornements d'oreilles, les ongles et le nombril ;
- rouges sur fond blanc sur la ceinture reptilienne, les cercles intérieurs des ornements d'oreilles (fig. 13), le bandeau, les gencives ;
- ocres à l'intérieur des oreilles ainsi que quelques traces sur le torse ;
- vertes sur fond blanc sur le collier (fig. 14) et les cercles extérieurs des ornements d'oreilles.

*Technologische observaties*²¹

Met een hoogte van meer dan een meter is het beeld van een zeer realistische factuur. Het lichaam, nogal zwaar en met perfecte proporties, is knap gemodelleerd en getuigt van een realistisch gevoel voor volumes. De uitvoering van de handen en de voeten door middel van pastillage geeft blijk van een grote sensibeleiteit. Het – typisch indiaanse – gelaat kwam waarschijnlijk tot stand door de afdruk van een mal: langs de binnenzijde zijn er vingerafdrukken zichtbaar (fig. 10).

In de rug bevindt zich een groot gat en ter hoogte van de heupen zijn er nog twee openingen die kunnen hebben gediend om het beeld te vervoeren door er stekken door te steken. Andere gaten die kleiner en minder goed zichtbaar zijn, hebben als ventilatieopeningen gediend tijdens het bakken: we treffen er aan onder de handen, de ellebogen en de oksels en langs de binnenzijde ter hoogte van het hoofddekseel en de riem. Nog aan de binnenzijde van het lichaam zijn er restanten van aarden steunelementen evenals de afdrukken van een houten geraamte.

Het buitenste, matte oppervlak is glad gemaakt en draagt duidelijke sporen van werktuigen die werden gebruikt om het oppervlak te effenen (fig. 11).

Het binnenste oppervlak vertoont sporen van bewerking met de vingers (het aanhechten van de colombins en het gladstrijken) (fig. 12).

Op de niet-vlakke gedeelten zijn er restanten van polychromie:

- wit op de halsketting, de mond en de oogbollen van de godin en van de slangen, evenals op de buitenste cirkels van de motieven van de oren, de nagels en de navel;
- rood op een witte achtergrond op de slangenriem, de binnenste cirkels van de motieven van de oren (fig. 13), de haarband, het tandvlees;
- okerkleuren aan de binnenzijde van de oren en enkele sporen op de torso;
- groen op een witte achtergrond op de halsketting (fig. 14) en de buitenste cirkels van de motieven van de oren.

²¹ DOPPÉE en GRAULICH, *Grande statue* [n. 3], p. 35-47.

ÉTUDE MATÉRIELLE ET TECHNOLOGIQUE

Angélique BOITEL et Dominique DRIESMANS

Nous ignorons quelles furent les conditions de découverte de la statue du Veracruz, mais ce que nous savons, c'est qu'il n'a pas été tenu compte des règles méthodologiques et que l'exhumation n'a pas été réalisée par des professionnels.

Stockage

Il est possible que la statue d'El Zapotal ait été emballée dans de la toile de jute, comme l'ont été la plupart des pièces provenant du site et exportées vers la fin des années soixante et le début des années septante.

Transport, manipulations, expositions itinérantes, vandalisme

Les différentes manipulations, l'emballage et le transport ont contribué à la dégradation de la statue, provoquant des micro-fissures et des tensions au niveau des collages. Des matériaux, comme ceux constituant le socle, en contact avec l'objet, ont aussi pu entraîner des altérations²². Au sein même des Musées royaux d'Art et d'Histoire, des mains malveillantes ont volé deux perles du collier (dont une était fausse !) et un morceau de la partie inférieure de la jupe a été arraché.

Il est certain que les expositions temporaires représentent un véritable risque pour les œuvres, même si elles ont sans doute permis à des milliers de visiteurs de pays différents d'apprécier les richesses artistiques des anciens Mexicains. La pièce qui nous occupe ici a été prêtée à l'occasion de diverses expositions temporaires à travers l'Europe²³. Il n'empêche, ce genre d'expérience n'est plus à répéter dans le cas de la statue du Veracruz.

Historique

S. Purini se souvient avoir vu la sculpture en morceaux lors des premières tractations d'achat des Musées royaux d'Art et d'Histoire. La pièce a ensuite été remontée par l'aide du vendeur. D'après les informations recueillies auprès de M^{lle} Van Swieten, prédécesseur

²² S. SERVICE, *Pots in Water at the V&A Museum*, dans *Conservation News*, 30, juillet 1986, p. 26.

²³ Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Mystère de l'homme, magie de l'objet* (1976); Bruxelles, Société générale de Banque, *Art de Mésoamérique* (1976-1977); Hildesheim; Roemer-Pelizaeus Museum, *Azteken* (1986); Munich, Haus der Kunst, *Azteken* (1987); Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, *Les Aztèques. Trésors du Mexique ancien* (1988); Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, *Trésors du Nouveau Monde* (1992).

MATERIËLE EN TECHNOLOGISCHE STUDIE

Angélique BOITEL en Dominique DRIESMANS

We zijn niet geïnformeerd over de omstandigheden waarin de ontdekking van het standbeeld van Veracruz plaatsvond, maar wat we wel weten is dat er geen rekening werd gehouden met methodologische richtlijnen en dat de opgraving niet werd uitgevoerd door professionelen.

Bewaring

Het is mogelijk dat het standbeeld van El Zapotal was ingepakt in jutestof, zoals het merendeel van de stukken die afkomstig waren uit de site en rond het einde van de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig werden geëxporteerd.

Transport, manipulaties, rondreizende tentoonstellingen, vandalisme

De verschillende manipulaties, de verpakking en het transport droegen bij tot de degradatie van de sculptuur, door het veroorzaken van microbarsten en spanningen ter hoogte van de gelijmde delen. Materialen, zoals dat van de sokkel, die in contact kwamen met het object, hebben ook tot degradaties kunnen leiden²². In de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis zelf hebben kwaadwillige handen twee parels van de halsketting (waarvan één valse!) gestolen, en een stuk van de onderzijde van de rok is losgerukt.

Het laat geen twijfel dat de tijdelijke tentoonstellingen een reëel risico vormen voor de werken, zelfs al gaven ze waarschijnlijk duizenden bezoekers uit verschillende landen de kans om de artistieke rijkdommen van de oude Mexicanen te bewonderen. Het stuk waar we het hier over hebben, werd uitgeleend aan verschillende tijdelijke tentoonstellingen over heel Europa²³. Dat neemt niet weg dat dit soort van onderneming niet meer zal worden herhaald voor wat betreft het standbeeld van Veracruz.

Historiek

S. Purini herinnert zich het beeld tijdens de eerste aankooponderhandelingen van de Koninklijke Musea

²² S. SERVICE, *Pots in Water at the V&A Museum*, in *Conservation News*, 30, juli 1986, p. 26.

²³ Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, *Het mysterie mens en de tover van het object* (1976); Brussel, Société générale de Banque, *Meso-Amerikaanse Kunst* (1976-1977); Hildesheim; Roemer-Pelizaeus Museum, *Azteken* (1986); Munich, Haus der Kunst, *Azteken* (1987); Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, *De Azteken. Kunstschatten uit het oude Mexico* (1988); Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, *Schatten uit de Nieuwe wereld* (1992).



B 214785

- 15 La statue après les premiers collages : des manques subsistent (état en 1971)...
Het beeld na de eerste verlijmingen: er blijven lacunes (toestand in 1971)...



B 238467

- 16 ... et après la «restauration» et les bouchages abusifs (état en 1976).
... en na de "restauratie" en de schadelijke opvullingen (toestand in 1976).



- 17 La fissure apparue sur le flanc droit (état en 1983).
De barst op de rechterzijde (toestand in 1983).

voor Kunst en Geschiedenis te hebben gezien toen het in stukken uiteen lag. Het is vervolgens door een medewerker van de verkoper opnieuw in elkaar gezet. Volgens de informatie verschaft door juffr. Van Swieten, de voorgangster van S. Purini, was het beeld reeds gelijmd toen het het museum binnenkwam, maar waren er lacunes. Op de oudste foto's zijn deze zichtbaar (fig. 15). De "restauratie" (of beter: het onjuist opvullen) van deze lacunes werd pas uitgevoerd nadat de commissie voor de Musea de aankoop had goedgekeurd (fig. 16).

Ten tijde van de eerste hermontage ontbraken de koppen van de slangen die de riem vormen. Ze kwamen pas later toe. Wellicht bevonden ze zich bij de ontbrekende elementen van het hoofddeksel. Ook waren er belangrijke lacunes, meer bepaald aan de zijkanten.

In een brief gedateerd 1983, verzocht S. Purini het KIK om verschillende beschadigingen die "een belangrijk precolombisch stuk" van de Musea had opgelopen, te komen vaststellen, in het bijzonder een barst die zich had gevormd op de rechterzijde (fig. 17). Er werd een toestandbeschrijving opgesteld en uv-foto's genomen (fig. 18a-b), maar geen enkele conservatiebehandeling werd gepland, wellicht omwille van budgettaire redenen. In 1998 toonde een nieuw onderzoek van de bewaringstoestand aan dat het kunstwerk in gevaar was: de mastiek kwam omhoog en het lijmwerk kon de conservatie van het beeld niet langer verzekeren. Het daaropvolgende jaar werd het terracottabeeld binnengebracht in het Instituut.



18 Photographies en fluorescence UV : a. face et b. revers (état en 1983).
Foto's onder uv-fluorescentie: a. voorzijde en b. achterzijde (toestand in 1983).

de S. Purini, l'œuvre est entrée aux Musées déjà recollée, mais avec des manques qui figurent sur les photos les plus anciennes (fig. 15). Ce n'est qu'après l'acceptation de l'achat par la commission des Musées qu'a été poursuivie la « restauration » (ou plutôt le bouchage abusif) de ces manques (fig. 16).

Au moment du premier remontage, les têtes du serpent constituant la ceinture étaient absentes. Elles ne sont arrivées que plus tard. Elles devaient probablement se trouver avec les éléments manquants de la coiffure. Et il y avait des lacunes importantes, notamment dans les flancs.

Dans un courrier daté de 1983, S. Purini demandait à l'IRPA de venir constater différents dégâts survenus sur « une importante pièce précolombienne » des Musées, en particulier une fissure apparue sur le flanc droit (fig. 17). Un constat a été rédigé et des photographies sous UV ont été réalisées (fig. 18a-b), mais aucun traitement de conservation n'a été envisagé, sans doute pour une question de budget. En 1998, un nouveau constat montrait que la pièce était en danger : les mastics se soulevaient et les collages n'assuraient plus le maintien de la pièce. L'année suivante, la statue en terre cuite entrainait à l'Institut.

Examen et constat

Les dommages constatés d'entrée de jeu résultent de la dégradation des matériaux de restauration utilisés lors des interventions précédentes. La terre cuite en elle-même était en très bon état (fig. 19).

Onderzoek en toestandsbeschrijving

De beschadigingen die direct werden vastgesteld, zijn het gevolg van de veroudering van de restauratiematerialen gebruikt bij de voorafgaande ingrepen. De gebakken aarde zelf was in zeer goede staat (fig. 19).

De barsten, waarvan er sommige aanzienlijk zijn, werden veroorzaakt door tegendruk uitgeoefend door de houten planken die aan de binnenzijde van het beeld waren bevestigd, hoogstwaarschijnlijk om te vermijden dat het zou ineensinken. Deze structuur was rechtstreeks op de gebakken aarde gelijmd met behulp van een krachtig polyesteradhesief (wellicht AKEMI) en vervolgens op de sokkel geschroefd. Het grootste nadeel van dit type van hechtingsmiddel is zijn gebrek aan omkeerbaarheid. Bovendien krimpt het door veroudering en wordt het zeer hard en broos: over de gehele lengte van de oude verlijmingen zijn barsten ontstaan die de gebakken aarde losrukken. Hetzelfde hechtingsmiddel is ook gebruikt voor het opnieuw monteren van het beeld.

De sculptuur heeft talloze ingrepen van opvulling en mastikeren ondergaan. Verschillende soorten materialen werden gebruikt om de lacunes op te vullen: witte gips, roze gips van een andere densiteit, houtpasta, een zeer zachte witte pasta (niet geïdentificeerd). Op sommige plaatsen vinden we een opeenstapeling van verschillende producten (fig. 20).

Langsheen de lijmnaden en de kleine lacunes zijn sterk overgelopen opvullingen in houtpasta gekrompen

Relevé de l'état de la statue en 1999 - Bewaringstoestand van het beeld in 1999



Cassures - Barsten
 Manques, lacunes - Ontbreken delen, lacunes
 Effritements - Afbrokkelende gedeelten
 Plâtre- Gips
 Pâte à bois - Houtpasta
 Pâte blanche tendre - Zachte witte pasta



(Dessin / Tekening auteurs)

19 Relevé de l'état de la statue en 1999.
 De bewaringstoestand van het beeld in 1999.



(© Auteurs)

20 Superposition de produits de bouchage et de masticage.
 Opeenstapeling van producten voor het opvullen en het mastikeren.



(© Auteurs)

21 Rétractation et soulèvement de bouchages en pâte à bois largement débordants, avec arrachement de matière originale.
 Gekrompen en opgestuwde, ruim overlopende opvullingen in houtpasta die de oorspronkelijke materie losrukken.

Des fissures parfois importantes résultent des contraintes exercées par le montage de planches en bois fixé à l'intérieur de la pièce, vraisemblablement pour éviter un affaissement. Cet ensemble était collé à même la terre à l'aide d'un adhésif polyester puissant (sans doute de l'AKEMI), puis vissé sur le socle. L'inconvénient majeur de ce type d'adhésif résulte de son manque de réversibilité. De plus, en vieillissant, il se rétracte et devient très dur et cassant : des fissures sont apparues le long d'anciens collages, arrachant de la terre cuite. Ce même adhésif a, d'autre part, été utilisé pour le remontage de l'ensemble de la pièce.

La sculpture a subi de nombreuses interventions de bouchage et de masticage. Plusieurs types de matériaux ont été utilisés pour combler les lacunes : du plâtre blanc, du plâtre rose de densité différente, de la pâte à bois, une pâte blanche très tendre (non identifiée). Nous retrouvons, par endroits, l'ensemble de ces produits en superposition (fig. 20).

Le long des joints de collage et des petites lacunes, les bouchages en pâte à bois largement débordants s'étaient rétractés et soulevés, arrachant parfois de la matière originale (fig. 21).

La grande reconstitution en plâtre rose, sur l'avant de la coiffe, était une pure « interprétation », conçue pour fermer la lacune correspondant à l'emplacement de l'attribut (fig. 22).

Les grands bouchages situés dans les bras, le flanc gauche et l'omoplate droite avaient été réalisés avec les différents plâtres mentionnés ci-dessus. De larges bandes de papier kraft, servant de support au masticage, étaient encore présentes à l'intérieur. La pièce ayant « travaillé », le plâtre n'adhérait plus par endroits et se fissurait.

Certaines perles du collier et des bracelets étaient des reconstitutions en pâte à bois ou en plâtre. Ces éléments n'étaient pas fixés avec l'adhésif polyester mais avec une colle de type cellulosique réversible à l'acétone.



(© Auteurs)

- 23 Couche de fausses concrétions appliquée par-dessus le badigeon, principalement sur le torse...
Laag met valse concreties aangebracht over de kalksel-laag, voornamelijk op de torso...

en opgestuwd, waarbij ze soms de originele materie losrukten (fig. 21).

De grote reconstitutie in roze gips op de voorkant van het hoofddekseel was een zuivere "interpretatie", uitgevoerd om de lacune op te vullen die overeenkomt met de plaats van het attribuut (fig. 22).



(© Auteurs)

- 22 Reconstitution arbitraire, en plâtre rose, destinée à boucher la lacune correspondant à l'emplacement de l'attribut de la déesse.
Arbitraire reconstitutie in roze plaaster bestemd om de lacune op te vullen die overeenkomt met de plaatsing van het attribuut van de godin.



(© Auteurs)

- 24 ... et au bas de l'arrière de la coiffe.
... en onderaan de achterzijde van het hoofddekseel.



25a-b Photographies en fluorescence UV : a. face et b. revers (état en 1999).
Foto's bij uv-fluorescentie: a. voorzijde en b. achterzijde (toestand in 1999).

Quelques fragments de la ceinture et de la coiffe s'étaient détachés et certains tessons avaient été rangés dans la ceinture.

La quasi-totalité de la sculpture était recouverte d'un badigeon brunâtre qui cachait en grande partie les variations de couleur de la surface de la pâte, présentes surtout sur la face antérieure. La couche de fausses concrétions, appliquée par-dessus le badigeon, principalement sur le torse (fig. 23), sur la ceinture et dans le bas de la coiffe (fig. 24), était très sensible à l'acétone. Après ce test de réversibilité, de véritables concrétions sont apparues au niveau de la poitrine. Il nous a paru clair que la dernière intervention visait à dissimuler les restaurations afin que la statue parût quasi intacte.

Des photographies sous rayonnement ultraviolet (fig. 25a-b) ont confirmé que la pièce était recouverte de différents matériaux invisibles à l'œil nu. Il était impossible d'estimer le nombre de tessons avant d'entamer la dé-restauration.

De grote opvullingen in de armen, de linkerzijde en het rechterschouderblad, waren uitgevoerd in de verschillende soorten gips die hierboven werden vermeld. Brede stroken kraftpapier die hadden gefungeerd als steun voor de mastiek, bevonden zich nog langs de binnenzijde. Door het "werken" van het stuk hechtte het gips op sommige plaatsen niet langer en brak het.

Sommige parels van de halssnoer en de armbanden waren reconstituties in houtpasta of gips. Deze elementen waren niet vastgehecht met een polyester-adhesief, maar met een lijm van het cellulosische type die omkeerbaar is met aceton.

Enkele fragmenten van de riem en van het hoofddekseel waren losgekomen en een aantal scherven waren in de riem gemonteerd.

Bijna heel de sculptuur was bedekt met een bruinachtige kalksellaag die de kleurvariaties – voornamelijk aanwezig op de voorzijde – van het oppervlak van de aarde voor een groot deel verborg. De laag van valse concreties aangebracht over de kalksellaag – voornamelijk op de torso (fig. 23), op de riem en aan de onderzijde van het hoofddekseel (fig. 24) – was heel gevoelig voor aceton. Na deze reversibiliteitsproef zijn er echte concreties ter hoogte van de borst aan het licht gekomen. Het leek ons duidelijk dat de laatste ingreep de restauraties moest verdoezelen zodat het beeld er zo goed als intact zou uitzien.

Foto's onder uv-licht (fig. 25a-b) bevestigden dat het beeld was bedekt met verschillende materialen die met het blote oog niet zichtbaar waren. Het was onmogelijk om het aantal scherven in te schatten alvorens het de-restaureren aan te vatten.

LE TRAITEMENT DE L'ŒUVRE

Angélique BOITEL, Dominique DRIESMANS
et Anne-Lise IMBERT*

Une dé-restauration totale ?

En reprenant la liste des anciens matériaux de restauration présents sur la déesse du Veracruz, nous avons constaté que les bouchages et les reconstitutions (à base de plâtre ou de pâte à bois) pouvaient remplir cette exigence de réversibilité, à l'inverse de la résine polyester AKEMI utilisée comme adhésif pour le remontage. Seule l'application de chaleur ou une immersion prolongée dans un bain d'acétone aurait pu éliminer cette résine. Mais ces deux modes de faire auraient inévitablement provoqué des dégâts supplémentaires. En effet, pour ramollir suffisamment la résine polyester, une forte et longue élévation de la température est nécessaire, ce qui aurait risqué d'entraîner des tensions et des déformations. Quant à une immersion dans l'acétone, elle aurait posé un problème de faisabilité en raison des grandes dimensions de la statue et aurait fragilisé la terre cuite et, surtout, la polychromie à froid. Une dé-restauration totale représentait donc un risque excessif.

Une alternative au démontage

La demande de S. Purini portait avant tout sur la stabilisation des dégradations en cours, sur l'élimination des reconstitutions formelles fantaisistes et sur le dégagement de la matière originale afin de mettre en valeur la qualité de la terre cuite et des restes de polychromie.

Les tests de solvants ont confirmé que le badigeon était assez facilement réversible, de même que tous les matériaux de comblement présents (à l'exception, répétons-le, des bouchages en résine polyester AKEMI). L'examen minutieux des collages n'a révélé qu'une faible proportion de joints détachés ou affaiblis, par rapport à leur grand nombre.

Dans ces conditions, on pouvait proposer une autre solution que le démontage complet : une dé-restauration partielle. Cette action comporterait successivement l'élimination des causes de dégradation (l'armature en bois placée à l'intérieur des jambes), puis la consolidation par le renforcement des collages au moyen de l'injection d'une résine dans les fissures et l'application de ponts de soutien à l'intérieur de la sculpture et enfin l'élimination des repeints et des reconstitutions fantaisistes ou disgracieuses, et leur éventuel remplacement.

* Conservatrice-restauratrice de céramiques et verres.

DE BEHANDELING VAN HET KUNSTWERK

Angélique BOITEL, Dominique DRIESMANS
en Anne-Lise IMBERT*

Een volledige de-restauratie ?

Bij het overlopen van de lijst met oude restauratiematerialen die waren aangetroffen op de godin van Veracruz, hebben we vastgesteld dat de opvullingen en de reconstituties (op basis van gips of in houtpasta) voldeden aan de vereiste van omkeerbaarheid, met uitzondering van de polyesterhars AKEMI die was gebruikt voor het opnieuw monteren. Alleen door de uitoefening van warmte of een langdurige onderdompeling in een bad van aceton zou deze hars kunnen zijn verwijderd. Deze twee werkwijzen zouden echter onvermijdelijk nieuwe schade veroorzaakt hebben. Om de polyesterhars voldoende week te maken is er immers een sterke en langdurige temperatuurverhoging nodig, met het risico spanningen en vervormingen te veroorzaken. Een onderdompeling in aceton zou op haar beurt moeilijk uitvoerbaar zijn geweest vanwege de grote afmetingen van het beeld en zou de gebakken aarde en vooral de ongebakken polychromie broos gemaakt hebben. Een volledige de-restauratie hield dus een te groot risico in.

Een alternatief voor het demonteren

In de aanvraag van S. Purini werd voornamelijk het stabiliseren van de werkzame degradaties, het verwijderen van gefantaseerde vormelijke reconstituties en het blootleggen van de originele materie beoogd, om zo de kwaliteit van de gebakken aarde en de polychromieresten in het licht te stellen.

De tests met oplosmiddelen hebben bevestigd dat de kalksellaag vrij gemakkelijk te verwijderen was, net zoals alle aangetroffen opvulmaterialen (met uitzondering, zo herhalen we, van de opvullingen in AKEMI polyesterhars). Uit het minutieuze onderzoek van de verlijmingen bleek dat slechts een klein gedeelte van het grote aantal lijmnaden was losgekomen of verzwakt.

In deze omstandigheden kon men een andere oplossing voorstellen dan het volledig demonteren: een gedeeltelijke de-restauratie. Deze ingreep zou respectievelijk bestaan uit het wegnemen van de oorzaken van de degradatie (de houten structuur die langs de binnenzijde van de benen was geplaatst), een consolidatie door het verstevigen van de verlijmingen door middel van de injectie van een hars in de barsten en het aanbrengen van steunbruggen langs de binnenzijde van de sculptuur, en ten slotte het verwijderen van herschilderingen en van gefantaseerde of onooglijke reconstituties, en hun eventuele vervanging.

* Conservator-restaurator van aardewerk en glas.

Comment accéder à l'intérieur de la sculpture ?

Ce type d'intervention impliquait d'agir à l'intérieur de la statue. Sa forme, son poids et son état de conservation interdisaient de la retourner sans prendre des mesures sévères de soutien de l'ensemble, car nous ignorions comment l'adhésif polyester vieilli allait réagir à une telle contrainte. Trois solutions simples à mettre en œuvre furent envisagées, mais toutes trois présentaient des inconvénients, en particulier un risque d'implosion de la sculpture.

La réalisation d'une caisse en bois articulée, partiellement ouverte, a été envisagée. Des supports ponctuels en mousse de polyéthylène, destinés à soulager les parties lourdes, fragiles ou en porte-à-faux pendant le retournement de l'œuvre et son séjour la tête en bas ont été conçus et dessinés. Des sangles devaient maintenir l'ensemble et immobiliser la pièce. Ce dispositif léger et maniable permettait de garder un contrôle visuel sur l'extérieur de la sculpture. Cependant le soutien ponctuel entre la mousse et la terre cuite au niveau des zones de contact interdisait la répartition du poids de la sculpture sur la totalité de sa surface.

Une autre solution eût été de soulever la pièce entre deux échafaudages, pour y accéder par en dessous, laissant la pièce visible tout au long des opérations. En revanche, étant donné que le socle en bois était composé de plusieurs planches et que la statue n'était pas maintenue, les vibrations provoquées par les scies, sauteuse et manuelle, utilisées pour supprimer le renforcement en bois, risquaient de défaire les anciens collages défectueux et de provoquer son effondrement.

Enfin, on pouvait recourir à un autre type de caisse en bois, fermée celle-ci, composée de panneaux détachables entourant la statue, les vides étant comblés par une mousse de polyuréthane expansible qui en épouse totalement les formes. Le poids de l'œuvre s'en trouve réparti sur la totalité de sa surface. Mais l'extérieur de la sculpture demeure invisible pendant tout le travail. Un inconvénient de cette méthode doit toutefois être signalé : la difficulté d'obtenir une expansion parfaitement régulière de la mousse, de façon à ce qu'elle exerce une pression égale et constante sur la surface de la statue. Le soutien est à usage unique et, une fois le travail achevé, il faudra découper la mousse pour l'éliminer.

Tout bien pesé, le choix s'est porté sur la troisième solution qui présentait l'avantage de soutenir la statue en sa totalité. Mais il fallait être attentif à ce que la mousse de polyuréthane n'adhère pas à la surface, ne pénètre pas dans les creux et ne produise ni pression ni traction dangereuses. Les polychromies ont été préalablement fixées au CULMINAL MHPC 400 à 3 % dans un mélange eau/éthanol (2/3)²⁴ et les contre-dépouilles et

²⁴ R.L. FELLER et M. WILT, *Evaluation of Cellulose Esthers for Conservation (Research in Conservation, 3)*, Marina del Rey, 1990 ; E. MERCIER, *L'utilisation de la méthylcellulose pour le refixage des polychromies*, dans M. BUYLE (éd.), *La problématique des techniques et des adhésifs de collage dans la conservation-restauration. Journées d'étude APROA-BRK, Bruxelles, 21-22 novembre 2001*, Wezembeek-Oppem, 2003, p. 17-29.

Hoe toegang krijgen tot de binnenzijde van de sculptuur?

Dit type van behandeling impliceerde dat men moest ingrijpen langs de binnenzijde van het beeld. Zijn vorm, gewicht en staat van bewaring lieten niet toe om het om te draaien zonder ernstige voorzorgen te nemen met betrekking tot het ondersteunen van het ensemble, vermits we niet wisten hoe het verouderde polyester-adhesief zou reageren op een dergelijke druk.

Er werd overwogen om een scharnierende en deels open houten bekisting te vervaardigen. Steunen in polyethyleenschuim, die her en der geplaatst zouden worden om de zware, kwetsbare en schuine gedeelten te beschermen tijdens het omdraaien van het kunstwerk en zijn tijdelijke bewaring ondersteboven, werden geconcipteerd en ontworpen. Riemen moesten het geheel bijhouden en het stuk immobiliseren. Deze lichte en hanteerbare opstelling zou toelaten om een visuele controle te behouden over de buitenzijde van de sculptuur. Niettemin zou de plaatselijke ondersteuning van de gebakken aarde door het schuim ter hoogte van de contactzones de verdeling van het gewicht van de sculptuur over de totaliteit van haar oppervlak onmogelijk maken.

Een andere mogelijke oplossing was om het beeld op te tillen tussen twee stellingen om er langs onder aan te kunnen. Hierbij zou het beeld gedurende heel de ingreep zichtbaar blijven. Aangezien de houten sokkel was samengesteld uit verschillende planken en het standbeeld niet was vastgeklemd, zouden de trillingen veroorzaakt door de zagen (zowel wipzagen als handzagen) gebruikt om de houten versterking te verwijderen er echter toe kunnen leiden dat oude verzwakte verlijmingen zouden lossen en het beeld zou ineenvallen.

Ten slotte zou men zich kunnen bedienen van een ander type houten bekisting, ditmaal gesloten en samengesteld uit verwijderbare panelen, die men rond het standbeeld plaatst en waarbij de holten worden opgevuld met een uitzettend polyurethaanschuim dat volledig met de vorm gaat corresponderen. Zo wordt het gewicht van het beeld verdeeld over zijn gehele oppervlak. De buitenzijde van de sculptuur blijft echter gedurende heel de ingreep onzichtbaar. Niettemin moet een nadeel van deze methode worden vermeld: de moeilijkheid om een perfect regelmatige uitzetting van het schuim te bekomen, zodanig dat het een gelijkmatige en constante druk uitoefent op het oppervlak van het beeld. De steun kan slechts één keer worden gebruikt; eens de ingreep voltooid is, zal het schuim moeten worden versneden om het te verwijderen.

Na grondige deliberatie is de keuze gevallen op de derde oplossing, die het voordeel bood het standbeeld in zijn geheel te ondersteunen. Wel moest er worden opgepast dat het polyurethaanschuim zich niet zou hechten aan het oppervlak, niet in de holten zou dringen en noch druk, noch gevaarlijke wrijvingen zou veroorzaken. De polychromieresten werden ter voorbereiding gefixeerd met CULMINAL MHPC 400 (3 %) in een water/ethanol (2/3)²⁴ mengsel en de holtes en de elementen in

²⁴ R.L. FELLER en M. WILT, *Evaluation of Cellulose Esthers for Conservation (Research in Conservation, 3)*, Marina del Rey,



(© Auteurs)

- 26 La statue, protégée et emballée dans plusieurs couches de film alimentaire.
Het beeld, beschermd en ingepakt in meerdere lagen huishoudfolie.

les éléments en relief ont été atténués par de petits coussins de coton remplis d'ouate synthétique. Ensuite, l'ensemble a été soigneusement emballé dans plusieurs couches de film alimentaire en polyéthylène (après avoir vérifié que la mousse n'adhérait pas au film) (fig. 26). Après réalisation de la coque de soutien en mousse de polyuréthane et fermeture de la caisse, le basculement pouvait avoir lieu.

Retournement

Afin d'éviter tout mouvement trop brusque et tout choc, le retournement manuel de la caisse, sécurisé par la mise en place de sangles attachées à un palan, s'est effectué en deux temps, avec un palier une fois la statue posée sur le ventre (fig. 27).

Traitement

Élimination des causes de l'altération

Suppression de la structure en bois

Après avoir soulevé sans difficulté le socle en bois sur lequel reposait la statue, il a été possible d'enlever l'armature, un assemblage de planches, vissées et



(© Auteurs)

- 27 Une fois la statue entourée de la coque de soutien en mousse de polyuréthane et placée dans la caisse, la phase de basculement a lieu.
Eens het beeld omgeven was door zijn ondersteunende schelp in polyurethaanschuim en in zijn bekisting was geplaatst, werd het omgedraaid.

relief werden beschermd door middel van kleine katoenen kussens gevuld met synthetische watten. Tenslotte werd het ensemble zorgvuldig verpakt in meerdere lagen polyethyleen huishoudfolie (nadat eerst was geverifieerd of het schuim niet aan de folie hechtte) (fig. 26). Na de vervaardiging van de ondersteunende polyurethaan schelp en na het sluiten van de kist, kon het beeld worden omgedraaid.

Het omdraaien

Om schokken en te bruske bewegingen te vermijden werd de handmatige omkering van de bekisting, beveiligd door het gebruik van riemen bevestigd aan een takel, uitgevoerd in twee tijden, met een tussenpauze wanneer het standbeeld op de buik was gedraaid (fig. 27).

Behandeling

Het wegnemen van de oorzaken van de nog actieve degeneratie

Verwijderen van de houten structuur

Na de houten sokkel waarop het standbeeld steunde zonder moeilijkheden te hebben opgetild, kon

1990; E. MERCIER, *L'utilisation de la méthylcellulose pour le refixage des polychromies*, in M. BUYLE (red.), *La problématique des techniques et des adhésifs de collage dans la conservation-restauration. Journées d'étude APROA-BRK, Bruxelles, 21-22 novembre 2001*, Wezembeek-Oppem, 2003, p. 17-29.



(© Auteurs)

28 L'assemblage de planches vissées et clouées entre elles, collé à la base au moyen d'adhésif polyester, directement sur la terre cuite.

Het geraamte van aaneengevezen en -gespijkerde planken, aan de sokkel gelijmd door middel van polyesteradhesief, direct op de gebakken aarde.

clouées entre elles, collé à la base au moyen de l'adhésif polyester, directement sur la terre cuite (fig. 28). Cette structure, qui avait pour but de soutenir les bras et les cuisses, était coincée à l'intérieur des jambes d'une manière telle qu'elle exerçait une forte pression contre la terre cuite. Aucun espace destiné à permettre au bois de travailler sans danger n'avait été prévu entre les parois et l'armature.

Détermination de la suite du traitement interne

À ce stade, l'examen complet de l'état de conservation pouvait enfin être établi et l'étude de la technique de fabrication complétée²⁵.

Comme nous le soupçonnions, l'adhésif polyester AKEMI avait mal vieilli, s'était fortement rétracté et était devenu cassant, avec pour conséquence l'affaiblissement d'une partie des collages et la formation de fissures. Malgré tout, la majeure partie des collages était encore solide.

Par contre, l'état de conservation des matériaux de bouchage était inquiétant, plus encore au revers que sur la face. Or, ces bouchages, très tendres, à l'exception de ceux en polyester, jouaient un rôle capital dans le soutien structurel de l'ensemble de la sculpture.

La décision fut prise de profiter du soutien total offert par la coque en mousse de polyuréthane pour remplacer au maximum les anciens bouchages accessibles, après leur élimination mécanique (au moyen du scalpel et de fines fraises montées sur un flexible actionné par un moteur DREMEL) et pour supprimer des débordements de colle proéminents (fig. 29).

²⁵ *Supra*, p. 63-64.



(© Auteurs)

29 Intérieur, débordements de colle.
Binnenzijde, overgelopen lijm.

het geraamte worden verwijderd, een constructie van aaneengevezen en -gespijkerde planken die met behulp van polyesteradhesief direct op de gebakken aarde was gelijmd (fig. 28). Deze structuur, die de armen en de dijen moest ondersteunen, was aan de binnenzijde van de benen zodanig vastgeklemd dat ze een sterke druk uitoefende op de gebakken aarde. Er was geen enkele ruimte voorzien tussen de wanden en de structuur om het hout zonder gevaar te laten werken.

Bepaling van het vervolg van de interne behandeling

In dit stadium kon het onderzoek naar de conservatietaat eindelijk worden afgerond en de studie van de vervaardigingstechniek vervolledigd²⁵.

Zoals we vermoedden, was het polyesteradhesief AKEMI slecht verouderd en was het sterk gekrompen en breekbaar geworden, met de verzwakking van een gedeelte van de verlijmingen en de vorming van barsten tot gevolg. Ondanks alles was het grootste deel van de verlijmingen nog stevig.

De conservatietoestand van de materialen van de opvullingen daarentegen was zorgwekkender, meer nog aan de achterzijde dan aan de voorzijde. Deze opvullingen, die met uitzondering van die in polyester zeer zacht waren, speelden echter een centrale rol in de structurele ondersteuning van de gehele sculptuur.

Er werd besloten om te profiteren van de volledige steun die de schelp uit polyurethaanschuim bood om de toegankelijke oude opvullingen na hun mechanische verwijdering zoveel mogelijk te vervangen (met behulp van een scalpel en fijne frezen gemonteerd op een flexibele as aangedreven door een DREMEL-motor), en om de grootste stukken overgelopen lijm te verwijderen (fig. 29).

²⁵ *Supra*, p. 63-65.

L'intervention à l'intérieur de la sculpture a comporté différentes étapes :

- élimination des anciens bouchages et des débordements de colle ;
- consolidation des fissures et arrêt de leur évolution ;
- consolidation des tranches des collages par infiltration ;
- remplacement des anciens bouchages par des reconstitutions structurellement mieux adaptées ;
- application de ponts de renfort au revers des collages ;
- application de soutiens sur les bouchages structurels ;
- fabrication d'une armature amovible pour soutenir l'ensemble de la statue après sa remise à l'endroit ;
- percement d'une ouverture dans le socle en bois afin de permettre un contrôle régulier de l'évolution des collages.

Phase de consolidation

Choix des matériaux

Pour **consolider les fissures**, des infiltrations de résine PARALOID B 72 à 20 % dans l'acétone ont permis une pénétration suffisante pour une bonne adhésion, sans qu'elle ne fuse jusqu'à la surface.

Après collage, il était important d'empêcher au maximum une nouvelle progression des fissures par la mise en place de petits ponts en résine époxy posés perpendiculairement à leur extrémité. La zone d'application des ponts avait été préalablement isolée par une fine couche de PARALOID B 72 à 15 % dans l'acétone, dont la réversibilité est facilitée par simple application d'un peu d'acétone. La résine époxy rapide de PATTEX convenait particulièrement, car elle reste suffisamment souple pour ne pas créer de nouvelles tensions.

Le matériau à utiliser cette fois pour les *bouchages structurels* devait répondre à un certain nombre de critères : une réversibilité aisée, une facilité de mise en œuvre et d'application (vu la position inconfortable de la restauratrice, suspendue, la tête plongée dans la sculpture), une dureté et une rigidité compatibles avec celles de la terre cuite. Les critères esthétiques n'intervenaient pas ici, puisque ces nouvelles reconstitutions devaient jouer un rôle uniquement structurel. C'est pour cette raison qu'elles ont été réalisées en retrait par rapport à la surface extérieure des parois visibles, afin que l'aspect de surface puisse être traité après le redressement final de la sculpture. Deux choix se présentaient : un mélange de micro-sphères CARA XV 99, dans une solution de PARALOID B 72 à 30 % dans l'acétone, et un mélange de la même charge dans une dispersion acrylique, le PRIMAL AC 261K (1 part résine / 2 parts micro-ballons). C'est ce dernier qui a été retenu, étant donné sa plus grande souplesse, sa très grande facilité d'emploi et son absence de toxicité.

Les craintes qui subsistaient quant à un mauvais vieillissement de l'adhésif polyester utilisé pour

De ingreep langs de binnenzijde van de sculptuur omvatte verschillende stadia:

- verwijderen van de oude opvullingen en overgelopen lijm;
- consolidatie van barsten en het stopzetten van hun voortgang;
- consolidatie van lijmnaden door middel van infiltratie;
- vervanging van de oude opvullingen door reconstituties die structureel beter zijn aangepast;
- aanbrengen van verstevigingsbruggen langs de keerzijde van verlijmingen;
- aanbrengen van steunen op de structurele opvullingen;
- vervaardigen van een verwijderbaar geraamte om het beeld na zijn terugplaatsing te ondersteunen;
- maken van een opening in de houten sokkel om een regelmatige controle van de veroudering van de verlijmingen mogelijk te maken.

Consolidatiefase

Materiaalkeuze

Om de **barsten te consolideren** hebben infiltraties van hars PARALOID B 72 (20 %) in aceton een voldoende penetratie – dieper dan het oppervlak – mogelijk gemaakt voor een goede hechting.

Na het verlijmen was het belangrijk om een voortzetting van de barsten zoveel mogelijk te verhinderen. Hiertoe werden haaks op hun uiteinden kleine bruggen in epoxyhars aangebracht. De zone waar de bruggen werden gemaakt, was ter voorbereiding geïsoleerd met een dunne laag PARALOID B 72 (15 %) in aceton, dat omkeerbaar is door eenvoudigweg een beetje aceton toe te voegen. De sneldrogende epoxyhars van PATTEX was bijzonder geschikt vermits hij voldoende soepel blijft en zo geen nieuwe spanningen creëert.

Het materiaal dat deze keer gebruikt zou worden voor de *structurele opvullingen* moest beantwoorden aan een aantal criteria: een gemakkelijke omkeerbaarheid, vlot te bereiden en aan te brengen (gezien de oncomfortabele houding van de restauratrice, opgehangen en met het hoofd in de sculptuur gedompeld), een hardheid en een rigiditeit compatibel met die van de gebakken aarde. Esthetische criteria speelden geen rol aangezien deze nieuwe reconstituties uitsluitend een structurele functie hadden. Om die reden werden ze ten opzichte van het buitenste oppervlak van de zichtbare wanden verdiept uitgevoerd, zodat het zichtbare oppervlak zou kunnen worden bewerkt nadat de sculptuur helemaal was hersteld. Er boden zich twee mogelijkheden aan: een mengeling van CARA XV 99 microballen in een oplossing van PARALOID B 72 (30 %) in aceton, en een mengsel met dezelfde lading in een acrylische dispersie, PRIMAL AC 261K (1 deel hars / 2 delen microballen). Deze laatste optie werd weerhouden vanwege haar grotere flexibiliteit, zeer grote gebruiksgemak en niet-toxiciteit.

De angst voor een slechte veroudering van het polyesteradhesief dat was gebruikt voor het assembleren, heeft ons ertoe aangezet de verlijmingen te ondersteunen



(© Auteurs)

- 30 Soutien des collages à l'aide de ponts de renfort constitués de bandelettes de VARAFORM.
Ondersteuning van de verlijmingen met behulp van versterkingsbruggen uit stroken VARAFORM.

l'assemblage nous ont incitées à soutenir les collages par l'application de ponts de renfort qui avaient pour but non seulement de les soulager et de les renforcer, mais également de prévenir d'éventuelles chutes de fragments, en les maintenant en place, en cas de rupture (fig. 30). Parallèlement, la pose de renforts au revers des bouchages structurels devait jouer le même rôle.

Plusieurs techniques de ponts ont été envisagées et testées : des bandelettes de non tissé de polyester épaies appliquées avec une solution de PARALOID B 72 à 20 % dans l'acétone ; des ponts de résine époxy similaires à ceux utilisés pour stopper l'évolution des fissures, mais de plus grande taille ; des bandelettes de VARAFORM appliquées sur une zone isolée avec une solution de PARALOID B 72 à 15 % dans l'acétone.

C'est cette dernière technique qui a été retenue, étant donné qu'il est difficile de faire tenir de façon régulière les bandelettes de non tissé de polyester sur les reliefs ; elles demeurent de surcroît trop souples pour assurer un soutien efficace. D'autre part, les ponts de grandes dimensions en résine époxy, qu'il n'est par ailleurs pas aisé d'appliquer de façon régulière, s'avèrent trop cassants et ne joueraient donc pas leur rôle de soutien.

Le VARAFORM de la firme Runlite (treillis de mèches de coton imprégnées d'une résine thermoplastique, utilisé en orthopédie pour l'immobilisation de membres fracturés et pour la réalisation de structures de décors de théâtre et de sculptures) répond parfaitement à la demande, puisqu'il épouse parfaitement tous les reliefs de la surface et qu'une fois durci, il assure un très bon soutien des fragments et des collages²⁶. Son élimination est aussi facile que son application, en le chauffant légèrement à l'aide d'un appareil à air chaud de type LEISTER. Nos expériences précédentes avec ce matériau

met versterkingsbruggen. Ze dienden om de verlijmingen te ontlasten en te versterken, maar door ze op hun plaats te houden ook om te voorkomen dat er mogelijk fragmenten zouden vallen in het geval van een barst (fig. 30). Het aanbrengen van versterkingen aan de achterzijde van de structurele opvullingen had dezelfde functie.

Verschillende technieken van bruggen werden overwogen en getest: strookjes van dik ongeweven polyester aangebracht met een oplossing van PARALOID B 72 (20 %) in aceton; epoxyharsbruggen gelijkaardig aan diegene gebruikt om de voortgang van de scheuren te stoppen, maar van een groter formaat; strookjes van VARAFORM aangebracht op een zone geïsoleerd met een oplossing van PARALOID B 72 (15 %) in aceton.

Er werd geopteerd voor deze laatste techniek, vermits het moeilijk is om de strookjes van ongeweven polyester op een regelmatige wijze aan de reliëfs te hechten en ze bovendien te flexibel bleven om voldoende steun te verzekeren. Anderzijds bleken de grote bruggen in epoxyhars, die overigens ook niet gemakkelijk op regelmatige wijze aan te brengen waren, te breekbaar en vervulden ze hun ondersteunende rol dus niet.

VARAFORM van de firma Runlite (een raster van katoenen mazen geïmpregneerd met een thermoplastische hars, gebruikt in de orthopedie voor de immobilisatie van gebroken ledematen en voor de vervaardiging van structuren voor theaterdecors of voor sculpturen) beantwoordt volledig aan de vraag. Het volgt immers perfect alle reliëfs van het oppervlak en eens het is uitgehard, verzekert het een zeer goede ondersteuning van de fragmenten en van de verlijmingen²⁶. De verwijdering is even eenvoudig als het aanbrengen, door het lichtjes te verwarmen met behulp van een warmeluchttoestel van het type LEISTER. Onze voorgaande ervaringen met dit materiaal hadden zijn kwaliteiten bevestigd, in het bijzonder bij de restauratie van twee monumentale beelden in gebakken aarde, *Karel V* en *Frans I* van het castelet van het kasteel van Boussu²⁷.

De versterkingsfase kon op dit moment worden afgerond met het ontwerp en de vervaardiging van een *verwijderbaar steungeraamte*, bestemd om het beeld te ontlasten van zijn gewicht eens het zich terug op zijn plaats bevindt.

Dit geraamte moest aan verschillende vereisten voldoen: zich niet hechten aan de gebakken aarde, de sculptuur van de schouders tot aan de basis over het gehele oppervlak ondersteunen, eenvoudig verwijderd en opnieuw geïnstalleerd kunnen worden om regelmatige inspecties van de binnenzijde van de sculptuur toe te laten, tegelijk stevig en licht, inert en stabiel zijn.

Na het gebruik te hebben overwogen van een steunband in hoge kwaliteitssilicone die de vormen van

²⁶ R. MILAR CRAIG, *Repair to a Large Terracotta Horse Using X-lite*, in *Conservation News*, 58, 1995, p. 66.

²⁶ R. MILAR CRAIG, *Repair to a Large Terracotta Horse Using X-lite*, in *Conservation News*, 58, 1995, p. 66.

²⁷ D. DRIESMANS, A. LECHAT en S. MATHIEU, *Restauration de la statue de Charles Quint*, in *Bulletin van het APROA/BRK*, 4de trimester 1999, p. 5-10.

avaient confirmé ses qualités, notamment lors de la restauration des deux statues monumentales en terre cuite, *Charles Quint* et *François I^{er}*, du Castelet du château de Boussu²⁷.

La phase de renfort pouvait à ce moment être complétée par la conception et la réalisation d'une *armature de soutien amovible* destinée à soulager la statue de son poids une fois remise à l'endroit.

Cette armature avait à répondre à plusieurs exigences : ne pas adhérer à la terre cuite, soutenir la sculpture depuis les épaules jusqu'à la base sur la totalité de la surface, pouvoir être enlevée et replacée sans difficulté, pour permettre des inspections régulières de l'intérieur de la sculpture, offrir à la fois rigidité et légèreté, être inerte et stable.

Après avoir envisagé l'emploi d'une bande de soutien en silicone de haute qualité qui aurait parfaitement épousé les formes des cuisses et aurait pu être renforcée par une bande de plâtre ou de polyester, nous avons décidé de recourir au même VARAFORM qui avait déjà donné entière satisfaction lors d'autres interventions. Ce matériau répondait à tous les critères que nous avions déterminés et offrait, qui plus est, une très grande facilité de mise en œuvre (il se ramollit dès 40°C). Trois variétés existent : lourd (treillis large et épais, le plus rigide et résistant), léger (treillis plus mince et plus serré, plus souple) et gaze (feuille de gaze complètement imprégnée de résine, qui ne laisse pas passer l'air). Dans le cas qui nous occupe, le modèle lourd semblait le mieux adapté et, pour obtenir la rigidité et le soutien nécessaires, trois couches de VARAFORM lourd soudées entre elles par la chaleur, paraissaient convenir. C'est en réalité le nombre de couches conseillé par la firme pour la réalisation des atèles.

L'armature se compose de quatre éléments, découpés et thermoformés, conçus pour s'emboîter en se chevauchant et pour pouvoir enlever et remettre la coque en cas de nécessité : une bande dans les épaules ; une autre dans la zone arrière (dos et fesses) ; une troisième sous les cuisses ; et la dernière dans la zone avant (poitrine et cuisses) (fig. 31). Les quatre éléments s'appuient sur les parois par le biais de quatre baguettes de fibre de verre très souples (utilisées pour la fabrication de cerfs-volants !), ce qui permet de les plier légèrement au moment de les placer ou de les enlever.

Aménagement du socle

Il fallait encore modifier le socle avant d'y replacer la sculpture afin de permettre le contrôle de l'intérieur, de faciliter les manipulations et les éventuels déplacements futurs, en donnant la possibilité d'utiliser un transpalette, et d'améliorer la stabilité de l'œuvre.

À cet effet, un orifice correspondant aux dimensions et à la forme de la base de la statue fut découpé dans l'épaisseur du socle, des pieds réglables en hauteur

de dijen perfect zou hebben gevolgd en zou kunnen worden versterkt met een strook gips of polyester, besloten we om hetzelfde VARAFORM toe te passen dat bij andere ingrepen reeds volkomen bevredigende resultaten had gegeven. Dit materiaal beantwoordde aan alle criteria die we hadden vastgelegd en bood bovendien een zeer gemakkelijke verwerkbaarheid (het wordt reeds zacht bij 40° C). Het bestaat in drie varianten: zwaar (grote en dikke mazen, het stevigst en meest resistent), licht (kleinere en dunnere mazen, flexibeler) en gaas (gaasfolie volledig geïmpregneerd met hars, laat geen lucht door). Voor de toepassing in kwestie leek de zware VARAFORM het meest geschikt. Om de noodzakelijke stevigheid en steun te verkrijgen, werden drie lagen aaneengesmolten door verhitting. Dat is tevens het aantal lagen dat de fabrikant aanraadt voor de vervaardiging van spalken.

Het geraamte bestaat uit vier uitgesneden en thermogevormde elementen, ontworpen om in elkaar te grijpen als ze overgeschuiven en om, indien nodig, de schelp te kunnen verwijderen en terug te kunnen plaatsen: een strook in de schouders; een andere in het achterste gedeelte (rug en billen); een derde onder de dijen; en de laatste in het voorste gedeelte (borst en dijen) (fig. 31). De vier elementen worden op de wanden gedrukt met behulp van vier stokken van zeer flexibele glasvezel (gebruikt voor de vervaardiging van vliegtuigen!) die lichtjes kunnen worden geplooid bij hun installatie of verwijdering.

Aanpassing van de sokkel

Alvorens de sculptuur terug te plaatsen, moest de sokkel eerst nog worden aangepast om de controle van de binnenzijde mogelijk te maken, om toekomstige manipulaties en eventuele verplaatsingen te vergemakkelijken door het gebruik van een transpalette mogelijk te maken, en om de stabiliteit van het kunstwerk te verbeteren.

Daartoe werd dwars doorheen de sokkel een opening uitgesneden ter grootte van en met dezelfde vorm als de basis van het beeld, werden er langs de binnenzijde in de hoogte verstelbare poten aangebracht en werden de vijzen en de spijkers die de verticale wanden verstevigden, vervangen door een systeem met clips.

Tweede omkering

Nadat de sokkel was teruggeplaatst, werd de bekisting met de sculptuur terug rechtgezet. Zoals voorheen gebeurde dit in twee bewegingen.

Verwijdering van de schelp in polyurethaanschuim

Om de trillingen bij het verzagen van het polyurethaanschuim te beperken, heeft men verschillende werktuigen gebruikt naargelang de afstand van het schuim tot de gebakken aarde: een elektrische handzaag, een lang lemmer van een verstekzaag, een getand keukenmes en tenslotte een scalpel voor de aangrenzende gedeelten. Dit vrij tijdsintensieve en delicate werk

²⁷ D. DRIESMANS, A. LECHAT et S. MATHIEU, *Restauration de la statue de Charles Quint*, dans *Bulletin de l'APROA/BRK*, 4^e trimestre 1999, p. 5-10.



(© Auteurs)

- 31 L'armature de soutien amovible destinée à soulager la statue de son poids.
Het verwijderbare steungeraamte bestemd om het beeld te ontlasten van zijn gewicht.

furent placés à l'intérieur, et les vis et les clous qui maintenaient les parois verticales furent remplacés par un système de clips.

Deuxième retournement

Après la remise en place du socle, la caisse contenant la sculpture a été redressée, à nouveau en deux temps.

Élimination de la coque de mousse polyuréthane

Pour limiter les vibrations lors de la découpe de la mousse polyuréthane, on a recouru, en fonction de la proximité de la terre cuite, à différents outils : une scie égoïne électrique, une longue lame de scie à onglet, un couteau de cuisine à dents et finalement un scalpel pour les parties adjacentes. Cette étape, assez longue et délicate, a demandé une très grande prudence et engendré un important volume de déchets et de poussière de mousse (fig. 32).

Déballage

Avec l'élimination du film plastique et des coussinets, la sculpture est à nouveau visible en sa totalité.



(© Auteurs)

- 32 Découpe de la mousse polyuréthane.
Wegsnijden van het polyurethaanschuim.

vereiste een buitengewone voorzichtigheid en heeft een aanzienlijke hoeveelheid schuimafval en -stof voortgebracht (fig. 32).

Uitpakken

Na het verwijderen van de plasticfolie en de kussentjes is de sculptuur opnieuw in haar geheel zichtbaar.

Verwijdering van de overschilderingen

Om de originele materie van het kunstwerk opnieuw in het licht te stellen, werd besloten om de verschillende retouches uit 1976 te verwijderen.

De oplosbaarheidstests die op de verschillende gedeelten van het beeld waren uitgevoerd, hadden onder de kalksellaag die de godin een zwaar en grauw uitzicht gaf, de aanwezigheid aangetoond van een heel mooie gebakken aarde en interessante restanten van polychromie of grondering (fig. 33). Ze hadden tevens uitgewezen dat bij voorgaande ingrepen materialen met uiteenlopende reacties waren gebruikt. De kalkverf was over het grootste deel van het oppervlak gevoelig voor ethanol (+) en een mengsel van water/ethanol 50/50 (++) en op bepaalde plaatsen voor aceton of ethylacetaat. De laag met valse concreties die zich op de borst, de riem en op de onderzijde van het hoofddekseel over de kalksellaag heen bevond en uit een soort van nauwelijks gebonden krijt bestond, was zeer gevoelig voor aceton. Ze

Élimination des repeints

Afin de remettre en valeur la matière originale de l'œuvre, il a été décidé d'éliminer les différentes retouches de 1976.

Les tests de solubilité réalisés sur différentes parties de la statue avaient montré la présence d'une terre cuite d'une grande beauté et de restes de polychromie ou de préparation intéressants, sous les badigeons qui conféraient à la déesse un aspect lourd et terne (fig. 33). Ils avaient également confirmé l'emploi, lors des interventions antérieures, de matériaux aux réactions différentes. Le badigeon est, dans sa majeure partie sensible à l'éthanol (+) et au mélange eau/éthanol 50/50 (++), et, en certains endroits, à l'acétone ou à l'acétate d'éthyle.

Présente sur la poitrine, la ceinture et le bas de la coiffe, par-dessus le badigeon, la couche de fausses concrétions, composée d'une sorte de craie à peine liée, est très sensible à l'acétone, ce qui a permis son élimination aisée au scalpel. De véritables concrétions sont apparues sous cette couche.

La polychromie a été dégagée au scalpel sous binoculaire, après avoir été fixée avec un gel de méthyle cellulose, CULMINAL MHPC 400 à 3 % dans un mélange eau/éthanol (3/2).

La surface de la terre cuite a été nettoyée avec un mélange eau/éthanol (50/50) et en employant des petits morceaux d'éponge super-absorbante afin d'éliminer le voile terreux qui masquait l'ensemble. Cette opération a révélé des variations de couleur très marquées sur l'avant de la sculpture où la couleur passe du rouge intense au noir profond selon les variations de cuisson, oxydation ou réduction²⁸.

Élimination des anciens bouchages

Raisons formelles

Dans un premier temps, seuls les bouchages situés dans la coiffe devaient être supprimés, en raison de leur interprétation formelle inexacte. Il a, par la suite, été décidé d'éliminer toutes les reconstitutions pour lesquelles un doute subsistait à cet égard²⁹. Ce fut le cas de certaines perles du collier et des bracelets, médiocrement réalisées en pâte à bois ou en plâtre, dont la forme ou les proportions ne correspondaient pas à celles des perles originales. Heureusement, ces éléments n'étaient pas fixés au moyen d'adhésif polyester mais bien à l'aide d'un adhésif réversible à l'acétone. L'orifice à l'avant de la coiffe, à l'emplacement de l'attribut dont on ignore tout, avait été fermé par une pièce fantaisiste, conçue pour cacher l'intérieur de la tête (fig. 22). De même, la

²⁸ Cf. *supra*, p. 65.

²⁹ Fr. TOLLON, *Quelques questions sur la dé-restauration*, dans *Restauration, dé-restauration, re-restauration, Colloque sur la conservation restauration des biens culturels (4^e colloque de l'Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation universitaire)*, Paris, 5, 6 et 7 octobre 1995, Paris, 1995, p. 9-14.



(© Auteurs)

33 Sous les badigeons est apparue une terre cuite d'une grande beauté, avec des restes de polychromie et de préparation intéressants.

Onder de kalksellagen werd een gebakken aarde van grote schoonheid aangetroffen, met interessante restanten van polychromie en grondering.

kon dus gemakkelijk worden verwijderd met behulp van een scalpel. Onder deze laag kwamen echte concreties te voorschijn.

De polychromie werd verwijderd met de scalpel onder een stereomicroscop, nadat ze gefixeerd was met een gel van methylcellulose, CULMINAL MHPC 400 (3 %) in een oplossing van water/ethanol (3/2).

Het oppervlak van de gebakken aarde werd gereinigd met een mengsel van water/ethanol (50/50) en met behulp van kleine stukjes superabsorberende spons teneinde de aardachtige sluier te verwijderen die het geheel maskeerde. Na deze ingreep waren zeer duidelijke kleurvariaties zichtbaar op de voorkant van de sculptuur waar de kleur van felrood in diepzwart overgaat ten gevolge van variaties in het bakken, oxidatie of reductie²⁸.

Verwijdering van de oude opvullingen

Vormelijke redenen

Aanvankelijk moesten alleen de opvullingen in het hoofddekkel worden verwijderd, omwille van hun foutieve vormelijke interpretatie. Vervolgens werd

²⁸ Cf. *supra*, p. 65.

facture du bouchage situé dans la ceinture, derrière la tête gauche du serpent bicéphale ne correspondait pas au témoignage des restes de matière originale.

Raisons structurelles

Après l'élimination des badigeons sur l'ensemble de la surface, les grands bouchages dont la forme ne posait pas de problème d'interprétation nous sont apparus trop fragiles, trop rétractés ou trop inesthétiques pour qu'on les conserve.

Certains (situés dans les bras, le flanc gauche, l'omoplate droite...) ont dû être complètement enlevés car ils n'offraient plus une cohésion suffisante. D'autres (sur le flanc droit, le corps du serpent et le pied droit) présentaient uniquement un aspect inesthétique limité à la couche superficielle. Ces éléments ont pu être simplement amincis et ont servi de support au nouveau bouchage de surface.

Les petites interventions le long des joints de collage s'étaient rétractées et fragilisées, arrachant parfois de la matière originale, et ne remplissaient donc plus ni leur rôle esthétique ni celui de renfort des collages (fig. 34a-b).

Méthode d'élimination

Comme nous l'avons noté précédemment, plusieurs matériaux de bouchage étaient attestés³⁰. Ces différentes matières avaient été utilisées seules ou en superpositions variables (fig. 20).

La réversibilité en était assez aisée : le plâtre s'éliminait mécaniquement après avoir été attendri au moyen de différents solvants.

Élimination des débordements de l'ancien adhésif

L'adhésif polyester (AKEMI) utilisé pour assembler les fragments lors du remontage de la sculpture en 1971 avait été généreusement appliqué, au point de déborder et de former un bourrelet par-dessus la surface de la terre cuite ou de couler le long de celle-ci. Malheureusement, sa nature et sa dureté ne nous permettaient pas de l'éliminer à l'aide de solvants. La seule solution fut d'abraser délicatement ces débordements jusqu'au niveau de la surface de la terre cuite, au scalpel ou à la pointe diamantée, pour ne pas l'abîmer et permettre alors de simples retouches.

Collage des fragments détachés et consolidation des collages

Au cours de cette phase du traitement, quelques fragments de la ceinture et de la coiffe se sont détachés, car seul le soutien mécanique des bouchages les maintenait. De plus un fragment isolé avait été « rangé » dans la ceinture. Pour les fixer à leur place originelle, nous

besloten om alle reconstituties waarover in dit opzicht twijfel bestond, te verwijderen²⁹. Dit was het geval met enkele parels van de halssnoer en de armbanden, op weinig overtuigende wijze vervaardigd in houtpasta of gips, waarvan de vorm of de proporties niet overeenkwamen met die van de originele parels. Gelukkig waren deze elementen niet bevestigd met behulp van een polyesteradhesief maar wel met een adhesief dat verwijderbaar is met behulp van aceton. De opening langs de voorkant van het hoofddeksel, op de plaats van het attriboot waar we niets van weten, was opgevuld met een fantasistisch stuk, bestemd om de binnenzijde van het hoofd te verbergen (fig. 22). Zo kwam ook de opvulling van de riem achter de linkerkop van de tweekoppige slang niet overeen met wat de restanten van de originele materie aangaven.

Structurele redenen

Nadat de kalksellaag over het gehele oppervlak was verwijderd, leken de grote opvullingen waarvan de vorm geen interpretatieprobleem veroorzaakte ons te fragiel, te zeer gekrompen of te onesthetisch om ze te behouden.

Enkele ervan (ter hoogte van de armen, de linkerzijde, het linkerschouderblad...) moesten volledig worden verwijderd vermits ze nog onvoldoende hechtten. Andere (linkerzijde, lichaam van de slang, linkervoet) zagen er enkel in de bovenlaag weinig esthetisch uit. Deze elementen konden eenvoudig dunner worden gemaakt en dienden als steun voor de nieuwe opvulling van het oppervlak.

De kleine ingrepen ter hoogte van de lijmnaden waren gekrompen en kwetsbaar geworden, waarbij ze soms de originele materie losrukten. Ze vervulden dus niet langer hun esthetische rol, noch die van versteviging van de verlijmingen (fig. 34a-b).

Verwijderingsmethode

Zoals we voordien hebben aangegeven, werden er in de opvullingen verschillende materialen teruggevonden³⁰. Deze waren afzonderlijk of in diverse opeenvolgende lagen aangebracht (fig. 20).

Ze waren vrij gemakkelijk omkeerbaar: het gips liet zich mechanisch verwijderen nadat het zacht gemaakt was met behulp van verschillende oplosmiddelen.

²⁹ F. TOLLON, *Quelques questions sur la dé-restauration*, in *Restauration, dé-restauration, re-restauration, Colloque sur la conservation restauration des biens culturels (4^e colloque de l'Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation universitaire)*, Paris, 5, 6 et 7 octobre 1995, Parijs, 1995, p. 9-14.

³⁰ Cf. *infra*, p. 71.

³⁰ Cf. *infra*, p. 73.



(© Auteurs)

34a-b Bouchages en cours d'élimination et de remplacement.
Het verwijderen en vervangen van opvullingen.

avons utilisé une solution de PARALOID B 72 à 50 % dans de l'acétone³¹ après consolidation des tranches au PARALOID B 72 à 10 % dans le mélange acétone/éthanol (85/15).

Après le dégagement de l'ensemble des bouchages, l'examen de la totalité des collages a pu être réalisé et tous les joints qui semblaient un peu ouverts ou affaiblis ont été consolidés par infiltration d'une solution de PARALOID B 72 à 30 % dans le mélange acétone/éthanol (85/15), méthode précédemment employée à l'intérieur de la sculpture.

Bouchages et reconstitutions

Contrairement à nos prédécesseurs, nous nous refusions à commettre, lors du comblement des lacunes et de la reconstitution des parties manquantes, quelque faux que ce soit et ce afin de respecter au maximum l'authenticité de la déesse du Veracruz. La décision fut prise, en accord avec S. Purini, de ne fermer que les lacunes dont la forme était connue avec certitude ou pouvait être déduite des contours. Les zones incertaines, comportant au moins une donnée inconnue, n'ont pas été reconstituées.

En conséquence, nous avons pu combler toutes les lacunes situées dans le corps, évitant de la sorte la présence de trous, très gênants pour la lecture de l'œuvre, puisqu'il s'agissait d'interruptions dans les grandes formes.

Par contre, dans le cas d'éléments complets, ainsi les rangées de perles, bien que certaines d'entre elles fussent conservées, leur reconstitution aurait impliqué une interprétation et nous avons préféré ne pas intervenir.

Le problème posé par la coiffe était plus complexe encore. En l'absence de toute indication permettant de reconstituer l'attribut, une intervention s'avérait

Verwijdering van de overgelopen gedeelten van het oude adhesief

Het polyesteradhesief (AKEMI) gebruikt om de fragmenten samen te voegen tijdens het opnieuw monteren van de sculptuur in 1971, was overvloedig aangebracht, zozeer zelfs dat het overliep en een rol vormde op het oppervlak van de gebakken aarde of erover uitliep. Spijtig genoeg lieten zijn aard en hardheid ons niet toe om het te verwijderen met behulp van oplosmiddelen. De enige oplossing was om de overgelopen gedeelten met behulp van een scalpel of een priem met diamantgruis voorzichtig gelijk te schuren met het oppervlak van de gebakken aarde, om het niet te beschadigen en dus eenvoudige retouches mogelijk te maken.

Verlijmen van de losgekomen fragmenten en consolidatie van de verlijmingen

In de loop van deze behandelingsfase waren enkele fragmenten van de riem en van het hoofddeksel losgekomen vermits alleen de mechanische steun van de opvullingen hen op hun plaats hield. Ook was er een afzonderlijk fragment in de riem geschikt. Om ze op hun oorspronkelijke plaats te fixeren, hebben we een oplossing gebruikt van PARALOID B 72 (50 %) in aceton³¹ na consolidatie van de fragmenten met behulp van PARALOID B 72 (10 %) in het mengsel aceton/ethanol (85/15).

Na het verwijderen van alle opvullingen kon het geheel van verlijmingen worden onderzocht en konden alle naden die een beetje geopend of verzwakt leken, geconsolideerd worden door middel van infiltratie met een oplossing van PARALOID B 72 (30 %) in het mengsel aceton/ethanol (85/15), dezelfde methode die eerder werd toegepast op de binnenzijde van de sculptuur.

³¹ S. KOOB, *The Use of Paraloid B-72 as an Adhesive: its Application for Archeological Ceramics and Other Materials*, dans *Studies in Conservation*, 31, 1986, p. 7-14.

³¹ S. KOOB, *The Use of Paraloid B-72 as an Adhesive: its Application for Archeological Ceramics and Other Materials*, in *Studies in Conservation*, 31, 1986, p. 7-14.

nécessaire, parce que la situation et la forme de la lacune étaient fâcheuses du point de vue esthétique et perturbaient la compréhension de l'aspect de la tête. Aussi notre intervention s'est-elle limitée à refermer les zones pour lesquelles aucun doute n'était possible, réduisant l'effet dentelé de la cassure (fig. 35 et 36a-b).

Choix des matériaux de bouchage

Les lacunes se répartissent en deux catégories : certaines, à effet de « fenêtre », percent toute l'épaisseur de la terre cuite, les autres sont partielles. Les nouveaux matériaux de bouchage devaient répondre à un certain nombre de critères structurels : une réversibilité aisée, une facilité de mise en œuvre et d'application, une dureté et une rigidité compatibles avec celles de la terre cuite ; il ne fallait apporter ni trop d'humidité ni trop de plâtre. Mais des critères esthétiques entraient également en jeu, lorsque l'intervention concernait la face antérieure.

Un des matériaux le plus fréquemment utilisé pour les reconstitutions de terres cuites archéologiques est le plâtre cellulosique, coloré ou non dans la masse. Sa densité, sa résistance et son expansion thermique correspondent en effet à celles de la plupart des céramiques³². De plus, ses propriétés peuvent être modifiées par l'ajout de charges inertes destinées à l'attendrir, à le durcir ou à modifier sa texture (kaolin, chamotte, microbilles de verre, etc.). Ses caractéristiques esthétiques constituent une autre de ses qualités, de même que sa grande malléabilité qui permet d'obtenir assez facilement un aspect similaire à celui de la terre cuite, tant en ce qui concerne la matière que la couleur, réduisant au maximum l'étape de la retouche. Mais il présente un inconvénient majeur, l'apport d'humidité lié à sa mise en œuvre et un risque de contamination par des sels solubles lors de son exposition dans un climat instable et humide.

Dans le cas présent, ses qualités sont particulièrement intéressantes, mais il y a un risque réel de formation d'auroles à la surface de la terre cuite, auroles induites par la migration de l'eau indispensable à la mise en œuvre du bouchage. Afin de limiter au maximum cette menace, nous avons décidé de superposer, dans les lacunes totales, deux types de matériaux sur une base de soutien :

- un support en VARAFORM appliqué par l'intérieur afin de soutenir le bouchage proprement dit ;
- un bouchage structurel identique à celui utilisé à l'intérieur, composé de micro-sphères de verre XV CARA dans une dispersion acrylique PRIMAL AC 261 K, appliqué directement sur le treillis thermo-

Opvullingen en reconstituties

In tegenstelling tot onze voorgangers, hebben we tijdens het opvullen van de lacunes en de reconstitutie van ontbrekende delen elke incorrectheid gemeden, en dit om de authenticiteit van de godin van Veracruz zoveel mogelijk te respecteren. In samenspraak met S. Purini werd besloten om alleen de lacunes op te vullen waarvan de vorm met zekerheid gekend was of kon worden afgeleid uit de contouren. De twijfelachtige zones waarvan minstens één gegeven onbekend bleef, werden niet gereconstitueerd.

Bijgevolg hebben we alle op het lichaam gesitueerde lacunes kunnen opvullen. Zo konden we de aanwezigheid van gaten vermijden die immers zeer storend zijn voor de lezing van het werk vermits het gaat om onderbrekingen in de grote vormen.

Voor de reconstitutie daarentegen van volledige elementen zoals de parelreeksen (hoewel sommige ervan bewaard zijn gebleven) zou interpretatie nodig zijn geweest en dus verkozen we om niet in te grijpen.

Het probleem van het hoofddeksel was nog complexer. Hoewel er geen enkele aanwijzing was die kon helpen om het attriboot te reconstitueren, was een interventie noodzakelijk. De plaats en de vorm van de lacune waren vanuit esthetisch oogpunt immers storend en bemoeilijkten de lezing van het hoofd. Ook hier bleef onze ingreep beperkt tot het opnieuw dichtmaken van de zones waarover geen enkele twijfel bestond, zodat het zaagvormige uitzicht van de barst werd afgezwakt (fig. 35 en 36a-b).

Materiaalkeuze voor de opvullingen

De lacunes kunnen in twee categorieën worden opgedeeld: enkele met een "venster-effect" doorboorden heel de dikte van de gebakken aarde, andere waren eerder oppervlakkig. De nieuwe opvulmaterialen moesten beantwoorden aan een aantal structurele criteria: een goede omkeerbaarheid, gemakkelijk te bereiden en aan te brengen, een hardheid en stevigheid compatibel met die van de gebakken aarde; ook mocht er niet teveel vocht of gips worden toegevoegd. Daarnaast deden ook esthetische criteria hun intrede, vermits de ingreep de voorzijde betrof.

Een van de meest frequent gebruikte materialen voor reconstituties van archeologische objecten in gebakken aarde is cellulosegips, gekleurd maar niet in de massa. Zijn dichtheid, duurzaamheid en thermische uitzetting komen namelijk overeen met die van de meeste keramieksoorten³². Bovendien kunnen zijn eigenschappen

³² Voir S. SMITH, M. ABEY-KOCH, J. COOPER, P. FISCHER, D. LING, F. WARD et N. WILLIAMS, *The Conservation of Eleven Tang Tomb Figures*, dans P. VINCENZINI (éd.), *The Ceramics Cultural Heritage: Proceedings of the International Symposium, Florence, June 28-July 2, 1994*, Faenza, 1995, p. 621-634 et R. KILGALLON et S. THOMAS, *The Conservation of an Indian Polychrome Figure God, Bal Krishna*, dans *The Interface between Science and Conservation (British Museum Occasional Paper, 116)*, Londres, 1997, p. 203-209.

³² Zie S. SMITH, M. ABEY-KOCH, J. COOPER, P. FISCHER, D. LING, F. WARD en N. WILLIAMS, *The Conservation of Eleven Tang Tomb Figures*, in P. VINCENZINI (red.), *The Ceramics Cultural Heritage: Proceedings of the International Symposium, Florence, June 28-July 2, 1994*, Faenza, 1995, p. 621-634 en R. KILGALLON en S. THOMAS, *The Conservation of an Indian Polychrome Figure God, Bal Krishna*, in *The Interface between Science and Conservation (British Museum Occasional Paper, 116)*, Londen, 1997, p. 203-209.



(© Auteurs)

35 La partie supérieure de la coiffe, où se trouvait à l'origine l'attribut qui eût permis d'identifier la déesse, après dérestauration.

Het bovenste gedeelte van het hoofddeksel, waar zich aanvankelijk het attribut bevond dat een identificatie van de godin mogelijk zou hebben gemaakt, na het restaureren.

worden aangepast door de toevoeging van inerte ladingen bestemd om de cellulosegips mals of hard te maken of om zijn textuur te veranderen (kaoline, chamotte, microscopische glasdeeltjes, etc.). Zijn esthetische eigenschappen vormen een andere troef, zoals ook zijn goede kneedbaarheid die toelaat om zowel wat betreft de materie als de kleur vrij gemakkelijk eenzelfde uitzicht te bekomen als dat van de gebakken aarde, hetgeen toelaat om het retoucheren tot een minimum te beperken. Het heeft echter ook één groot nadeel: de vochtanbreng die gepaard gaat met zijn verwerking en een risico van contaminatie door oplosbare zouten wanneer uitgesteld in een onstabiel en vochtig klimaat.

In het geval in kwestie zijn de eigenschappen van cellulosegips bijzonder interessant, maar is er tevens een reëel risico op kringvorming op het oppervlak van de gebakken aarde, veroorzaakt door de migratie van het water dat noodzakelijk is voor de realisatie van de opvulling. Om deze dreiging zoveel mogelijk te beperken, hebben we besloten om in volledig doorborende lacunes twee soorten van materialen overeen te leggen op een steunbiedende basis:

- een drager in VARAFORM aan de binnenzijde aangebracht om de opvulling zelf te ondersteunen;



Z 008355, Z 008370

36a-b Notre intervention s'est limitée à refermer les zones pour lesquelles aucun doute ne subsistait quant à la forme originale, réduisant l'effet dentelé de la cassure.

Onze ingreep beperkte zich tot het opnieuw dichtmaken van de zones waarvan geen enkele twijfel bestond over de oorspronkelijke vorm, met als doel om het getande uitzicht van de breuk te verzachten.

plastique, et en léger retrait, afin de permettre l'application d'une couche finale esthétique ;

- en surface, un plâtre cellulosique (POLYFILLA intérieur) attendri par l'ajout d'un tiers de kaolin et coloré avec des pigments secs.

Pour les lacunes de profondeur limitée ou pour les joints de collage, le seul mélange POLYFILLA/kaolin/pigments a été appliqué, puisque la quantité de bouchage était moins importante et, par conséquent, la quantité d'humidité plus faible.

L'utilisation de divers petits instruments tels des pinceaux raccourcis pour tapoter, des bâtonnets taillés pour tracer et des petits morceaux d'éponges super-absorbantes pour lisser ont permis d'obtenir un aspect de surface très proche de l'original, le but étant de soigner au maximum les bouchages afin de limiter le plus possible l'étape de la retouche.

Choix de la couleur des bouchages

Deux teintes correspondant aux deux couleurs dominantes de la terre cuite, gris-brun et rouge-brun, ont été appliquées pures ou mélangées, afin de reproduire les différentes nuances de la terre cuite.

Niveau d'intégration de la retouche

Dans la mesure où la statue demeure incomplète au point de vue formel, un équilibre devait être établi entre les parties restaurées et les zones lacunaires. L'option choisie fut d'atténuer le réseau de cassures sans pour autant le faire disparaître totalement, par des taches qui rendent bien l'aspect de la terre cuite³³ (fig. 37).

Choix du matériau de retouche

Différents essais ont été réalisés (aquarelle, pigments secs dans différentes solutions de PARALOID B 72, en faisant varier les concentrations et les solvants, peintures GOLDEN acryliques en dispersion aqueuse additionnée d'un peu de carbonate de calcium comme agent matant). En fin de compte, seules les peintures acryliques GOLDEN ont fourni un résultat satisfaisant : les aquarelles pénétraient trop et n'étaient pas suffisamment couvrantes et les différentes solutions de PARALOID B 72 étaient trop brillantes.

Conclusion

Grâce au traitement effectué, l'aspect général de la statue présente une plus grande cohérence et une apparence de plus grande légèreté. Mais on regrettera de ne pas avoir retrouvé ou identifié l'attribut de la coiffe.

- une structurelle opvulling identiek aan degene die gebruikt wordt langs de binnenzijde, en bestaande uit glazen microballen CARA XV in een acrylische dispersie PRIMAL AC 261 K, direct geplaatst op het thermoplastische raster en lichtjes verdiept, zodat er nog een laatste esthetische laag kon worden aangebracht;
- op het oppervlak, een cellulosische plamuur (POLYFILLA binnenhuis) verzacht door de toevoeging van één derde kaoline en gekleurd met droge pigmenten.

Voor de lacunes met een beperkte diepte of voor de lijmnaden werd hetzelfde mengsel POLYFILLA/kaoline/pigmenten toegepast, vermits de hoeveelheid opvulmiddel beperkter en de hoeveelheid vocht bijgevolg lager was.

Door het gebruik van diverse kleine werktuigen zoals verkorte penselen om te hameren, gepunte stokjes om af te bakenen en kleine stukjes superabsorberende spons om glad te strijken, werd een oppervlaktezicht bekomen dat het origineel zeer sterk benadert. Het doel was immers om de opvullingen zo fijn mogelijk af te werken zodat het retoucheren zoveel mogelijk kon worden beperkt.

Keuze van de kleur van de opvullingen

Twee tinten die overeenkomen met de dominante kleuren van de gebakken aarde, grijsbruin en roodbruin, werden puur of gemengd aangebracht om zo de verschillende nuances van de gebakken aarde weer te geven.

Niveau van de integratie van de retouches

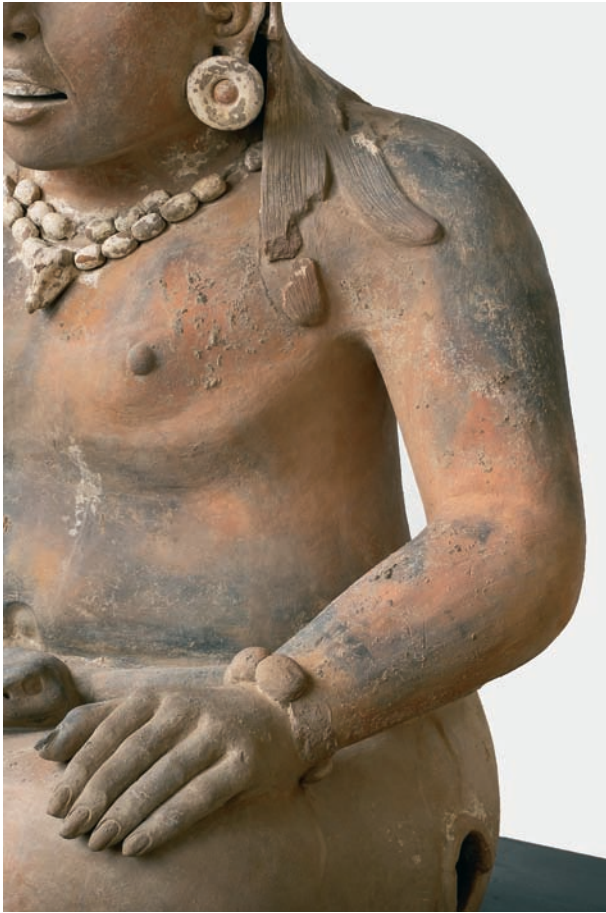
Voorzover het standbeeld onvolledig blijft vanuit vormelijk oogpunt, moest er een evenwicht worden gecreëerd tussen de gerestaureerde delen en de lacunaire zones. Er werd gekozen om het netwerk van barsten te verzachten zonder het echter volledig te doen verdwijnen, en dit door middel van vlekjes die het uitzicht van de gebakken aarde goed benaderen³³ (fig. 37).

Materiaalkeuze voor de retouches

Er werden proeven gedaan met verschillende materialen (aquarelverf, droge pigmenten in uiteenlopende oplossingen van PARALOID B 72, waarbij de concentraties en de oplosmiddelen werden gevarieerd, GOLDEN acrylverven in een waterige dispersie met toevoeging van een beetje calciumcarbonaat om het geheel matter te maken). Uiteindelijk gaven alleen de GOLDEN acrylverven een bevredigend resultaat: de aquarelverven drongen te zeer door en dekten niet voldoende en de verschillende oplossingen van PARALOID B 72 waren te glanzend.

³³ L. LEFEVRE, *Critères d'évaluation de la retouche archéologique*, dans *XI^{ème} journée des Restaurateurs en Archéologie*, 27-28 juin 1995, ARREP, Beaune (*Cahier technique de l'ARAFU*, 2), Paris, 1995, p. 17-18.

³³ L. LEFEVRE, *Critères d'évaluation de la retouche archéologique*, in *XI^{ème} journée des Restaurateurs en Archéologie*, 27-28 juin 1995, ARREP, Beaune (*Cahier technique de l'ARAFU*, 2), Parijs, 1995, p. 17-18.



Z 008356

37 *Emploi de taches afin d'atténuer le réseau de fissures.
Aanbrengen van vlekjes om het netwerk van barsten te verzachten.*

Une des principales difficultés a été de respecter le niveau d'intervention et d'intégration décidé pour l'ensemble de la sculpture. De prime abord, le conservateur souhaitait en revenir à un stade archéologique, en éliminant toute reconstitution. Mais le très bon état de conservation de la matière constitutive, la finesse et la beauté des formes appelaient une intervention de type illusionniste. En effet, plus les qualités plastiques et esthétiques d'une sculpture sont grandes, plus les défauts et accidents ressortent et plus ils en perturbent la lecture. Toutefois, le degré d'intégration maximum devait rester en deçà de l'illusionnisme afin de conserver une cohérence entre le caractère archéologique (avec les zones lacunaires) et le caractère esthétique de la pièce. Or, la plupart des cassures témoignaient d'un geste rituel, antérieur à l'enfouissement, et, en conséquence, relevant de l'histoire de l'objet. Il s'agissait donc de rendre à la divinité une apparence unitaire tout en maintenant perceptible le réseau de cassures.

Ce travail délicat, exécuté sur une pièce d'exception, a donc été l'occasion de mettre au point une méthodologie adaptée mais aussi de développer notre réflexion déontologique.

Besluit

Dankzij de uitgevoerde behandeling heeft het beeld een coherenter en minder zwaar uitzicht gekregen. Toch is het spijtig dat men het attribuut van het hoofddeksel niet heeft teruggevonden of geïdentificeerd.

Een van de voornaamste moeilijkheden was om de graad van interventie en integratie die was overeengekomen voor het geheel van de sculptuur, te respecteren. Aanvankelijk wenste de conservator terug te keren tot een archeologische staat door alle reconstituties te verwijderen. De zeer goede staat van bewaring van de constitutieve materie en de fijnheid en de schoonheid van de vormen riepen echter op tot een ingreep van illusionistische aard. Het is immers zo dat naarmate de plastische en esthetische kwaliteiten van een sculptuur groter zijn, de gebreken en beschadigingen er meer uitspringen en de lectuur verstoren. Niettemin moest de mate van maximale integratie onder die van het illusionisme blijven om een eenheid te bewaren tussen het archeologische aspect (met de lacunaire zones) en het esthetische aspect van het beeld. Het merendeel van de barsten was echter het gevolg van een rituele handeling die vóór de opgraving plaatsvond en bijgevolg deel uitmaakt van de geschiedenis van het object. Het kwam er dus op aan om de godin een homogeen uitzicht te geven en tegelijk het netwerk van barsten zichtbaar te laten.

Dit delicate werk, uitgevoerd op een uitzonderlijk stuk, heeft zo de gelegenheid geschepd om een aangepaste methodologie op punt te stellen, maar eveneens om onze deontologische reflectie te verfijnen.

IDENTIFICATION DES PIGMENTS, DÉTERMINATION DE LA STRATIGRAPHIE DES POLYCHROMIES ET ANALYSE PÉTROGRAPHIQUE DE LA TERRE CUITE

Steven SAVERWYNS, Jana SANYOVA et Daniel DEMAIFFE*

Introduction

Les analyses de la terre cuite, des pigments et de la stratigraphie des polychromies de la statue permettent d'identifier les matériaux utilisés. Comme indiqué précédemment³⁴, cette polychromie est plutôt fragmentaire. À côté de la teinte rouge rosé de la terre cuite elle-même, on n'observe à l'œil nu que quatre couleurs : le rouge (lèvres, boucle d'oreille, bandeau, serpent), le vert (boucle d'oreille, collier), le jaune (oreille) et le blanc (présent sur la statue tout entière, entre autres sur les yeux, les ongles, les lèvres et les dents).

Pour l'identification des pigments, l'on peut faire appel à trois techniques d'analyse complémentaires : d'abord la microscopie électronique à balayage, couplée au détecteur de rayons X à dispersion d'énergie (SEM-EDX) et la diffraction des rayons X (XRD), deux techniques qui apportent une information respectivement de nature élémentaire et structurale, d'autre part la microspectroscopie Raman (MRS), qui fournit une information moléculaire. Bien que la MRS permette des analyses directes de la sculpture³⁵, on y a renoncé pour des raisons pratiques – les difficultés qu'il y avait à déplacer l'œuvre. Tant pour l'étude de la stratigraphie que pour les analyses SEM-EDX et MRS, de petits échantillons sont prélevés puis enrobés dans une résine acrylique³⁶ et polis jusqu'à obtention d'une coupe transversale. En ce qui concerne les analyses XRD, qui permettent l'identification des produits de nature cristalline, le matériau utilisé ne doit pas être enrobé. Une information détaillée relative à la composition de la terre cuite est obtenue par l'analyse pétrographique de l'échantillon.

* Université Libre de Bruxelles (ULB), Laboratoire de géochimie isotopique et géodynamique chimique, Campus du Solbosch, avenue F.D. Roosevelt 50, 1000 Bruxelles.

³⁴ *Supra*, p. 65.

³⁵ On trouvera plus d'informations concernant l'analyse directe d'objets d'art par MRS dans W. FREMOUT, St. SAVERWYNS, F. PETERS et D. DENEFFÉ, *Non-Destructive Micro-Raman en X-Ray Fluorescence Spectroscopy on Pre-Eyckian Works of Art. Verification with the Results obtained by Destructive Methods*, dans *Journal of Raman Spectroscopy*, 37, 2006, p. 1035-1045.

³⁶ Polyméthylméthacrylate et co-polymère de méthacrylate de méthyle et de butyle.

IDENTIFICATIE VAN DE PIGMENTEN, BEPALING VAN DE STRATIGRAFIE VAN DE POLYCHROMIEËN EN PETROGRAFISCHE ANALYSE VAN DE GEBAKKEN AARDE

Steven SAVERWYNS, Jana SANYOVA en Daniel DEMAIFFE*

Inleiding

De materialen waaruit het beeld bestaat, werden geïdentificeerd aan de hand van een analyse van de gebakken aarde en van de pigmenten in de polychromie. Verder werd ook de stratigrafie van de polychromieën achterhaald. Zoals eerder vermeld³⁴ is de polychromie van het beeld slechts fragmentarisch aanwezig. Slechts een viertal verschillende kleuren kunnen visueel waargenomen worden: rood (lippen, ooring, hoofdband, slang), groen (oorring, halsketting), geel (oor) en wit (verspreid over het gehele beeld, o.a. ogen, nagels, lippen en tanden), naast de rood-roze kleur van de gebakken aarde zelf.

Voor de identificatie van de pigmenten werden drie complementaire technieken gebruikt die respectievelijk elementaire, structurele en moleculaire informatie verschaffen: rasterelektronenmicroscopie gekoppeld aan een energiedispersieve X-stralendetector (SEM-EDX), X-straaldiffractie (XRD) en micro-Ramanspectroscopie (MRS). Hoewel met MRS rechtstreekse analyses op het beeld mogelijk zijn³⁵, werden deze om praktische redenen – de verplaatsing van het beeld – niet uitgevoerd. Zowel voor de studie van de stratigrafie als de SEM-EDX en MRS analyses werden kleine monsters gelicht, ingebed in een acrylhars³⁶ en gepolijst tot transversale dwarsdoorsnedes werden bekomen. Voor de XRD-analyses, waarmee kristallijne producten kunnen worden geïdentificeerd, werd niet-ingebed materiaal gebruikt. Gedetailleerde informatie omtrent de samenstelling van de gebakken aarde werd bekomen aan de hand van een petrografische analyse van een monster.

* Université Libre de Bruxelles (ULB), Laboratoire de géochimie isotopique et géodynamique chimique, Solbosch Campus, F.D. Rooseveltlaan 50, 1000 Brussel.

³⁴ *Supra*, p. 66.

³⁵ Meer informatie omtrent de rechtstreekse analyse van kunstvoorwerpen met MRS kan teruggevonden worden in: W. FREMOUT, S. SAVERWYNS, F. PETERS en D. DENEFFÉ, *Non-Destructive Micro-Raman and X-ray Fluorescence Spectroscopy on Pre-Eyckian Works of Art. Verification with the Results obtained by Destructive Methods*, in *Journal of Raman Spectroscopy*, 37, 2006, p. 1035-1045.

³⁶ Polyméthylméthacrylaat en een co-polymeer van methyleenbuthylmetacrylaat.

Techniques d'analyses

Les coupes transversales ont d'abord été examinées au microscope optique (Zeiss Axioplan, lumière polarisée, transmise ou réfléchie, grossissement jusqu'à 1 000 ×), ce qui a permis d'en déterminer la stratigraphie, et d'enregistrer les photographies sous un format numérique. Les échantillons enrobés dans la résine servent successivement aux analyses SEM-EDX et aux analyses MRS.

Les spectres SEM-EDX sont enregistrés au moyen d'un appareil Jeol 6300 avec une énergie primaire de 15 kV et un détecteur de rayons X Si(Li) Pentafet (Oxford Instruments)³⁷. Cette technique fournit une information de nature atomique et permet aussi d'obtenir une image de la répartition des différents éléments présents dans les coupes transversales (*mapping*).

Les coupes transversales sont également utilisées pour l'enregistrement des spectres Raman, à l'aide d'un microspectromètre Raman Renishaw inVia à dispersion (Renishaw, Wotton-under-Edge, Grande-Bretagne), pourvu d'une diode laser de 785 nm. Le rayon laser à puissance adaptée a été focalisé sur l'échantillon à travers un objectif grossissant 50 × ou 100 ×; la diffusion inélastique de lumière – le signal Raman – a été collectée à l'aide du même objectif, dispersée avec un réseau holographique de 1 200 lignes par mm⁻¹ et analysée avec un détecteur CCD refroidi par effet Peltier.

En vue d'une étude approfondie de la composition élémentaire et pétrographique de la terre cuite, un échantillon de couleur brun-rouge et noir en surface a été prélevé. Une partie (5-6 mg) a été broyée, tamisée (tamis Retsch, 53 µm) et soumise à une analyse par diffraction des rayons X (XRD, Philips PW 1729, diffractomètre PW1840, Cu-anode, 30 kV, 20 mA³⁸). Une autre partie a été transformée en coupe transversale et examinée par microscopie optique et SEM-EDX. De cette coupe, on a fait une lame mince de 30 µm d'épaisseur³⁹ en vue de l'analyse pétrographique. Son examen sous microscope à lumière polarisée (Zeiss) a permis de préciser la composition de la terre cuite.

³⁷ La surface de la coupe est d'abord recouverte par une fine couche d'or, d'une épaisseur de quelques angström. Les paramètres et les conditions d'analyse utilisés dans la présente étude sont analogues à ceux décrits dans Ch. FONTAINE, M. VAN BOS et H. WOUTERS, *Contribution à l'étude des peintures à froid sur les vitraux anciens. Fonction et identification*, dans *Grisaille, jaune d'argent, sanguine, émail et peinture à froid. Forum pour la conservation et la restauration des vitraux, Liège, 19-22 juin 1996 (Dossiers de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 3)*, Jambes, 1996, p. 93-102.

³⁸ Nous remercions Xavier Monfort pour la réalisation et l'interprétation des analyses.

³⁹ Le tesson est d'abord enrobé dans la résine époxy, après quoi il est poli mécaniquement (Logitech PM5). Ensuite, l'échantillon est collé au moyen d'une résine époxy sur une lame de verre polie et l'on en découpe une fine plaquette d'environ 500 µm, à nouveau polie mécaniquement jusqu'à l'obtention d'une lame mince de 30 µm d'épaisseur environ. Pour protéger le prélèvement, une lamelle de verre est collée par-dessus avec la résine époxy. La préparation des lames a été effectuée avec le plus grand soin par An Oostvogels, que nous remercions vivement.

Analysemethodes

De dwarsdoorsnedes werden in eerste instantie onderzocht met behulp van optische microscopie (Zeiss Axioplan, gepolariseerd licht, transmissie en/of reflectie, vergroting tot 1000 ×), wat toeliet de stratigrafie te bepalen en foto's digitaal te registreren. De ingebedde monsters werden vervolgens gebruikt voor achtereenvolgens SEM-EDX- en Ramananalyses.

SEM-EDX spectra werden opgenomen met een Jeol 6300 toestel met een primaire energie van 15 kV, en een Si(Li) X-straaldetector Pentafet (Oxford Instruments)³⁷. Naast atomaire informatie laat de techniek ook toe een beeld van de verdeling van de verschillende aanwezige elementen in de dwarsdoorsnedes te bekomen (*mapping*).

De dwarsdoorsnedes werden eveneens gebruikt voor de registratie van Ramanspectra met een Renishaw inVia dispersieve micro-Ramanspectrometer (Renishaw, Wotton-under-Edge, UK), uitgerust met een 785 nm diode laser. De laserstraal met aangepast vermogen werd via een 50 × of 100 × objectieflens op het monster gefocuseerd en het inelastisch teruggestrooide licht – het Ramansignaal – werd gecollecteerd met dezelfde 50 × of 100 × objectieflens, gedispergeerd met een 1200 lijnen mm⁻¹ rooster en gedetecteerd met een Peltier-gekoelde CCD-detector.

Voor een grondige studie van de elementaire en petrografische samenstelling van de gebakken aarde werd een monster met een roodbruine kleur en een zwarte oppervlaktelaag genomen. Een deel van het monster (5-6 mg) werd fijngemalen en gezeefd (Retsch zeef, 53 µm) en onderworpen aan een X-straaldiffractie-analyse (XRD, Philips PW 1729, diffractometer PW1840, Cu-anode, 30 kV, 20 mA³⁸). Een ander deel werd omgezet in een transversale coupe en bestudeerd met optische microscopie en SEM-EDX. Voor het petrografische onderzoek werd van deze coupe een slijpplaatje gemaakt met een dikte van 30µm³⁹. De

³⁷ Het oppervlak van de coupe wordt eerst bedekt met een laagje goud met een dikte van enkele angström. De analyseparameters en -condities gebruikt in deze studie zijn analoog aan deze beschreven in C. FONTAINE, M. VAN BOS en H. WOUTERS: *Contribution à l'étude des peintures à froid sur les vitraux anciens. Fonction et identification*, in *Grisaille, jaune d'argent, sanguine, émail et peinture à froid. Forum pour la conservation et la restauration des vitraux, Liège, 19-22 juin 1996 (Dossiers de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 3)*, Jambes, Région Wallonne. Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 1996, p. 93-102.

³⁸ Met dank aan Xavier Montfort voor de uitvoering en interpretatie van de analyses.

³⁹ Het staaltje wordt eerst ingebed in een epoxyhars, waarna het machinaal gepolijst wordt (Logitech PM5). Vervolgens wordt het monster m.b.v. een epoxyhars op een gepolijst glasplaatje gekleefd en wordt er een dun plakje van ongeveer 500µm afgesneden. Dit wordt opnieuw machinaal gepolijst tot een slijpplaatje overblijft met een dikte van ongeveer 30µm. Hierop wordt met epoxyhars een dekglasje gekleefd ter bescherming van het monster. De bereiding van de slijpplaatjes werd met de grootste zorg uitgevoerd door An Oostvogels, waarvoor onze dank.

Résultats et commentaires

Analyse des pigments

La couleur *rouge* résulte de la présence de fer, sous forme d'oxyde de fer (hématite). En outre, les éléments caractéristiques d'une terre, principalement le silicium et l'aluminium, ont aussi été retrouvés. Le signal MRS est caractéristique d'une terre rouge, ce qui correspond aux données obtenues par SEM-EDX. L'analyse des pigments *verts* présents dans la boucle d'oreille, également par SEM-EDX, met principalement en évidence la présence d'aluminium, de silicium et de magnésium, à côté de concentrations plus réduites de fer, de sodium, de potassium, de soufre, de chlore et de calcium. Les composants principaux laissent supposer que cette couleur provient d'une terre verte. Les sources de terre verte sont, par exemple, la glauconite $[(K,Na)(Fe^{3+},Al,Mg)_2(Si,Al)_4O_{10}(OH)_2]$ ou la céladonite $[K(Mg,Fe^{2+})(Fe^{3+},Al)[Si_4O_{10}](OH)_2]$. Le *blanc*, présent sur toute la sculpture, de même que sur les boucles d'oreilles, sur le collier, sur les ongles, sur les yeux et sur le serpent représenté à peu près à mi-hauteur de la femme, est riche en calcium, en carbone et en oxygène, ce qui donne à penser qu'il s'agit de carbonate de calcium, en d'autres termes de craie ou de calcaire. De même, les spectres MRS présentent un signal clair aux environs de 1088 cm^{-1} , qui caractérise le carbonate de calcium (craie ou calcaire). L'observation au microscope permet de conclure qu'il s'agit d'une couche de calcaire, étant donné les petites dimensions des grains de carbonate de calcium et l'absence des micro-organismes fossiles (coccolites) que l'on retrouve normalement dans la craie. Enfin, le pigment *jaunâtre* a pu être identifié, sur la base des mesures SEM-EDX et d'un examen visuel, comme étant de l'ocre jaune, un pigment argileux contenant de l'oxyde de fer.

La terre cuite

Selon les analyses SEM-EDX, la terre cuite s'avère riche en silicium et en aluminium et contient aussi, mais en quantités moindres, du sodium, du magnésium, du potassium, du fer et du titane (ce dernier en petits grains répartis sur l'échantillon). Des cristaux de quartz (SiO_2) sont clairement visibles sur les cartes chimiques (*mappings*) SEM. Sur la base des mesures XRD, l'on a pu identifier du plagioclase $[(Na,Ca)Al(Si,Al)_3O_8]$, un minéral appartenant à la famille des feldspaths. Les résultats XRD attestent aussi la présence de quartz (ou moganite). Aucune différence de composition n'a pu être décelée entre la zone brun-rouge et la couche de surface noire. En vue d'obtenir des résultats plus détaillés sur la composition de la terre cuite, une analyse pétrographique a été effectuée, qui corrobore les résultats SEM-EDX et XRD. Du point de vue de la granulométrie, la terre cuite présente un aspect homogène: la taille des grains est assez constante et voisine du millimètre. On observe quelques rares grains plus gros (2 à 3 mm).

Les grains sont soit des fragments de roches soit des minéraux, entiers ou fragmentaires.

étude van het slijpplaatje onder een microscoop met gepolariseerd licht liet toe de samenstelling van de gebakken aarde te preciseren.

Resultaten en bespreking

Pigmentanalyse

De *rode* kleur wordt veroorzaakt door de aanwezigheid van ijzer, onder de vorm van ijzeroxide (hematiet). Daarnaast kunnen ook de typische elementen van een aarde, hoofdzakelijk silicium en aluminium, worden teruggevonden. Het MRS-sigitaal is karakteristiek voor een rode aarde, wat in overeenstemming is met de SEM-EDX gegevens. De analyse met SEM-EDX van de *groene* pigmenten aanwezig in de ooring bracht hoofdzakelijk aluminium, silicium en magnesium aan het licht, naast kleinere concentraties aan ijzer, natrium, kalium, zwavel, chloor en calcium. De hoofdcomponenten doen vermoeden dat de groene kleur afkomstig is van een groene aarde. Bronnen van groene aarde zijn bijvoorbeeld glauconiet $[(K,Na)(Fe^{3+},Al,Mg)_2(Si,Al)_4O_{10}(OH)_2]$ of celadoniet $[K(Mg,Fe^{2+})(Fe^{3+},Al)[Si_4O_{10}](OH)_2]$. Het *wit* dat verspreid over het beeld wordt waargenomen evenals op de oorringen, de halsketting, de nagels, de ogen en op de slang rond het middel van de vrouw is rijk aan calcium, koolstof en zuurstof, wat wijst op calciumcarbonaat (krijt of kalk). Ook de MRS-spectra vertonen een duidelijk signaal bij 1088 cm^{-1} , kenmerkend voor calciumcarbonaat. Observatie met de microscoop laat toe te besluiten dat het een kalksellaag betreft, gezien de kleine korrelafmetingen van het calciumcarbonaat en de afwezigheid van fossiele micro-organismen (coccolieten) die normaliter teruggevonden worden in krijt. Het *geelkleurige* pigment tenslotte kon aan hand van de SEM-EDX-metingen en visuele observatie geïdentificeerd worden als gele oker, een ijzeroxidehoudend kleipigment.

Gebakken aarde

Volgens de SEM-EDX analyses is de gebakken aarde rijk aan silicium en aluminium, met daarnaast in kleinere hoeveelheden natrium, magnesium, kalium, ijzer en titaan (dit laatste in kleine korrels verspreid over het monster). Ook kwarts kristallen (SiO_2) zijn duidelijk zichtbaar op de SEM-mappings. Aan de hand van de XRD-metingen kon plagioklaas $[(Na,Ca)Al(Si,Al)_3O_8]$, een mineraal behorend tot de veldspaatgroep, worden geïdentificeerd. De XRD-resultaten tonen ook de aanwezigheid van kwarts (of moganiet) aan. Tussen de roodbruine zone en de zwarte oppervlaktelaag konden geen verschillen in samenstelling worden vastgesteld. Voor meer gedetailleerde resultaten omtrent de samenstelling van de gebakken aarde werd een petrografische analyse uitgevoerd, die de SEM-EDX en XRD-resultaten staft. De granulometrie van de gebakken aarde vertoont een homogeen aspect: de afmeting van de korrels is vrij constant en ligt in de buurt van 1 mm. Slechts enkele korrels hebben grotere afmetingen (2 à 3 mm).

Fragments de roches

Suivant la nature de la roche, on peut reconnaître différents groupes.

D'une part des fragments de **roches volcaniques** au sein desquels trois sous-types peuvent être distingués :

- les roches à structure microlithique (microlites de feldspath de type plagioclase) ;
- les roches à structure porphyrique caractérisées par la présence de phénocristaux de plagioclase (maclé albite typique) et plus rarement de phénocristaux de pyroxène ;
- les roches à structure vitreuse (plus rares).

D'autre part des fragments de **roches carbonatées**, constituées d'agrégats polycristallins de carbonate et exceptionnellement de fragments présentant une structure interne qui pourrait correspondre à des débris d'organismes (coquilles ?).

Grains minéraux

Il s'agit le plus souvent de morceaux de cristaux fracturés et cassés ; on observe aussi quelques rares cristaux géométriquement bien formés (cristaux automorphes). Par ordre décroissant d'abondance (estimation visuelle sans comptage quantitatif), les minéraux suivants ont été identifiés :

- Plagioclase : il s'agit vraisemblablement d'un plagioclase comparable à celui qui se présente en phénocristaux dans les fragments de roches volcaniques à structure porphyrique. Il est maclé albite.
- Quartz en grains le plus souvent à contours arrondis, mais parfois anguleux. On observe aussi des agrégats micro-cristallins de quartz à structure engrenée (nodule de chert).
- Pyroxène.
- Quelques cristaux automorphes d'une amphibole (deux clivages caractéristiques à 120°) pléochroïque dans les tons bruns à brun-vert.
- De rares paillettes de biotite (mica noir) pléochroïque dans les tons rouges à brun rouge.
- De très rares cristaux à biréfringence et à relief élevé ; il pourrait s'agir de zircon.

Enfin, on note aussi la présence de nodules ferrugineux (de couleur rouille) et de quelques fragments à tendance allongée mais aux contours arrondis qui pourraient être des fragments de poteries ou de chamotte.

Stratigraphie des polychromies

D'après les coupes stratigraphiques d'échantillons prélevés en divers endroits de la statue, l'on peut se faire une bonne idée de la manière dont les différentes couches picturales ont été appliquées. Comme signalé plus haut, la terre cuite a été recouverte d'une couche riche en carbonate de calcium, plus que probablement un badigeon à la chaux⁴⁰. Cette couche adhère parfaitement à la terre cuite,

⁴⁰ Ce badigeon à la chaux était probablement préparé à base de chaux éteinte ; la carbonation de la chaux aboutit dès lors à la formation de calcaire : $\text{Ca}(\text{OH})_2 + \text{CO}_2 \rightarrow \text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{O}$.

De korrels zijn ofwel fragmenten van gesteenten ofwel van mineralen, hetzij volledig, hetzij fragmentarisch aanwezig.

Fragmenten van gesteenten

Naargelang de aard van het gesteente kan men verschillende groepen onderscheiden.

Eenzijds fragmenten van **vulkanische gesteenten**. Deze kunnen verder in 3 subtypes worden ingedeeld:

- gesteenten met microlitische structuur (microlieten van veldspaat van het type plagioklaas) ;
- gesteenten met porfierische structuur gekarakteriseerd door de aanwezigheid van plagioklaasfenocrysten (typische albiettweelingen) en minder frequent pyroxeen fenocrysten ;
- gesteenten met een glasachtige structuur (deze zijn zeldzamer).

Anderzijds fragmenten van **carbonaathoudende gesteenten**. Deze zijn samengesteld uit carbonaathoudende polykristallijne aggregaten en uitzonderlijk uit fragmenten met een interne structuur die mogelijk overeenkomt met resten van organismen (schelpen?).

Minerale korrels

Het betreft hier vaak stukjes van gebroken kristallen; eveneens worden enkele zeldzame geometrisch goed gevormde kristallen (automorfe kristallen) waargenomen. In afnemende volgorde (visuele schatting zonder eigenlijke telling), kunnen volgende mineralen geïdentificeerd worden:

- Plagioklaas: het betreft waarschijnlijk plagioklaas dat vergelijkbaar is met datgene dat voorkomt als fenocrysten in de vulkanische gesteentefragmenten met porfierische structuur. Het gaat om albiettweelingen.
- Kwarts in korrels meestal met afgeronde vorm, maar af en toe ook met hoekige vorm. Ook worden microkristallijne kwartsaggregaten met in elkaar vergroeide structuur waargenomen (chertknollen).
- Pyroxeen.
- Enkele automorfe kristallen van een amfibool (twee karakteristieke splijtingsrichtingen volgens 120°) met bruin tot bruingroen pleochroïsme.
- Zeldzame biotietschilfers (zwarte mica) met rood tot bruinrood pleochroïsme.
- Heel zeldzame kristallen met dubbelbreking en verhoogd reliëf; mogelijk betreft het zirkoon.

Ten slotte wordt de aanwezigheid van enkele ijzerhoudende knollen (roestkleurig) en van enkele langwerpige fragmenten met afgeronde hoeken, mogelijk afkomstig van aardewerk of chamotte, vastgesteld.

Stratigrafie van de polychromieën

Aan de hand van dwarsdoorsnedes van monsters genomen op verschillende plaatsen op het beeld, kan een goed idee worden bekomen omtrent de manier waarop de verschillende picturale lagen zijn aangebracht.

ce qui suggère qu'elle fut appliquée assez vite après cuisson. L'épaisseur de la couche est d'environ 100 µm, sensiblement plus mince qu'une couche de préparation classique dont l'épaisseur atteint facilement les 500 µm. Cette couche calcaire a *probablement* été appliquée sur l'ensemble de la statue puisqu'on en trouve des traces aussi bien sous les zones colorées que sur certaines parties non peintes. Plusieurs statues, comparables à celle étudiée dans le présent article et entièrement peintes en blanc, sont connues⁴¹, ce qui corrobore notre hypothèse. En certains endroits, comme les boucles d'oreilles, le collier et le serpent, les couches de peinture ont été appliquées sur le badigeon à la chaux dont des fragments sont encore visibles. Les mesures SEM-EDX et l'examen visuel des coupes incitent à considérer que les couches de peinture sont, elles aussi, à base de chaux, en plus faible concentration toutefois. Les mesures SEM révèlent ainsi qu'en ces endroits, le calcium, le carbone et l'oxygène sont également présents, et il ressort clairement de quelques coupes (p. ex. le rouge du serpent) que la terre rouge a pénétré partiellement dans la couche de chaux inférieure, ce qui implique que les compositions des deux couches sont assez proches. Le fait aussi que ces couches soient très fines (ca 5-20 µm) étaye cette hypothèse. Aucune analyse de liant n'a été effectuée, de sorte que l'on ne peut exclure la présence de liants protéiniques. Enfin, on observe encore de faibles concentrations de gypse (CaSO₄·2H₂O) à la surface de certains échantillons, conséquence vraisemblable de la sulfatation du carbonate de calcium par pollution de l'air.

Conclusion

La palette des couleurs est plutôt limitée et se compose de terres naturelles, exception faite du blanc pour lequel le badigeon à la chaux, donnant une fine pellicule de calcaire, a sans doute été utilisé. Cette couche de chaux a vraisemblablement été posée sur la totalité de la statue. La polychromie semble également relever d'une technique à la chaux avec peu de pigments. Les couches picturales sont très fines et ont été en partie absorbées par la sous-couche calcaire, ce qui peut expliquer que ces diverses couches présentent des similitudes. Les analyses par SEM-EDX, elles aussi, paraissent corroborer cette hypothèse. Enfin, grâce à l'analyse pétrographique, la terre cuite a pu être caractérisée de manière détaillée.

Zoals eerder vermeld, werd de gebakken aarde bedekt met een laag rijk aan calciumcarbonaat, meer dan waarschijnlijk een kalksellaag⁴⁰. Deze laag sluit perfect aan op de gebakken aarde, wat suggereert dat de laag vrij snel na het bakken van het beeld werd aangebracht. De dikte van de laag bedraagt ongeveer 100 µm, aanzienlijk dunner dan een klassieke preparatielaag die al vlug een 500-tal µm dik is. De kalksellaag werd *vermoedelijk* over het gehele beeld aangebracht. Zowel onder de beschilderde zones als op sommige plaatsen die niet beschilderd zijn, kunnen hiervan sporen worden vastgesteld. Er zijn ook andere beelden bekend, vergelijkbaar met het beeld bestudeerd in het huidige onderzoek, die volledig wit waren geschilderd⁴¹, wat onze veronderstelling ondersteunt. Op sommige plaatsen, zoals op de oorringen, de halsketting en de slang rond het middel van de vrouw, zijn verflagen aangebracht op de kalksellaag waarvan fragmenten nog steeds zichtbaar zijn. SEM-EDX-metingen en visuele observatie van de dwarsdoorsnedes laten vermoeden dat ook de verflagen op basis van kalk zijn, evenwel in lagere concentratie dan de onderliggende kalksellaag. Zo tonen de SEM-metingen aan dat op die plaatsen ook calcium, koolstof en zuurstof aanwezig zijn en uit sommige dwarsdoorsnedes (b.v. het rood van de slang) blijkt ook duidelijk dat de rode aarde deels doordringt in de kalkselgrondlaag, wat kan impliceren dat de samenstelling van de grondlaag en de rode laag vrij analoog is. Ook het feit dat deze lagen heel dun zijn (ong. 5 – 20 µm) staft deze veronderstelling. Aangezien geen bindmiddelanalyses werden uitgevoerd, kunnen proteïneuze bindmiddelen echter niet worden uitgesloten. Tenslotte kunnen aan het oppervlak bij sommige monsters ook nog lage concentraties gips (CaSO₄·2H₂O) worden vastgesteld, vermoedelijk te wijten aan sulfatatie van calciumcarbonaat door luchtverontreiniging.

Besluit

Het kleurenpalet is vrij beperkt en bestaat voor alle kleuren uit natuurlijke aardes, met uitzondering van het wit waarvoor waarschijnlijk kalksel werd gebruikt, wat resulteert in een fijne kalksellaag. Deze werd vermoedelijk aangebracht over het gehele beeld, sporen zijn terug te vinden onder de gekleurde zones alsook verspreid over het beeld op plaatsen waar geen polychromie aanwezig is. De polychromie werd vermoedelijk eveneens bekomen door het aanbrengen van licht gepigmenteerde kalksellagen. Deze verflagen zijn heel dun en worden deels geabsorbeerd door de onderliggende kalksellaag, wat kan verklaren waarom deze lagen gelijkenissen vertonen. Ook de SEM-EDX-analyses lijken deze veronderstelling te staven. Tenslotte kon aan de hand van een petrografische analyse de gebakken aarde gedetailleerd worden gekarakteriseerd.

⁴¹ DOPPÉE et GRAULICH, *Grande statue* [n. 3].

⁴⁰ De kalksellaag werd vermoedelijk bereid op basis van gebluste kalk, waarbij carbonatatie leidt tot de vorming van kalk: $\text{Ca(OH)}_2 + \text{CO}_2 \rightarrow \text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{O}$.

⁴¹ DOPPÉE en GRAULICH, *Grande statue* [n. 3].

LES RELIQUES DITES DE SAINTE ALÈNE À FOREST : HISTOIRE, OSTÉOLOGIE ET DATATION PAR LE RADIOCARBONE

La préparation de l'exposition organisée à l'initiative de l'église Saint-Denis à Forest en 2006 fut l'occasion, entre autres recherches, d'examiner le squelette attribué à sainte Alène¹. Cet examen s'inscrit dans le cadre d'une étude des reliques de saints « locaux » plus développée, étude menée par l'Institut royal du Patrimoine artistique en collaboration avec le Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed (VIOE)².

RECHERCHES HISTORIQUES

Bart FRANSEN

Dévotion et reconnaissance

L'église Saint-Denis de Forest était jadis l'église paroissiale (*buitekerke*) à côté de celle du grand couvent des bénédictines fondé, au début du XII^e siècle, par l'abbé d'Afflighem³ (fig. 1). À l'origine, le prieuré demeura sous la tutelle de l'abbaye d'hommes, et ce jusqu'en 1238, lorsque le couvent devint autonome. Les moniales s'étaient d'abord installées dans un bâtiment de la

¹ Outre l'étude des reliques, l'Institut royal du Patrimoine artistique s'est également chargé du traitement de conservation du plus ancien panneau peint figurant *Douze épisodes de la légende de sainte Alène* (1527) et de la constitution d'une documentation photographique étendue relative à l'église et à son patrimoine. La *Sainte Alène* en bois polychromé de l'église Saint-Ambroise à Dilbeek est également en cours de traitement à l'Institut. La publication qui a vu le jour à l'occasion de l'exposition est le fruit du travail d'une équipe de chercheurs motivés appartenant à diverses institutions : B. FRANSEN (éd.), *Sainte Alène, images et dévotion. Guide pour une visite de l'église Saint-Denis à Forest*, Forest, 2006.

² M. VAN STRYDONCK, A. ERVYNCK, M. VANDENBRUAENE et M. BOUDIN, *Relieken: echt of vals?*, Louvain, 2006, 197 p. ; M. VAN STRYDONCK et M. BOUDIN, *Dans quelle mesure les « anciennes » datations par le ¹⁴C sont-elles fiables ? L'exemple de saint Rombaut*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 31, 2004-2005 (2007), p. 289-296.

³ A. DIERKENS, *Bref survol de l'histoire du prieuré puis abbaye de Forest, de sa fondation (vers 1100) à sa suppression en 1796*, dans *Sainte Alène* [n. 1], p. 7-14; G. DESPY, *Un prieuré dans la banlieue rurale de Bruxelles : les Bénédictines de Forest, du début du XII^e au milieu du XIII^e siècle*, dans *Cahiers Bruxellois*, 35, 1997, p. 1-42; Y. CABUY, S. DEMETER et F. LEUXE (red.), *Forest (Atlas du Sous-sol archéologiques de la Région Bruxelles)*, 4, Bruxelles, 1993, p. 42-53; A. DESPY-MEYER, *Abbaye de Forest*, dans *Monasticon belge*, IV, Province de Brabant, 1, Liège, 1964, p. 189-217.

DE VERMEENDE RELIEKEN VAN DE HEILIGE ALENA TE VORST: GESCHIEDENIS, BOTONDERZOEK EN ¹⁴C DATERINGEN

Naar aanleiding van het tentoonstellingsproject dat in 2006 tot stand kwam op initiatief van de Sint-Denijskerk van Vorst, werd onder andere onderzoek uitgevoerd op het skelet toegeschreven aan de H. Alena¹. Dit kadert in een ruimer onderzoek van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium in samenwerking met het Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed op relieken van "lokale" heiligen².

HISTORISCH ONDERZOEK

Bart FRANSEN

Devotie en erkenning

De Sint-Denijskerk van Vorst was ooit de voor de parochie bestemde "buitekerke" van het grote benedictinessenklooster (fig. 1), gesticht door de abt van Affligem aan het begin van de twaalfde eeuw³. Aanvankelijk stond de priorij onder de voogdij van het mannenklooster van Affligem tot ze in 1238 een zelfstandige abdij werd. De eerste monialen vestigden zich in een

¹ Naast het onderzoek van de relieken zorgde het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium ook voor de noodzakelijke conserveringsbehandeling van het oudst bekende paneel met *Tafereelen uit de legende van de Heilige Alena* (1527) en voor een uitgebreide fotografische documentatie van de kerk en haar kunstpatrimonium. Momenteel is ook het houten beeld van de H. Alena uit Dilbeek (Sint-Ambrosiuskerk) in behandeling in het Instituut. De publicatie die ter gelegenheid van de tentoonstelling tot stand kwam, is het resultaat van een gemotiveerde ploeg onderzoekers uit verschillende instellingen. Zie B. FRANSEN (red.), *De Heilige Alena. Verering en verbeelding. Gids voor een bezoek aan de Sint-Denijskerk van Vorst*, Vorst, 2006.

² M. VAN STRYDONCK, A. ERVYNCK, M. VANDENBRUAENE en M. BOUDIN, *Relieken: Echt of vals?*, Leuven, 2006, 197p.; M. VAN STRYDONCK en M. BOUDIN, *Hoe betrouwbaar zijn "oude" ¹⁴C-dateringen: het voorbeeld van de heilige Rumoldus*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 31, 2004-2005 (2007), p. 289-296.

³ A. DIERKENS, *Beknopte geschiedenis van de priorij, later abdij van Vorst, vanaf haar ontstaan (rond 1100) tot haar opheffing in 1796*, in *De Heilige Alena* [n. 1], p. 7-14; G. DESPY, *Un prieuré dans la banlieue rurale de Bruxelles : les Bénédictines de Forest, du début du XII^e au milieu du XIII^e siècle*, in *Cahiers Bruxellois*, 35, 1997, p. 1-42; Y. CABUY, S. DEMETER et F. LEUXE (red.), *Vorst (Atlas van de archeologische Ondergrond van het gewest Brussel)*, 4, Brussel, 1993, p. 42-53; A. DESPY-MEYER, *Abbaye de Forest*, in *Monasticon belge*, IV, Province de Brabant, 1, Luik, 1964, p. 189-217.

paroisse, dédié à saint Denis. Dans ces premiers temps, bien des tensions s'élevaient entre les trois groupes qui y coexistaient : la communauté paroissiale locale, les sœurs du prieuré et les moines d'Afflighem.

Vers le milieu du XII^e siècle, on décida de construire une église indépendante pour les paroissiens, légèrement au sud du bâtiment antérieur qui, dès lors, servit exclusivement aux moniales. Cette mesure ne réussit que partiellement à apaiser les esprits. En effet, une partie du conflit résultait de la dévotion populaire locale, non officiellement reconnue, envers Alène, fille d'une famille païenne de Dilbeek, qui avait subi le martyre après avoir été capturée alors qu'elle se dirigeait vers la chapelle de Forest pour y prier. Ce n'est pas par hasard que la nouvelle église paroissiale avait été érigée tout à côté de la chapelle Sainte-Alène préexistante, à l'endroit même où la pieuse vierge aurait été enterrée et où poussait un noisetier miraculeux, issu, disait la légende, de son bâton.

L'essor pris par le culte d'Alène et la possession des reliques procuraient des rentrées auxquelles ni les paroissiens ni les moniales n'étaient insensibles. Les tensions entre les uns et les autres amenèrent en fin de compte l'abbé d'Afflighem, Godescalc, à reconnaître officiellement les reliques et à procéder à leur ostension, le 19 mai 1193. Il est vraisemblable qu'on décida alors que la paroisse gèrerait le culte, mais que les reliques seraient partagées. Dans un premier temps, seul le bras d'Alène fut confié à l'église paroissiale, tandis que le reliquaire contenant les autres ossements était conservé dans l'église conventuelle. Mais la communauté paroissiale protesta et, quelques jours plus tard, les ossements furent à nouveau solennellement exposés et une seconde relique, la mâchoire inférieure, fut remise à la paroisse.

Par la suite, le culte de la sainte, à présent reconnue, se trouva particulièrement stimulé. La chapelle Sainte-Alène fut réaménagée et un cénotaphe érigé, qui est toujours en place⁴. La *Vita sanctae Alenae*, dont la première rédaction remonte vraisemblablement à la visite de l'évêque de Cambrais lors de la consécration de la nouvelle église Saint-Denis, fut, vers 1200, enrichie de divers miracles et du compte rendu de l'ostension des ossements quelques années auparavant. La notoriété de sainte Alène crût en Brabant, au point de porter ombrage à sainte Gudule, particulièrement honorée par les habitants de Bruxelles. Sa légende se diffusa par le texte et par l'image. Au début du XVI^e siècle, son culte se développa encore, encouragé surtout par Marguerite I de Liedekerke, abbesse de 1500 à 1541. On mentionnera, entre autres témoignages, les deux panneaux représentant des *Épisodes de la vie de sainte Alène* (XVI^e siècle, église Saint-Denis), la première impression de la *Vita*



70 × 53 cm

(© Bigli Art Broker)

1 La plus ancienne représentation connue de l'abbaye de Forest. Détail de la *Légende de saint Benoît*, panneau, attribué à Jan II van Coninxloo, vers 1550 (Italie, marché de l'art).

Oudst bekende zicht op de abdij van Vorst. Detail uit de Legende van de Heilige Benedictus, paneel, toegeschr. aan Jan II van Coninxloo, ca. 1550 (Italië, kunstmarkt).

gebouw van de parochie, toegewijd aan Sint-Denijs. In die beginperiode rezen er heel wat spanningen tussen de drie partijen die er samenleefden: de lokale parochiegemeenschap, de zusterprijerij en de groep monniken van Affligem.

Tegen het midden van de 12de eeuw werd besloten om voor de parochianen een aparte kerk te bouwen, iets ten zuiden van het oude gebouw dat voortaan uitsluitend voor de monialen dienst deed. De maatregel kon de gemoederen echter maar gedeeltelijk bedaren. Een deel van het conflict had immers te maken met de lokale, maar niet officieel erkende, volksdevotie voor Alena, de dochter uit een heidense familie van Dilbeek die de marteldood stierf nadat zij betrapt werd op weg naar de kapel van Vorst om er te bidden. Niet toevallig werd de nieuwe parochiekerk opgericht vlak naast de bestaande Alenakapel, de plaats waar de vrome maagd zou zijn begraven en waar ook een wonderbaarlijke hazelaar stond, die volgens de legende uit haar wandelstok gegroeid was.

De toenemende Alenacultus en het beheer van de relieken zorgden voor inkomsten, en daar waren zowel de parochianen als de monialen gevoelig voor. De spanningen tussen beide partijen hebben er uiteindelijk toe geleid dat Godeschalk, abt van Affligem, op 19 mei

⁴ J.-Cl. GHISLAIN, *Le cénotaphe roman de sainte Alène en l'église Saint-Denis*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, 9, 1980, p. 6-29.

par les soins de Thomas van der Noot⁵ et une reconnaissance des reliques par l'évêque de Cambrais en 1524. La richesse des œuvres d'art conservées dans les églises Saint-Denis à Forest et Saint-Ambroise à Dilbeek prouve en outre clairement que la dévotion à sainte Alène se maintint au long des siècles suivants⁶.

La légende

Les nombreuses sources littéraires et artistiques racontent l'histoire d'une pieuse jeune femme de Dilbeek qui aurait vécu au VII^e siècle. Convertie au christianisme, elle se rendait chaque nuit secrètement à Forest pour y prier. Plusieurs miracles se produisirent, ainsi la guérison du prêtre malade et la transformation de son bâton en un noisetier. Mais lorsque son père eut vent de

⁵ A. DLABAČOVÁ, *La Légende de sainte Alène: la légende d'une sainte imprimée à la fin du Moyen Âge*, dans *Sainte Alène* [n. 1], p. 20-29; L. INDESTEGE, *Het leven van de Heilige Alena, getrouw naverteld naar het enig bekend boekje met haar leven en mirakelen uit het begin der 16de eeuw*, Dilbeek, 1949.

⁶ L. KUSTERS, *Quelques réflexions au sujet de la vie et du martyre de sainte Alène dans l'art*, dans *Sainte Alène* [n. 1], p. 30-41; A. VAN LIL, *Sainte Alène de Forest*, dans *Le Folklore Brabançon*, 264, décembre 1989, p. 331-352; R. PODEVIJN, *De Heilige Alena van Vorst*, dans *De Brabantse Folklore*, 121-124, 1949, p. 163-174.

2-3 *Les soldats arrachent le bras d'Alène et Un ange dépose le bras d'Alène sur l'autel à Forest*, gravures extraites de la première impression de la vita (*De legende van Sinte Alena*, Bruxelles, Thomas van der Noot, ca 1518, f^o 129r et 130v). Alena's arm wordt afgerukt door de soldaten en Een engel legt Alena's arm op het altaar te Vorst, gravures uit de eerste druk van de vita (*De legende van Sinte Alena*, Brussel, Thomas van der Noot, ca. 1518, f^o 129r en 130v).



(© KBR Bruxelles / Brussel)

ses escapades nocturnes et de ses pouvoirs miraculeux, il envoya des soldats l'arrêter. Dans la forêt profonde, ils la saisirent par le bras, mais Alène s'accrocha si vigoureusement à un arbre que son bras resta entre leurs mains et qu'elle en mourut sur-le-champ. Un ange, alors, emporta le bras arraché jusqu'à la chapelle de Forest (fig. 2-3). Par la suite, le prêtre se mit en quête du corps et le fit enterrer dans la chapelle. Le tombeau fut le théâtre de différents faits miraculeux, à la suite desquels le père d'Alène reconnut son erreur et se fit chrétien.

Les quatre reliquaires

Les reliques de sainte Alène se trouvent actuellement réparties dans quatre reliquaires.

La plus importante est sans conteste l'humérus enveloppé de métal précieux, conservé dans l'église Saint-Denis (fig. 4). Il ne s'agit pas seulement d'une relique qui, par sa valeur intrinsèque, met en lumière l'existence d'Alène : c'est une preuve visible et explicite de son martyre. L'enveloppe, décorée d'émaux cloisonnés et de pierres précieuses, est datée du XIV^e siècle.

La mâchoire inférieure, également conservée à Forest, est partiellement enrobée de matériaux précieux et fixée sur un pied élégant dont la tige est décorée de trois nœuds qui portent, gravé, le nom d'Alène (fig. 5). Ce reliquaire du XV^e siècle est pourvu d'un décor délicat, tant figuré que géométrique.

L'église possède encore le grand reliquaire qui se laisse dater de 1644 ou de peu avant (fig. 6). Cette année-là, en effet, l'archevêque de Malines, représenté par Joseph Bergaigne, évêque de Bois-le-Duc, fit transférer les reliques dans l'actuel reliquaire en argent. L'ancien qui, suite à une ouverture précédente, en 1601, nécessitait déjà des réparations, est perdu : peut-être est-il représenté sur le panneau figurant les *Douze épisodes de la légende de sainte Alène* (fig. 7). Le reliquaire baroque est couronné par un buste doré d'Alène. Sur les

beeld. Aan het begin van de 16de eeuw kende de Alencultus een grote bloei, voornamelijk aangemoedigd door Margareta I van Liedekerke, abdis van 1500 tot 1541. Daarvan getuigen onder meer de twee zestiende-eeuwse panelen in de Sint-Denijskerk met *Taferelen uit het leven van de H. Alena*, de allereerste druk van de *vita* in 1518 bij Thomas van der Noot⁵ en een erkenning van de relieken door de bisschop van Kamerijk in 1524. Het rijke kunstpatrimonium in de Sint-Denijskerk van Vorst en in de Sint-Ambrosiuskerk van Dilbeek maken bovendien duidelijk dat ook in de daaropvolgende eeuwen de devotie voor Alena in ere werd gehouden⁶.

De legende

De talrijke literaire en artistieke getuigenissen vertellen het verhaal van een vrome jonge vrouw uit Dilbeek, die in de zevende eeuw geleefd zou hebben en, bekeerd tot het christendom, elke nacht stiekem naar Vorst trekt om er te bidden. Er doen zich verschillende wonderen voor zoals de genezing van de zieke priester en de verandering van de staf in een hazelaar. Maar wanneer Alena's vader weet krijgt van de nachtelijke escapades en de miraculeuze krachten van zijn dochter, stuurt hij soldaten uit om Alena te gevangen te nemen. In het dichte woud grijpen ze haar bij de arm, maar Alena houdt zich zo sterk vast aan een boom dat de soldaten haar arm

⁵ A. DLABAČOVÁ, *De Legende van Sinte Alena. Een gedrukt heiligenleven uit de late middeleeuwen*, in *De Heilige Alena* [n. 1], p. 20-29; L. INDESTEGE, *Het leven van de Heilige Alena, getrouw naverteld naar het enig bekend boekje met haar leven en mirakelen uit het begin der 16de eeuw*, Dilbeek, 1949.

⁶ L. KUSTERS, *Beschouwingen rond het leven en lijden van de Heilige Alena in de kunst*, in *De Heilige Alena* [n. 1], p. 31-40; A. VAN LIL, *Sainte Alène de Forest*, in *Le Folklore Brabançon*, 264, december 1989, p. 331-352; R. PODEVIJN, *De Heilige Alena van Vorst*, in *De Brabantse Folklore*, 121-124, 1949, p. 163-174.



L. 34 cm

4 Reliquaire de l'humérus d'Alène (Forest, église Saint-Denis, XIV^e siècle), ouvert : l'humérus droit est partiellement visible. *Relikwiehouder van Alena's bovenarm (Vorst, Sint-Denijskerk, 14de eeuw), geopend: het rechteropperarmbeen is gedeeltelijk zichtbaar.*



H. 22 cm

X003777

afrukken en de jonge maagd ter plekke overlijdt. De afgetrokken arm wordt door een engel naar de kapel van Vorst gebracht (fig. 2-3). De priester gaat vervolgens op zoek naar het dode lichaam van Alena en laat het in de kapel begraven. Nadat er zich bij het graf verschillende mirakelen voordoen, beseft Alena's vader dat hij verkeerd was en bekeert hij zich tot het christendom.

Vier reliquhouders

De relieken van de H. Alena worden nu in vier verschillende reliquhouders bewaard.

De belangrijkste is zonder twijfel het met edelmetaal omhulde opperarmbeen, bewaard in de Sint-Denijskerk van Vorst (fig. 4). Het is immers niet enkel een reliek die door zijn intrinsieke waarde Alena's bestaan aanschouwelijk maakt; het is een expliciete veruitwendiging van Alena's martelaarschap. Het omhulsel, voorzien van cellenemail en edelstenen, wordt gedateerd in de veertiende eeuw.

- 5 Reliquaire de la mâchoire inférieure d'Alène (Forest, église Saint-Denis, xv^e siècle).
Relikwie van Alena's onderkaak (Vorst, Sint-Denijskerk, 15de eeuw).
- 6 Reliquaire des ossements d'Alène (Forest, église Saint-Denis, ca 1644).
Reliekschrijn met het gebeente van Alena (Vorst, Sint-Denijskerk, ca. 1644).



66,5 × 76 cm

X005687



116 × 167 cm

Y006974

7 *Pèlerins dans la chapelle Sainte-Alène, détail du panneau des Douze épisodes de la légende de sainte Alène* (Forest, église Saint-Denis, 1527).
Bedevaarders in de Alenakapel, detail uit het paneel met Twaalf taferelen uit de legende van de Heilige Alena (Vorst, Sint-Denijskerk, 1527).

parois, figurent, en médaillons, saint Benoît, la Vierge, deux scènes de la légende de la sainte, les armoiries du couvent de bénédictines forestois, et des armes jusqu'ici non identifiées, dans lesquelles nous pouvons reconnaître celles de la famille Bette, de Lede (fig. 8). Elles comportent trois croix en tau que la lignée s'était acquises du fait de son appartenance à l'ordre de Saint-Antoine-en-Barbefosse. De 1637 à 1666, Françoise Bette occupa la charge d'abbesse du couvent. Fille du chevalier Adriaan Bette, elle appartenait à une famille noble qui entretenait des liens étroits avec la Cour des Habsbourg. Son cousin, Willem Bette, fut le premier marquis de Lede et aussi chevalier de la Toison d'Or⁷. Nous pouvons considérer que Françoise Bette a fait réaliser ce précieux reliquaire et qu'elle ou sa famille en a supporté le coût. Cette splendide réalisation contraste en effet fortement avec la mauvaise situation financière dans laquelle se trouvait alors l'abbaye. Un siècle et demi plus tard exactement, pendant la Révolution française, Juana Francisca de Rueda de Conteras (1785-1818), dernière abbesse de Forest, emporta le reliquaire dans sa fuite vers une abbaye proche de Wurtzbourg. Ce n'est qu'en 1812 qu'il revint à son lieu d'origine. Les ossements se trouvent maintenant conservés dans le reliquaire à l'intérieur de quatre sachets en tissu rouge violacé de fabrication assez récente, qui n'ont pas fait l'objet d'une étude plus approfondie. Des sources relatives à la première ostension des reliques, en 1193, indiquent clairement que lesdits ossements étaient à l'origine emballés dans une étoffe blanche et conservés dans un grand coffre. Ce n'est que par la suite qu'ils furent vraisemblablement enfermés dans

⁷ J. DE BROUWER, *Geschiedenis van Lede. Het dorpsleven, het parochieleven, het volksleven*, Lede, 1963, p. 31-36.



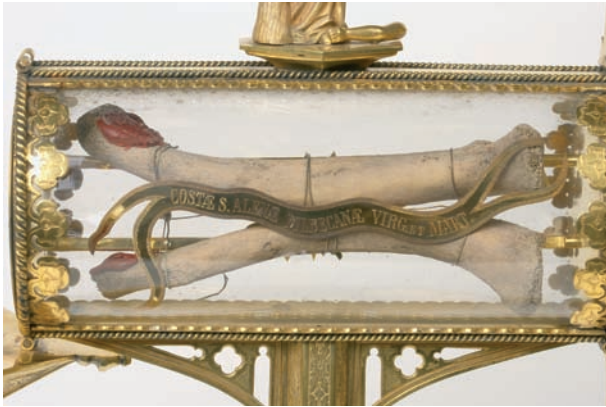
X003864

8 Reliquaire des ossements d'Alène. Armes de la famille Bette.
Reliekschrijn met het gebeente van Alena. Wapen van de familie Bette.

De reliek van de onderkaak, eveneens bewaard in Vorst, is gedeeltelijk omhuld door kostbare materialen en is bevestigd op een sierlijke voet waarvan de schacht voorzien is van drie knopen waarin de naam Alena is gegraveerd (fig. 5). Deze reliekhouder, voorzien van fijne figuratieve en abstracte decoratie, dateert uit de vijftiende eeuw.

De Sint-Denijskerk van Vorst beschikt ook over het grote reliekschrijn dat in of kort voor 1644 gedateerd kan worden (fig. 6). In dat jaar immers liet de aartsbischop van Mechelen, vertegenwoordigd door Joseph Bergaigne, bisschop van 's Hertogenbosch, de relieken overbrengen van een ouder schrijn naar het nieuwe, huidige, zilveren schrijn. De oude reliekkast, die bij een vorige opening in 1601 al toe was aan herstelling, is verloren gegaan. Mogelijk is ze voorgesteld in het schilderij met de *Twaalf taferelen uit de legende van de H. Alena* (fig. 7). Het huidige, barokke schrijn is bekroond met een vergulde buste van Alena. Rondom op de zilveren romp van het schrijn zijn verschillende medaillons weergegeven met voorstellingen van de H. Benedictus, de H. Maagd Maria, twee scènes uit de legende van de H. Alena, het wapen van het benedictinessenklooster van Vorst en een tot nu toe niet geïdentificeerd wapen dat we mogen vereenzelvigen met dat van de familie Bette uit Lede (fig. 8). Het bestaat uit drie Tau-kruisen, die het geslacht Bette had verworven door lidmaatschap tot de orde van St. Antonius van Barbefosse. Van 1637 tot 1666 was Françoise Bette abdis van het klooster. Zij was dochter van ridder Adriaan Bette en behoorde tot een adellijke familie met nauwe banden met het Habsburgse hof. Haar neef Willem Bette was eerste markies van Lede en tevens ridder van het Gulden Vlies⁷. We mogen

⁷ J. DE BROUWER, *Geschiedenis van Lede. Het dorpsleven, het parochieleven, het volksleven*, Lede, 1963, p. 31-36.



57 × 23,2 cm

X005697

9 Reliquaire des clavicules d'Alène (Dilbeek, église Saint-Ambroise, XIX^e siècle).

Reliekhouders met Alena's beide sleutelbeenderen (Dilbeek, Sint-Ambrosiuskerk, 19de eeuw).

un reliquaire. Lors des ouvertures en 1524, 1600, 1601, 1644 et 1823, il est chaque fois fait mention de quatre bourses⁸. La relation de 1601 fait même explicitement mention de quatre bourses de tissu rouge. L'absence de plusieurs petits os s'explique par le fait qu'à l'occasion de presque chaque reconnaissance des reliques, impliquant donc l'ouverture du reliquaire, quelques-unes étaient offertes à des invités de marque. Ainsi, en 1600, les comtesses de Berlaymont et d'Arenberg reçurent-elles, entre autres dons, quelques vertèbres, et, en 1601, le doyen obtint-il une dent et l'abbesse, un osselet d'une main.

Un quatrième reliquaire se trouve dans l'église Saint-Ambroise à Dilbeek (fig. 9). Il date du XIX^e siècle, mais il est toutefois très vraisemblable que les deux petits os, que l'on voit dans le corps de verre ou de cristal de roche, appartenaient depuis bien plus longtemps à l'église. Vers 1600, en effet, cette dernière prétendait posséder, elle aussi, les reliques d'Alène, ce qui, bien entendu, entraîna des tensions avec l'abbaye de Forest. En 1601, l'archevêque stipula que les ossements conservés à Forest étaient authentiques et que quiconque oserait prétendre le contraire serait excommunié. Afin que la procession annuelle de sainte Alène à Dilbeek ne disparût point totalement suite à cette décision, l'archevêque concéda toutefois que la statue de la sainte pouvait être portée en cortège. Mais les Dilbeekois ne s'estimèrent apparemment pas satisfaits, et c'est donc en réaction que l'abbaye de Forest décida sans doute d'offrir à l'église de Dilbeek deux petits os prélevés du grand reliquaire. Bien que ce petit reliquaire contienne deux os⁹, l'inscription visible sur la banderole métallique fait mention, erronément, de côtes : *COSTAE S. ALENÆ DILBECANÆ VIRG. ET MART.*

⁸ B. BOSSUE, *Les reliques de Sainte Alène*, dans *Précis historiques*, 235, 1861, p. 445-452.

⁹ Voir *infra* dans cet article : M. VANDENBRUAENE, *Analyse d'anthropologie physique*, p. 103.

aannemen dat Françoise Bette de opdrachtgeefster was en dat zij, of haar familie, het kostbare schrijn heeft bekostigd. De schitterende uitvoering staat in schril contrast met de gebrekkige financiële situatie waarin de abdij zich toen bevond. Precies anderhalve eeuw later, tijdens de Franse omwenteling, nam de laatste abdis van Vorst, Juana Francisca de Rueda de Conteras (1785-1818), het schrijn mee op haar vlucht naar een abdij nabij Würzburg. Pas in 1812 keerde het reliekschrijn terug naar Vorst. De beenderen worden nu in het schrijn bewaard in vier roodpaarse stoffen zakjes van relatief recente makelij, die niet verder werden onderzocht. De teksten over de eerste verheffing van Alena's relieken in 1193 maken duidelijk dat het gebeente aanvankelijk gehuld was in een witte doek en bewaard in een grote kist. Pas later werden de beenderen blijkbaar opgeborgen in een schrijn. Bij de openingen in 1524, 1600, 1601, 1644 en 1823 is telkens sprake van vier zakjes⁸. De tekst van 1601 maakt zelfs expliciet gewag van vier rode stoffen zakjes. Dat er diverse botjes ontbreken, kan verklaard worden door het feit dat bij haast elke erkenning van de relieken (en dus opening van het schrijn), enkele relieken werden geschonken aan prominente gasten. Zo ontvingen in 1600 de gravinnen van Berlaymont en van Arenberg onder meer enkele botjes van de wervelkolom en in 1601 kreeg de deken een tand en de abdis een botje van een hand.

Een vierde reliekhouders wordt bewaard in de Sint-Ambrosiuskerk in Dilbeek (fig. 9). Het schrijn dateert uit de negentiende eeuw. Het is nochtans zeer waarschijnlijk dat de twee botjes in de centrale glazen of bergkristallen koker al veel eerder aan de kerk toebehoorden. Rond 1600 beweerde immers ook de kerk van Dilbeek over de relieken van Alena te beschikken, hetgeen uiteraard tot spanningen leidde met de abdij Vorst. In 1601 bepaalde de aartsbisschop dat het gebeente bewaard in Vorst het authentieke was en dat ieder die het tegendeel durfde beweren, geëxcommuniceerd zou worden. Omdat de jaarlijkse Alenaprocessie in Dilbeek met deze beslissing niet geheel zou verdwijnen, liet de aartsbisschop weliswaar toe dat het beeld van de heilige dan maar zou worden rondgedragen. Maar daarmee stelden de Dilbekenaren zich blijkbaar niet tevreden en het is dan ook tegen deze achtergrond dat de abdij van Vorst beslist moet hebben om twee botjes uit het schrijn van Alena aan de kerk van Dilbeek te schenken. Hoewel de koker twee sleutelbeenderen bevat, is er in de inscriptie op de metalen banderol verkeerdelijk sprake van ribben: *COSTAE S. ALENÆ DILBECANÆ VIRG. ET MART.*⁹

⁸ B. BOSSUE, *Les reliques de Sainte Alène*, in *Précis historiques*, 235, 1861, p. 445-452.

⁹ Zie *infra* in dit artikel: M. VANDENBRUAENE, *Fysisch-anthropologische analyse*, p. 103.

ANALYSE D'ANTHROPOLOGIE PHYSIQUE

Marit VANDENBRUAENE¹⁰

Observations liminaires

L'étude de restes osseux humains par l'anthropologie physique peut fournir des informations de nature biologique à propos d'un squelette. Pour ce faire, dents et os sont analysés de façon approfondie en faisant appel à diverses méthodes et techniques et font l'objet de comparaisons avec des exemplaires relevant de collections archéologiques de référence.

D'un côté, le recours à des méthodes simples (examens morphologique, microscopique et radiographique des os) permet de déterminer l'âge de décès, le sexe, la taille, l'aspect, l'état de santé, éventuellement la cause de la mort de l'individu. D'autre part, des techniques plus élaborées, effectuées dans des laboratoires spécialisés (examens micro-chimiques, histologiques et génétiques), permettent de retrouver son alimentation, son origine, son hérédité et son ancienneté.

Les analyses morphométriques du présent examen reposent sur les travaux fondamentaux de Knussmann¹¹ et d'Ubelaker¹², les pathologies sont décrites suivant Aufderheide et Rodriguez-Martin¹³.

Chose unique, dans le cadre de la détermination du sexe, un test ADN a été exécuté par le Centrum voor Gerechtelijke Geneeskunde (Centre de Médecine légale) de l'UZA (Hôpital universitaire d'Anvers), dirigé par le professeur W. Jacobs.

Aspect général des reliques

Les restes de sainte Alène sont partagés entre plusieurs reliquaires, conservés à Forest et à Dilbeek. Le plus grand se trouve à Forest et renferme un squelette en plus ou moins bon état. Les autres reliques consistent en un bras et une mâchoire inférieure, tous deux argentés, et deux clavicules, enfermées dans un étui de cuivre jaune et de verre ou de cristal de roche.

Pour permettre l'étude, le grand reliquaire a été ouvert le 31 juillet 2006 dans l'église de Forest (fig. 10). Il ne s'y trouvait pas de coffret, mais bien quatre sachets d'étoffe rouge violacé fermés par quelques ficelles et deux sceaux. Ils emballaient : 1) les fragments du crâne,

¹⁰ Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed (VIOE), cel Natuurwetenschappen.

¹¹ R. KNUSSMANN, *Anthropologie. Handbuch der vergleichenden Biologie des Menschen*, Stuttgart, 1988.

¹² D.H. UBELAKER, *Human Skeletal Remains. Excavation, Analysis, Interpretation (Manuals on Archeology, 2)*, Washington, 1989.

¹³ A.C. AUFDERHEIDE et C. RODRIGUEZ-MARTIN, *The Cambridge Encyclopedia of Human Paleopathology*, Cambridge, 1998.

FYSISCH-ANTROPOLOGISCHE ANALYSE

Marit VANDENBRUAENE¹⁰

Standaardobservaties

Fysisch-antropologisch onderzoek van menselijke beenderen kan biologische informatie verschaffen over een skeletindividu. Hierbij worden tanden en beenderen grondig geanalyseerd met behulp van verschillende methoden en technieken en vergeleken met bot uit archeologische referentiecollecties.

Eenzijdig kan met eenvoudige methoden (morfometrisch, microscopisch en radiografisch botonderzoek) de sterfteleeftijd, het geslacht, de lichaamslengte, het uitzicht, de gezondheidstoestand en eventueel de doodsoorzaak van het skeletindividu worden bepaald. Anderzijds kan met ingewikkeldere technieken, uitgevoerd in gespecialiseerde laboratoria (microchemisch, histologisch, genetisch botonderzoek), een reconstructie worden gemaakt van het dieet, de herkomst, de erfelijkheid en de ouderdom.

In dit onderzoek berusten de morfometrische analyses op de basiswerken van R. Knussmann¹¹ en Ubelaker¹², de pathologieën zijn beschreven conform Aufderheide & Rodriguez-Martin¹³.

Uniek was de uitvoering van een DNA-analyse in het kader van geslachtsbepaling door het laboratorium van het Centrum voor Gerechtelijke Geneeskunde onder leiding van prof. dr. W. Jacobs van het Universitair Ziekenhuis Antwerpen.

Algemeen voorkomen van de reliëken

De reliëken van de H. Alena zijn verdeeld over verschillende schrijnen die bewaard worden in Vorst en Dilbeek. In Vorst bevindt zich het grootste schrijn met daarin een min of meer goed bewaard skelet. De andere reliëken bevatten een verzilverde arm, een verzilverde onderkaak en een koperen en glazen of bergkristallen koker met daarin twee sleutelbeenderen.

Het reliëkschrijn werd in de kerk te Vorst voor het onderzoek geopend op 31 juli 2006 (fig. 10). In het grote schrijn zat geen kistje, maar wel vier roodpaarse stoffen zakken bijeengehouden door enkele touwen en twee zegels, waarin: 1) de schedelfragmenten, 2) de kleine

¹⁰ Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed (VIOE), cel Natuurwetenschappen.

¹¹ R. KNUSSMANN, *Anthropologie. Handbuch der vergleichenden Biologie des Menschen*, Stuttgart, 1988.

¹² D.H. UBELAKER, *Human Skeletal Remains. Excavation, Analysis, Interpretation (Manuals on Archeology, 2)*, Washington, 1989.

¹³ A.C. AUFDERHEIDE en C. RODRIGUEZ-MARTIN, *The Cambridge Encyclopedia of Human Paleopathology*, Cambridge, 1998.

2) les petits os tels côtes, vertèbres, osselets des mains et des pieds, 3) les os longs des bras et des jambes et 4) les os plats du bassin et les omoplates. Les os n'étaient ni sigillés, ni munis d'authentique ; seule la tête de l'humérus, dans son reliquaire distinct dont la partie supérieure pouvait être ouverte (fig. 4), portait un sceau. Le réceptacle des deux clavicules contenait l'inscription erronée *costae* (fig. 9), « côtes », en lieu et place de *claviculae*. L'analyse terminée, tout a été remballé comme trouvé, c'est-à-dire tel qu'après la dernière reconnaissance des reliques en 1923.

Ossements humains ou animaux ?

La première étape a consisté à déterminer la nature humaine ou animale des ossements. En cas de doute, l'examen microscopique peut fournir une réponse assurée.

Parmi les os du pied (*phalanges*) se trouvait un petit fragment d'os de petit mammifère. Du rapport de 1923, il ressort qu'il n'avait pas été reconnu comme tel, mais compté au nombre des *phalanges*.

Données biologiques

Le squelette a été placé en connexion anatomique¹⁴, ce qui permet de réaliser un inventaire ostéologique

¹⁴ J. SOBOTTA et P.H. BECHER, *Atlas der deskriptiven Anatomie des Menschen*, Munich, 1957.

beenderen als ribben, wervels, hand- en voetbeentjes, 3) de lange pijpbeenderen van armen en benen en 4) de platte beenderen van het bekken en de schouderbladen. De beenderen waren niet verzegeld of beschreven met naamkaartjes, enkel de kop van de opperarm, uit het aparte schrijn dat bovenaan kon worden geopend (fig. 4), droeg een zegel. De koker met twee sleutelbeenderen droeg foutief het opschrift "*costae*" (zie figuur 9), wat ribben betekent, terwijl het "*claviculae*" zou moeten zijn. Na de analyse werd alles terug ingepakt zoals het was, dat wil zeggen zoals na de laatste erkenning in 1923.

Menselijk of dierlijk bot

Vooreerst werden de beenderresten onderzocht op menselijke of dierlijke herkomst. Bij twijfel kan microscopisch onderzoek uitsluitel bieden.

Tussen de voetbeenderen (*phalanges*) zat één fragmentje dierlijk bot van een klein zoogdier. Uit het verslag van 1923 blijkt dat dit fragment niet als dusdanig was herkend maar werd meegeteld onder de *phalanges* of kootjes.

- 10 Ouverture du reliquaire et extraction des quatre sachets contenant les ossements (Forest, église Saint-Denis, 31 juillet 2006).

Het schrijn wordt geopend en de vier zakken met beenderen worden eruit gehaald (Vorst, Sint-Denijskerk, 31 juli 2006).



que¹⁵. Le nombre minimum d'individus est établi sur la base du décompte d'os ou de dents semblables. Les caractéristiques biologiques de chaque individu sont alors décrites.

Les restes de deux personnes au moins ont été reconnus dans le reliquaire. La mâchoire inférieure et les clavicules, conservées séparément, et les os des sachets en tissu appartiennent vraisemblablement à une seule et même personne adulte : il n'y a pas de « doublons » et leurs dimensions et robustesse concordent. Mais ce n'est pas une certitude absolue : pour y arriver, il faudrait ouvrir les reliquaires qui renferment la mâchoire inférieure et les clavicules, aux fins de test ADN ou d'analyse par ¹⁴C.

Parmi les petits os métacarpiens (*metacarpalia*) de l'adulte se trouvait coincé le corps (diaphyse, 82 mm) d'un fémur de nouveau-né (*Neonatus*) de moins de trois mois (fig. 11). Ce n'est pas là une trouvaille exceptionnelle. Les cadavres d'enfants non baptisés étaient parfois ensevelis dans la tombe d'un adulte.

État de conservation

Le squelette est presque complet (fig. 12), avec la voûte crânienne (*calvaria*); la face avec les pommettes (*os zygomaticum*) et le maxillaire supérieur (*maxilla*), le palais (*os palatinum*) et une mâchoire inférieure (*mandibula*); la colonne vertébrale, avec 19 vertèbres, cervicales, thoraciques et lombaires confondues (*columna vertebralis*); le thorax, avec un fragment du sternum et une vingtaine de côtes (*costae*) de chaque paire; le bassin (*pelvis*); les membres supérieurs, avec les deux humérus (*humerus*), les deux radius (*radius*) et le cubitus droit (*ulna*); les membres inférieurs, avec les deux fémurs (*femur*), les deux tibias (*tibia*), le péroné gauche (*fibula*) et la rotule (*patella*); et moins de la moitié des osselets des mains et des pieds (*ossa manus* et *ossa pedis*).

Une grande partie de la face, avec les orbites et le nez, manque. La boîte crânienne n'est donc pas intacte (alors qu'en 1927, on disait le *cranium fere integrum*). Toute reconstitution du visage s'en trouve donc exclue. Ont également disparu cinq vertèbres (une cervicale, trois thoraciques et une lombaire), deux côtes de part et d'autre, le cubitus gauche, la rotule et le péroné droits, ainsi que nombre de petits os, tels l'os hyoïde, le sternum, le coccyx, des osselets des mains et des pieds.

Les os sont en bon état, le tissu osseux est ferme et solide. Ils présentent des traces de désagrégation de surface et d'exfoliation, et une coloration brune qui témoigne d'un ensevelissement en pleine terre.

De la dentition, seules subsistent les molaires (prémolaires et molaires, huit de la mâchoire supérieure et six de la mâchoire inférieure). Les incisives et les canines ont disparu *post mortem*, les alvéoles sont vides. Au premier abord, la mâchoire supérieure s'adapte à la mâchoire inférieure (fig. 13-14), mais cela ne signifie en rien que l'on a assurément à faire avec une seule et

Biologische skeletgegevens

Het skelet werd anatomisch¹⁴ opgelegd zodat een osteologische inventaris kon worden opgemaakt¹⁵. Het minimum aantal individuen werd bepaald op basis van het voorkomen van eenzelfde bot of tand. Per skeletindividu werden dan de biologische gegevens beschreven.

Er zijn resten van minimaal twee individuen aangetroffen in de schrijnen. De aparte onderkaak en sleutelbeenderen samen met de skeletresten uit de stoffen zakken behoren mogelijk toe aan éénzelfde volwassen persoon; dubbels ontbreken en de omvang/robustheid ervan komt overeen. Maar echt zeker is dat niet, daarvoor zouden de schrijnen van de onderkaak en de sleutelbeenderen moeten geopend worden voor DNA- of ¹⁴C-analyse.

Tussen de middelhandsbeentjes (*metacarpalia*) van de volwassene bevonden zich restanten van een tweede individu, een schacht (diaphyse, 82 mm) van een dijbeen (*femur*) van een pasgeborene (*neonatus*) jonger dan 3 maanden (fig. 11). Dit is geen uitzonderlijke vondst. Ongedoopte kinderlijkjes werden soms mee begraven in het graf van een gestorven volwassen persoon.



11 Fémur de nouveau-né retrouvé dans le reliquaire. Dijbeen van een pasgeboren kind aangetroffen in het schrijn.

Bewaringstoestand

Het betreft een bijna volledig skelet (fig. 12): aanwezig zijn het schedeldak (*calvaria*); het aangezicht met de jukbeenderen (*os zygomaticum*) en de bovenkaak (*maxilla*), het verhemelte (*os palatinum*) en een onderkaak (*mandibula*); de wervelkolom met negentien wervels van zowel de hals-, borst- en lendenwervels (*columna vertebralis*); de borstkas met een fragment van het borstbeen en een twintigtal ribben (*costae*) van beide zijden; het bekken (*pelvis*); de opperste ledematen met beide opperarmen (*humerus*), beide spaakbeenderen (*radius*) en de rechter ellepijp (*ulna*); de onderste ledematen met beide dijbenen (*femur*), beide scheenbenen (*tibia*), het linker kuitbeen (*fibula*) en knieschijf (*patella*) en minder dan de helft van de handen voetbeentjes (*ossa manus* en *ossa pedis*).

Grote delen van de aangezichtsschedel met de oogkassen en neus ontbreken. De schedel is dus niet intact (terwijl in 1923 werd gezegd *cranium fere integrum*). Gezichtsreconstructie is derhalve uitgesloten.

¹⁴ J. SOBOTTA en P.H. BECHER, *Atlas der deskriptiven Anatomie des Menschen*, München, 1957.

¹⁵ Het skeletdossier met de individuele beschrijving en metingen ligt ter inzage op het VIOE.

¹⁵ Le dossier ostéologique, comportant descriptions et mesures individuelles, peut être consulté au VIOE.



12 Reconstitution du squelette attribué à sainte Alène.
Reconstructie van het skelet toegeschreven aan de heilige Alena.

même personne. Cette « occlusion » ou articulation des molaires les unes sur les autres peut être purement accidentelle. On ne pourra aboutir à une conclusion à ce propos qu'après avoir extrait la mâchoire inférieure de son reliquaire et eu la possibilité de comparer toutes les dents. Il est frappant de constater que les molaires de la mâchoire supérieure comportent beaucoup plus de tartre, d'usure et de caries (qui trahissent une personne plus âgée) que les molaires saines de la mâchoire inférieure (qui dénotent une personne plus jeune). Il est possible de justifier de cette observation en considérant que le tartre est tombé au cours du temps, à moins qu'il ne s'agisse effectivement d'un autre adulte.

Âge de décès

L'âge atteint au moment du décès peut être situé dans la classe *Adultus III* (34-40 ans), sur la base de l'état de fusion des sutures externes du crâne (*suturae ectocranialis*), de l'usure occlusive des molaires de la mâchoire supérieure, de l'usure articulaire du bassin à hauteur de la symphyse pubienne (*facies symphysialis*) et du sacrum (*facies auricularis*) et de celle des extrémités sternales des côtes (*facies sternalis*). Sont absents, de

Verder ontbreken er vijf wervels, één hals-, drie borst- en één lendenwervel, twee ribben van beide zijden, de linker ellepijp, de rechter knieschijf en het rechter kuitbeen, en vele kleine beentjes zoals tongbeen, borstbeen, staartbeen, hand- en voetbeentjes.

De beenderen zijn in goede staat, het botweefsel is hard en solide. Ze vertonen sporen van verwerking, afschilfering en een bruine verkleuring die verwijst naar een begraving in de grond.

Van het gebit zijn enkel de kiezen (voorkiezen en molaren, acht uit de bovenkaak en zes uit de onderkaak) bewaard. De snij- en hoektanden zijn post mortem verloren, de tandkassen zijn leeg. Op het eerste zicht paste de bovenkaak op de verzilverde reliek met onderkaak (fig. 13-14), maar dat betekent geenszins met zekerheid dat er sprake is van eenzelfde persoon. Deze "occlusie" of articulatie van de kiezen op elkaar kan louter toevallig zijn. Uitsluitel hieromtrent kan pas gegeven worden nadat het bot uit het schrijn is losgemaakt en men alle tanden heeft kunnen vergelijken. Het is opvallend dat de kiezen in de bovenkaak veel meer tandsteen, slijtage en cariës (die verwijzen naar een oudere persoon) vertonen dan de gave kiezen van de onderkaak (die verwijzen naar een jongere persoon). Dit is mogelijk te verklaren



13-14 Comparaison entre la mâchoire supérieure et la mâchoire inférieure argentée.
Vergelijking van de bovenkaak met de verzilverde onderkaak.

façon générale, les symptômes dégénératifs de la colonne vertébrale et des grandes articulations, de telle sorte que l'individu ne peut avoir dépassé 40 ans.

Sexe

Il est difficile de déterminer le sexe avec certitude, étant donné que ni le bassin ni le crâne ne présentent de caractères typiquement féminins. Il s'agit d'un petit os iliaque, l'index du bassin selon la méthode de Phenice (1969) ou symphyse pubienne révèle un homme. Les caractéristiques du crâne ne sont pas claires. Elles peuvent être définies « neutres » ou pré-masculines, comme les arcades sourcilières proéminentes (*arcus superciliaris*) et les pommettes saillantes (*processus zygomaticus*). D'autre part, l'occiput est plat et le front vertical, ce qui est une caractéristique féminine. Les clavicules conservées dans l'autre reliquaire sont nettement masculines, mais, en tout état de cause, il n'est pas sûr que ces ossements appartiennent effectivement au même squelette.

S'agit-il d'un homme avec des traits féminins ou, au contraire, d'une robuste matrone ? Si nous comparons les caractéristiques du squelette de Forest avec celles des autres ossements attribués à de saintes personnes¹⁶ qui ont été analysés (ainsi les reliques de Termonde, de Meldert, de Malines et de Huy), nous constatons que celles du squelette de Forest tendent effectivement vers la masculinité. L'ossature est plus robuste et plus grande que celle de saint Rombaut de Malines, ressemble à celles des saints Domitien et Mengold de Huy et est plus grande et plus lourde que les fins ossements de sainte Christiane de Termonde ou de sainte Ermeline de Meldert.

Vu que subsistait un peu de matière après l'opération de datation par le ¹⁴C, il a été décidé de faire effectuer un test ADN, réalisé grâce à la collaboration du Centrum voor Gerechtelijke Geneeskunde de l'Hôpital Universitaire d'Anvers. La recherche avait pour but de déterminer dans quelle mesure des chromosomes X ou Y étaient encore présents dans l'ADN tant nucléaire que mitochondriale. Malheureusement, le résultat fut négatif, en raison de la trop forte dégradation subie par l'os au cours du temps.

Osteométrie

La taille du corps a été calculée à l'aide des formules de Trotter (1970) : 1 m 77 (s.d. 4 cm) pour un homme, 1 m 74 pour une femme. Cela constitue une taille respectable pour cette période et donne l'image d'une classe supérieure disposant d'une nourriture et d'une hygiène de meilleure qualité. Les dimensions des os témoignent d'une stature robuste à normale.

Caractéristiques raciales

La face crânienne a en grande partie disparu, mais les maxillaires et la forme du crâne prêchent en faveur d'une origine caucasioïde blanche. La forme du crâne (indice crânien CI 74,9) se situe à la frontière de

doordat er in de loop der tijden tandsteen is weggepoetst of doordat er toch sprake is van een andere volwassene.

Sterfteleeftijd

De leeftijd bij overlijden kan geplaatst worden in de klasse Adultus III (34-40 jaar). Dit op basis van de sluitingen van de buitenste schedelnaden (*suturae ectocranialis*), de occlusale tandslijtages van de kiezen uit de bovenkaak, de gewrichtsslijtages van het bekken ter hoogte van de schaamvoeg (*facies symphysialis*) en het heiligbeen (*facies auricularis*) en de slijtages van de sternale uiteinden van de ribben (*facies sternalis*). Algemeen ontbreken degeneratieve verschijnselen van de wervelkolom en de grote gewrichten zodat de persoon niet ouder kan zijn geweest dan veertig jaar.

Geslacht

Het geslacht is moeilijk met zekerheid vast te stellen, in die zin dat typische vrouwelijke geslachtskenmerken ontbreken, zowel aan het bekken als aan de schedel. Er is sprake van een smal heupbeen, de bekkenindex volgens de Phenice methode (1969) of schaamvoeg toont mannelijk aan. De schedelkenmerken zijn niet duidelijk. Ze kunnen "onzijdig" of begin mannelijk genoemd worden, zoals de prominente wenkbrouwbogen (*arcus superciliaris*) en jukbeenderen (*processus zygomaticus*). Anderzijds is het achterhoofd vlak en het voorhoofd steil wat een vrouwelijk kenmerk is. Zeer uitgesproken mannelijk zijn de sleutelbeenderen in het aparte schrijn, maar strikt genomen is het niet zeker of die wel behoren tot het eigenlijke skelet.

Gaat het om een man met vrouwelijke trekjes of omgekeerd om een robuuste dame? Indien de kenmerken van het skelet van Vorst vergeleken worden met die van de andere heiligenbeenderen¹⁶ die onderzocht werden, zoals de relieken uit Dendermonde, Meldert, Mechelen en Hoei, dan verwijzen deze van het skelet van Vorst toch in de richting van het mannelijke. Het skelet van deze persoon is veel robuuster en groter dan de H. Rumoldus uit Mechelen, komt goed overeen met de heiligen Domitianus en Mengoldus uit Hoei en is groter en zwaarder dan het fijne gebeente van de H. Christiana uit Dendermonde of van de H. Ermelindis uit Meldert.

Omdat er, na de uitvoering van de ¹⁴C-datering, nog wat materiaal van het monster over bleef, werd geopteerd om een DNA-analyse te laten uitvoeren. Dit werd gedaan dankzij de medewerking van het Centrum voor Gerechtelijke Geneeskunde van het UZ Antwerpen. Er werd onderzocht in hoeverre er nog X- of Y-chromosomen aanwezig waren bij zowel het nucleair als het mitochondriaal DNA. Jammer genoeg bleken de resultaten negatief daar het bot te sterk gedegradeerd was doorheen de tijd.

Osteometrie

De lichaamslengte werd via de formules van Trotter (1970) berekend op 1 m 77 (s.d. 4 cm) voor een

¹⁶ M. VAN STRYDONCK *et al.*, *Relieken* [n. 2].

¹⁶ M. VAN STRYDONCK *et al.*, *Relieken* [n. 2].

la dolichocéphalie (crâne long et étroit, comme saint Rombaud de Malines) avec apparition de caractéristiques mésocéphales (moyennement long et court), un type fort répandu dans nos contrées.

Variantes anatomiques

Seul un nombre limité d'anomalies du squelette ont été remarquées. Il s'agit de malformations bénignes, héréditaires, congénitales ou acquises. Elles apparaissent souvent sur le crâne, comme, ici, l'entaille au bord de la cavité orbitaire (*sulcus orbitalis*) et la suture crânienne de l'os frontal, incomplètement fusionnée, juste au-dessus du nez, à hauteur de la glabelle (métopisme frontal incomplet).

Paléopathologies (maladies et affections)

Des signes avant-coureurs de la « maladie du couvent » ou maladie de Forestier (dont souffrait Rombaud de Malines) sont visibles. Cette affection des tissus conjonctifs (DISH = *Diffuse Idiopathic Skeletal Hyperostosis* = hyperostose ankylosante vertébrale) fait s'ossifier toutes sortes de structures cartilagineuses, de tendons et de ligaments, conséquence, par exemple, d'un régime riche en protéines. Cette maladie témoigne donc d'une alimentation riche, souvent caractéristique de communautés prospères telles les abbayes. Elle s'accompagne parfois de diabète (*diabetes*) et d'obésité (*obesitas*). Ce sont souvent des hommes mangeant et buvant « à la bourguignonne » qui présentent cette maladie dans leurs vieux jours. Elle ne se manifeste pas par de véritables douleurs mais bien par des raideurs articulaires et une gêne dans les mouvements.

On note en outre que deux osselets du métacarpe (*carpalia*, *os scaphoideum* et *os lunatum*) présentent de l'arthrose (*periferal osteoarthritis*, pOA poignet) au contact avec l'extrémité du radius (*radius* distal), à hauteur du poignet droit, suite vraisemblablement à une fêlure guérie ou à une fracture réduite.

Cause du décès

Il arrive parfois que l'on puisse identifier la cause d'un décès en observant les restes osseux : il s'agit en général de lésions traumatiques (blessures par arme blanche ou par balle, chutes en série, fractures) ou de maladies mortelles (cancer des os, tuberculose). Mais la progression de nombre de maladies infectieuses et d'épidémies est tellement rapide que le squelette n'en porte aucune trace.

La plupart des pathologies osseuses témoignent donc d'affections chroniques ou de maladies guéries dont le défunt a assurément souffert, mais, comme dans le cas présent, qui n'ont pas causé son décès.

man en 1 m 74 voor een vrouw. Dit is een behoorlijke lengte voor die periode en weerspiegelt een hogere klasse gepaard gaande met betere voeding en hygiëne. De omvang van de beenderen verwijst naar een robuust tot normaal postuur.

Raciale kenmerken

De aangezichtsschedel ontbreekt grotendeels, maar de kaakbeenderen en schedelvorm verwijzen naar een blanke Caucasoïde afkomst. De schedelvorm (craniale index CI 74,9) zit op de grens van het dolichocraan (lang en smalhoofdig, cf. H. Rumoldus uit Mechelen) met beginnende kenmerken van het mesocraan (middelmatig lang en kort). Een type dat wijdverspreid voorkomt in onze contreien.

Anatomische varianten

Slechts een beperkt aantal skeletanomalieën werden aangetroffen. Dit zijn onschuldige erfelijke, aangeboren of verworven afwijkingen. Aan de schedel komen ze dikwijls voor, zoals hier de inkeping aan de oogkasrand (*sulcus orbitalis*) en de onvolledig gesloten schedelnaad aan het voorhoofdsbeen vlak boven de neus ter hoogte van de glabella (incompleet *frontaal metopisme*).

Paleopathologieën (ziekten en aandoeningen)

De eerste tekenen (cfr. H. Rumoldus uit Mechelen) van de “kloosterziekte” of ziekte van Forestier zijn zichtbaar. Deze bindweefselziekte (DISH = *Diffuse Idiopathic Skeletal Hyperostosis*) doet allerlei kraakbeenstructuren, pezen en ligamenten verbenen door onder andere een eiwitrijke voeding. De ziekte weerspiegelt aldus een rijk dieet, wat vaak voorkwam binnen welvarende gemeenschappen zoals kloosters. Soms gaat ze gepaard met suikerziekte (*diabetes*) en zwaarlijvigheid (*obesitas*). Vaak zijn het mannen die “op z'n Bourgondisch” eten en drinken die de ziekte krijgen in hun latere levensjaren. Er zou geen echte pijn optreden maar wel stijfheid van de gewrichten en hinder bij het bewegen.

Verder is er artrose (*periferal osteoarthritis*, pOA pols) aan twee middelhandsbeentjes (*carpalia*, *os scaphoideum* en *os lunatum*) aan het uiteinde van het spaakbeen (*radius* distaal) ter hoogte van de rechter pols. Waarschijnlijk heeft dit te maken met een genezen botbreuk of geheelde fractuur.

Doodsoorzaak

Soms kan op beenderresten de oorzaak van overlijden achterhaald worden, het betreft dan meestal traumatische letsels (bv. zwaard- en schotwonden, valpartijen, breuken) of dodelijke ziekten (bv. botkanker, tbc). Het ziekteverloop bij vele acute infectieziekten en epidemieën gaat echter zo snel dat er geen sporen op het skelet worden nagelaten.

De meeste botpathologieën verwijzen dus naar chronische aandoeningen of genezen ziekten, waarvan het individu wel last heeft gehad maar, zoals in dit geval, niet is aan gestorven.

EXAMEN ISOTOPIQUE DES RESTES OSSEUX

Mark VAN STRYDONCK et Mathieu BOUDIN

L'examen isotopique a concerné le collagène présent dans l'os, extrait suivant une méthode de Longin¹⁷ adaptée. Un test de qualité doit décider si le collagène obtenu convient ou non pour l'examen¹⁸. L'échantillon est scindé en deux parties. Une fraction sert à la mesure de son âge radiocarbone, l'autre est utilisée pour l'examen des isotopes stables¹⁹. Deux petits os ont été soumis à examen : 1) une phalange du pouce droit du squelette attribué à sainte Alène et 2) le petit os d'enfant qui accompagnait les autres ossements dans le grand reliquaire. Les os conservés dans les autres reliquaires (voir ci-dessus) n'ont pas été analysés, vu l'impossibilité de prendre des échantillons.

Test de qualité

Les deux échantillons contenaient encore suffisamment de collagène, et de bonne qualité. La couleur blanche et le rapport carbone / azote (C/N) montrent que l'os n'est pas contaminé. Le pourcentage de collagène indique qu'il n'est pas trop dégradé. Un os moderne peut contenir jusqu'à 20 % de collagène, alors que les os archéologiques dépassent rarement une concentration supérieure à 10 %. Au-dessous de 4 %, il convient d'être prudent et les résultats au départ d'os dont la concentration en collagène est inférieure à 1 à 2 % doivent être interprétés comme éventuellement douteux.

Analyse isotopique

Analyse des isotopes stables

Les résultats de l'examen isotopique stable sont repris sur le tableau 2 et à la figure 15. Le résultat des mesures du squelette attribué à sainte Alène correspond tout à fait à ceux obtenus sur le matériel osseux d'autres reliques. Cela signifie que cet individu avait un régime alimentaire basé sur des aliments d'origine tant végétale

ISOTOPENONDERZOEK UITGEVOERD OP DE MENSELIJKE BEENDERRESTEN

Mark VAN STRYDONCK en Mathieu BOUDIN

Het isotopenonderzoek wordt uitgevoerd op het collageen aanwezig in het bot. De extractie van dit collageen verloopt volgens een aangepaste Longinmethode¹⁷. Een kwaliteitstest moet uitmaken of het bekomen collageen al dan niet geschikt is voor onderzoek¹⁸. Het monster wordt daarop in twee delen gesplitst. Van één fractie wordt de radiokoolstofouderdom gemeten, de andere wordt gebruikt voor het stabiele isotopenonderzoek¹⁹. Er werden twee botjes onderzocht: 1) een vingerkootje van de rechterduim van het skelet toegeschreven aan de H. Alena; 2) het kinderbotje dat samen met de andere beenderen in het schrijn aanwezig was. De beenderen in de aparte schrijnen (zie hierboven) werden niet geanalyseerd wegens de onmogelijkheid om deze beenderen te bemonsteren.

Kwaliteitstest

Beide monsters bevatten nog voldoende collageen en het is van goede kwaliteit. De witte kleur en de koolstof-stikstofverhouding (C/N) tonen aan dat het bot niet gecontamineerd is. Het percentage collageen duidt erop dat het bot niet al te sterk gedegradeerd is. Een modern bot kan tot 20 % collageen bevatten, maar archeologische botten hebben zelden een collageenconcentratie van boven de 10 %. Beneden de 4 % is voorzichtigheid geboden en de resultaten van botten met een collageenconcentratie lager dan 1 à 2 % moeten als mogelijk onbetrouwbaar geïnterpreteerd worden.

Isotopenanalyse

Stabiele isotopenonderzoek

De resultaten van het stabiele isotopenonderzoek zijn opgenomen in tabel 2 en figuur 15. Het resultaat van de metingen op het skelet toegeschreven aan de H. Alena is volledig in overeenstemming met de resultaten die

¹⁷ R. LONGIN, *New Method of Collagen Extraction for Radiocarbon Dating*, dans *Nature*, 230, 1975, p. 241-242.

¹⁸ M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN et A. ERVYNCK, *Humans and Myotragus: The Issue of Sample Integrity in Radiocarbon Dating*, dans J.A. ALCOVER et P. BOVER (éd.), *Proceedings of the International Symposium "Insular Vertebrate Evolution: the Palaeontological Approach"*, September 16-19, 2003, Mallorca (*Monografies de la Societat d'Història Natural de les Balears*, 12), Palma de Majorque, 2005, p. 369-376.

¹⁹ Pour un supplément d'information, cf. VAN STRYDONCK et BOUDIN, *Dans quelle mesure les « anciennes » datations par le ¹⁴C sont-elles fiables ?* [n. 2], avec bibliographie complémentaire.

¹⁶ R. LONGIN, *New Method of Collagen Extraction for Radiocarbon Dating*, in *Nature*, 230, 1975, p. 241-242.

¹⁷ M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN et A. ERVYNCK, *Humans and Myotragus: the Issue of Sample Integrity in Radiocarbon Dating*, in J.A. ALCOVER, P. BOVER (red.), *Proceedings of the International Symposium "Insular Vertebrate Evolution: the Palaeontological Approach"*. September 16-19, 2003, Mallorca (*Monografies de la Societat d'Història Natural de les Balears*, 12), Palma de Mallorca, 2005, p. 369-376.

¹⁸ Voor verdere informatie zie M. Van Strydonck, M. Boudin, *Hoe betrouwbaar zijn "oude" ¹⁴C dateringen* [n. 2] en verdere referenties aldaar.

Échantillon <i>Monster</i>	% collagène <i>% collageen</i>	C/N	Couleur / <i>Kleur</i>
Alena	7,81	3,2	Blanc / <i>wit</i>
Enfant / <i>Kind</i>	8,76	3,2	Blanc / <i>wit</i>

Tab. 1 Test de qualité
Kwaliteitstest

qu'animale, mais dans lequel le poisson n'a jamais constitué un élément important. Les données relatives au petit os d'enfant s'inscrivent également dans le groupe des points de mesure, ce qui est plutôt curieux. Un fœtus présente les mêmes valeurs isotopiques que la mère qui le porte : ils forment en quelque sorte un même corps. Au contraire, les enfants nourris au sein présentent des valeurs isotopiques d'un niveau trophique supérieur à celui de la mère. Dans un groupe humain, famille ou village dont l'alimentation suit un modèle (presque) uniforme, les enfants qui ont été allaités se distinguent immédiatement. À partir du moment où l'enfant se nourrit de façon autonome, les valeurs isotopiques tendent à rejoindre celles du groupe auquel il appartient. D'après l'analyse ostéologique, le petit os d'enfant appartient à un *neonatus*, un nouveau-né. Ce qui correspond aux valeurs isotopiques relevées. Il s'agit donc d'un petit os appartenant à un enfant mort-né ou décédé peu après la naissance.

Analyse isotopique du radiocarbone

La datation par le radiocarbone montre que les deux squelettes remontent à la même période (tab. 2 et fig. 16). Le squelette de sainte Alène se situe, avec 95 % de probabilités, entre le dernier quart du VIII^e siècle et le dernier quart du IX^e, avec pour pivot le IX^e-X^e siècle, celui du bébé entre la fin du IX^e siècle et l'an mille.

Compte tenu du caractère statistique de la mesure, il est tout à fait possible, comme il ressort d'un test X² [df = 1 T = 2.0 (5 % 3.8)], que tous deux furent ensevelis en même temps, pratique encore en vigueur au Moyen Âge. Dans cette hypothèse, nous obtenons, par combinaison et avec un niveau de probabilité de 95 %,

bekomen werden op skeletmateriaal van andere relieken. Dit wil zeggen dat de persoon in kwestie een dieet had gebaseerd op zowel plantaardig als dierlijk voedsel maar waarvan vis nooit een belangrijk onderdeel uitmaakte. De data van het kinderbotje vallen eveneens binnen de cluster van meetpunten en dat is wel merkwaardig. Een ongeboren kind vertoont dezelfde isotopische waarden als de moeder die het kind draagt. Zij vormen als het ware één lichaam. Zogende kinderen daarentegen vertonen isotopenwaarden die een trofisch (voedings-) niveau hoger liggen dan die van de moeder. Zogende kinderen binnen een groep mensen, familie of dorp met (ongeveer) hetzelfde voedselpatroon zijn dus onmiddellijk te herkennen. Vanaf het moment dat het kind zelfstandig eet, verschuiven de isotopenwaarden naar die van de groep waartoe het kind behoort. Volgens het skeletonderzoek is het onderzochte kinderbotje afkomstig van een neonatus, een pasgeboren kind. Dit is in overeenstemming met de gevonden waarden voor de isotopen. Het gaat dus om een botje van een kindje dat ofwel doodgeboren is, ofwel vrij snel na de geboorte overleden is.

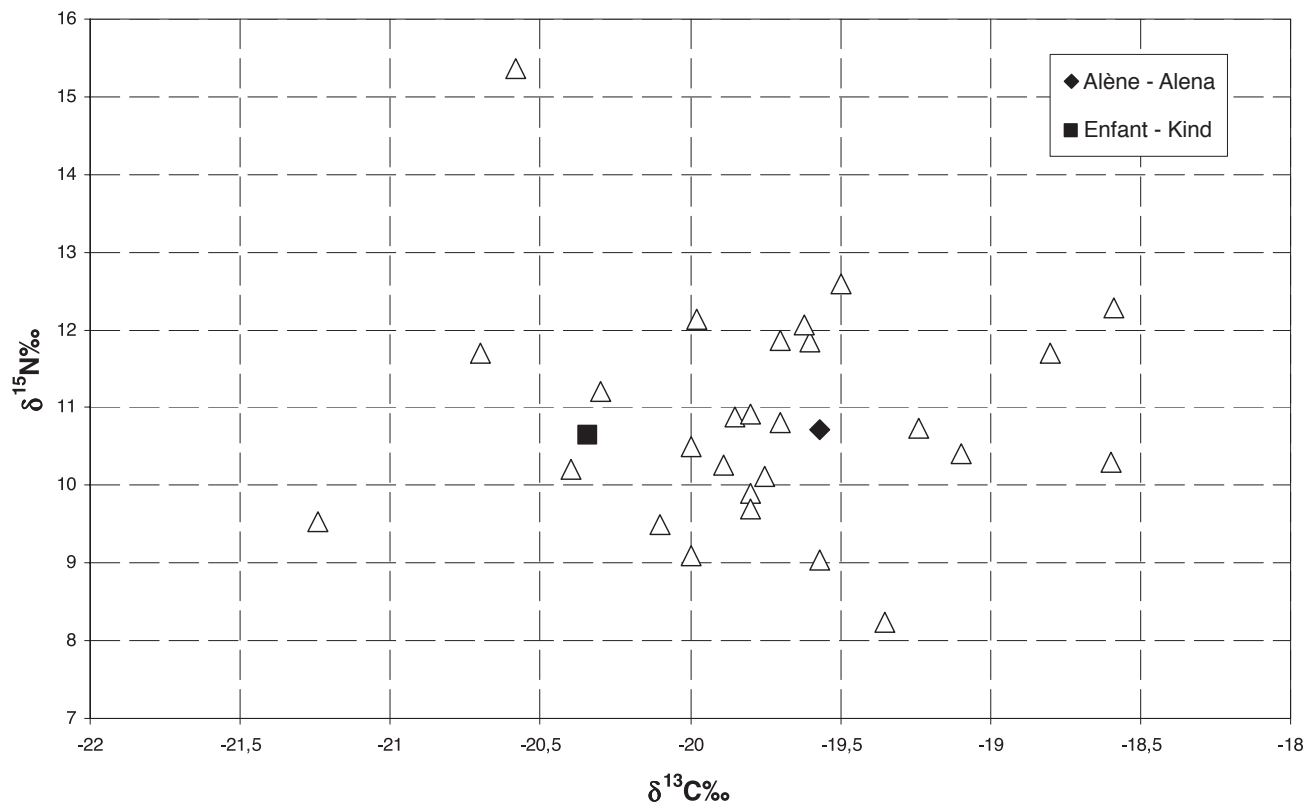
Radiokoolstof isotopenonderzoek

De radiokoolstofdatering toont aan dat beide skeletten uit dezelfde periode stammen (zie tabel 2 en figuur 16). De datering van het skelet toegeschreven aan de H. Alena situeert zich, met 95 % zekerheid, tussen het vierde kwart van de achtste en het vierde kwart van de tiende eeuw, met het zwaartepunt in de negende - tiende eeuw. Het babyskeletje situeert zich tussen het einde van de negende eeuw en het jaar duizend.

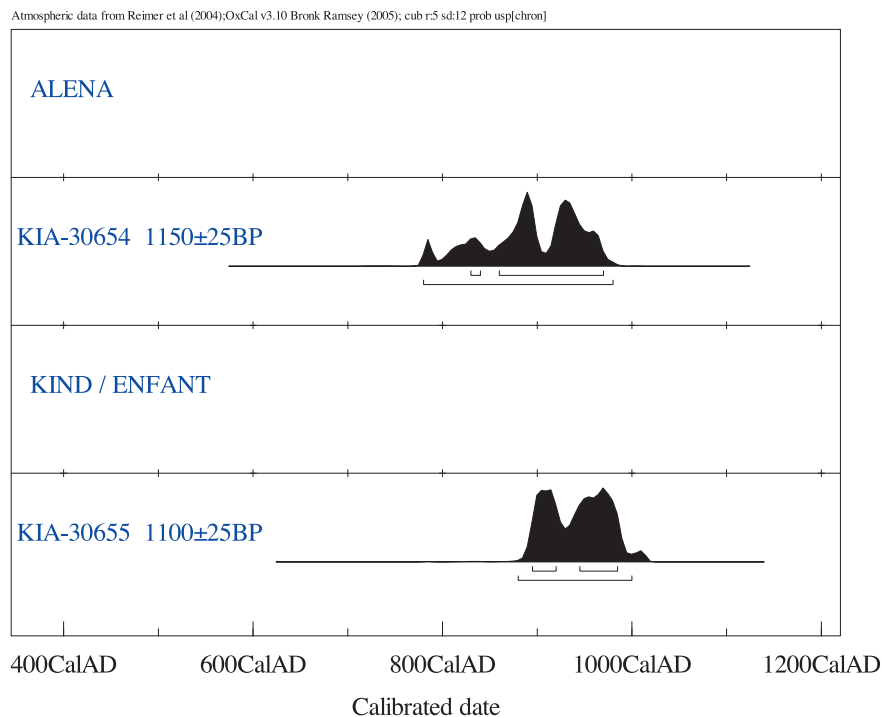
Indien we rekening houden met het statistisch karakter van de meting dan is het best mogelijk, zoals uit

Échantillon <i>Monster</i>	Référence du laboratoire <i>Laboratorium-referentie</i>	Âge conventionnel <i>Conventionele ouderdom</i>	Âge calendrier avec 68 % de probabilités <i>Kalenderouderdom met 68% kans</i>	Âge calendrier avec 95 % de probabilités <i>Kalenderouderdom met 95% kans</i>	$\delta^{13}\text{C}$ ‰	$\delta^{15}\text{C}$ ‰
Alène <i>Alena</i>	KIA-30654	1150±25	830AD-840AD (2.2%) 860AD-970 (66.0%)	780AD-980AD (95.4%)	-19,57	+10,72
Enfant <i>Kind</i>	KIA-30655	1100±25	895AD-920AD (26.3%) 945AD-985 (41.9%)	880AD-1000AD (95.4%)	-20,34	+10,64

Tab. 2 Analyse isotopique
Isotopenanalyse



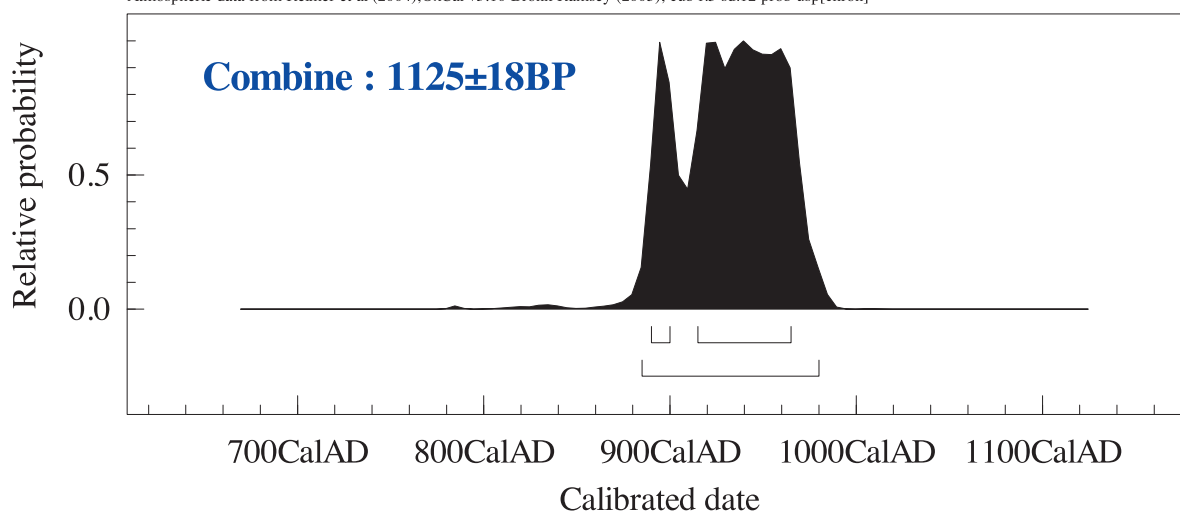
15 Résultats de l'examen isotopique stable du matériel osseux du reliquaire de sainte Alène comparé à ceux obtenus avec d'autres reliques²⁰.
Resultaten van het stabiele isotopenonderzoek op beendermateriaal uit het schrijn van de heilige Alena in vergelijking met de onderzoeksresultaten van andere relieken²⁰.



16 Représentation graphique de la datation radiocarbone calibrée.
Grafische voorstelling van de gekalibreerde radiokoolstofdatering.

²⁰ On verra M. VAN STRYDONCK *et al.*, *Relieken* [n. 2].

²⁰ Zie M. VAN STRYDONCK *et al.*, *Relieken* [n. 2].



17 Représentation graphique de la datation radiocarbone calibrée moyenne des deux mesures.
 Grafische voorstelling van de gekalibreerde radiokoolstofdatering van het gemiddelde van beide metingen.

un âge compris entre 885 et 980, soit entre la fin du ix^e et la fin du x^e siècle (fig. 17).

een X²-test blijkt [df = 1 T = 2.0 (5 % 3.8)], dat beiden tegelijkertijd begraven werden. Een praktijk die in de middeleeuwen nog toegepast werd. Indien we dus veronderstellen dat beiden gelijktijdig begraven zijn, dan bekommen we een gecombineerde ouderdom die met 95% zekerheid begrepen is tussen 885 en 980 of met andere woorden tussen het einde van de negende en het einde van de tiende eeuw (fig. 17).

CONCLUSION

Les reliques attribuées à sainte Alène ont été assurément adorées à Forest dès le xii^e siècle et, par conséquent, soigneusement conservées et mises à l'abri. La paroisse de Forest possédait l'humérus, témoin essentiel, et la mâchoire inférieure, pourvus, respectivement au xiv^e et au xv^e siècle, d'une enveloppe d'argent ornée de pierreries. Le couvent des bénédictines possédait la majeure partie du squelette, conservée dans un grand reliquaire que l'abbesse Françoise Bette fit remplacer en 1644 par l'actuel, baroque, maintenant déposé lui aussi dans l'église paroissiale. Les deux clavicules finirent, vers 1600, dans l'église de Dilbeek suite à un différend entre celle-ci et le couvent forestois à propos du vrai lieu de conservation des restes de la sainte. Ces quatre groupes d'ossements forment, une fois réunis, le squelette presque complet d'un adulte d'environ 35 ans dont la taille atteignait 1 m 77. Dans les limites consenties par l'examen, tout porte à croire que les os appartenaient bien à une seule et même personne. Son sexe n'a pu être déterminé, le test ADN ayant échoué à cause de contamination. L'impression qu'il s'agit d'un homme prévaut toutefois, vu les caractéristiques typiquement masculines du bassin, la circonférence et la grandeur générale des os. Ces derniers présentent tous la même coloration brune ainsi que des traces de dégradation de surface, processus *post mortem* témoignant d'une inhumation en pleine terre.

BESLUIT

De vermeende reliëken van de H. Alena werden zeker vanaf de twaalfde eeuw in Vorst vereerd en dus ook goed bewaard en opgeborgen. De parochie van Vorst bezat het belangrijke opperarmbeen en de onderkaak en voorzag deze respectievelijk in de veertiende en in de vijftiende eeuw van een zilveren met edelstenen bezet omhulsel. De benedictinessenabdiÿ borg de overige resten op in een groot schrijn dat abdis Françoise Bette in 1644 liet vervangen door het huidige barokke exemplaar, nu eveneens bewaard in de parochiekerk van Vorst. De twee sleutelbeenderen belandden in Dilbeek, en dit na een geschil omstreeks 1600 tussen de kerk van Dilbeek en de abdiÿ van Vorst over de ware locatie van de resten van de H. Alena. Deze vier verschillende skeletreliëken tonen samen het bijna volledige skelet van een volwassen persoon van ongeveer vijfendertig jaar oud met een lengte van 1 m 77. Binnen de mogelijkheden van het onderzoek lijkt het er sterk op dat de verschillende skeletreliëken van dezelfde persoon afkomstig zijn. Het geslacht kon niet met absolute zekerheid bepaald worden omdat een DNA-analyse faalde door problemen met contaminatie. De idee overheerst echter dat het om het skelet van een man gaat en dit wegens de typisch mannelijke kenmerken van het bekken en de algemene omvang en grootte van de beenderen. Post mortem-processen tonen aan dat alle beenderen eenzelfde bruine botverkleuring en sporen van verwerking

À côté d'un petit morceau d'os d'origine animale, la présence d'un second individu est attestée sous la forme d'un fémur de nouveau-né.

La datation par le radiocarbone situe le squelette avec grande vraisemblance au IX^e-X^e siècle: il est donc considérablement plus jeune que le VII^e siècle attribué par la légende, mais bien antérieur à la fondation du couvent au XII^e siècle. Lors de la première reconnaissance des reliques, en 1193, l'individu était donc décédé depuis plus de deux siècles. Qui était-ce en réalité, on ne le saura jamais. Certaines des reliques jusqu'ici étudiées doivent procéder de trouvailles fortuites²¹ (celles des 11 000 Vierges de Cologne, par exemple) dont l'association avec un saint déterminé repose sur des rapprochements purement fictifs, tandis que d'autres paraissent bien avoir appartenu au personnage historique, tel Vincent de Huy. Entre ces deux cas de figure, l'éventail des possibilités est large. Mais on ne peut s'affranchir de l'idée que la plupart des restes déposés dans les reliquaires appartenaient à des personnalités qui jouirent de notabilité en leur temps. Sans doute en est-il ainsi dans la présente enquête. Les caractéristiques ostéométriques et la paléopathologie concordent à reconnaître ici quelqu'un qui, selon toute vraisemblance, faisait partie des classes supérieures. L'association du squelette avec un récit hagiographique qui, dans la culture du Moyen Âge, se colportait oralement de génération en génération avant d'être transcrit bien plus tard, relève assurément du simple hasard.

Une conséquence inattendue mais positive de la recherche menée sur ces reliques est que nous pouvons maintenant, et pour la première fois, étudier une série de squelettes du haut Moyen Âge assez bien conservés²². Les reliquaires se présentent donc comme une féconde source à cet égard. L'idée que la majorité des reliquaires seraient remplis d'os d'animaux et reflèteraient les fraudes liées au commerce des reliques des environs du XIII^e siècle semble erronée.

vertonen die verwijzen naar begraving in de grond. Naast een stukje dierenbot getuigde een dijbeen van een pasgeboren baby van de aanwezigheid van een tweede individu.

De radiokoolstofdatering plaatst het onderzochte skelet met grote waarschijnlijkheid in de negende- tiende eeuw. Het wordt dus beduidend jonger gedateerd dan de zevende eeuw waarin de legende het situeert. Het skelet is wel merklijk ouder dan de stichting in de twaalfde eeuw van het benedictinessenklooster. Bij de eerste erkenning van de relieken in 1193 was de persoon toch al ruim twee eeuwen eerder overleden. Wie die persoon in werkelijkheid was, valt niet meer te achterhalen. Sommige van de tot op heden onderzochte relieken moeten toevalsvondsten geweest zijn²¹ (zoals bijvoorbeeld de Keulse skeletreliken van de elfduizend maagden) waarbij de associatie met een bepaalde heilige op louter fictieve verbanden berust, terwijl andere relieken mogelijk de skeletresten zijn van echte historische figuren (Vincentius van Hoey bijvoorbeeld). Tussen deze twee uitersten bevinden zich allerlei schakeringen. Wij kunnen ons niet van de idee ontdoen dat heel wat van de skeletresten die we in reliekschrijnen terugvinden afkomstig zijn van mensen die in hun tijd belangrijk zijn geweest. Waarschijnlijk is dit ook zo geweest met het hier onderzochte skelet. Zowel op basis van de osteometrische kenmerken als op basis van de paleopathologie is aangetoond dat het hier gaat om iemand die naar alle waarschijnlijkheid tot de hogere klasse heeft behoord. De associatie van het skelet met het verhaal van het heiligenleven dat in de mondelinge cultuur van de Middeleeuwen overgedragen werd van generatie op generatie, om uiteindelijk in een veel latere periode op schrift te worden gesteld, is naar alle waarschijnlijkheid toevallig.

Een onverwacht wetenschappelijk pluspunt van het onderzoek op relieken is dat we nu voor het eerst een reeks vrij goed intacte skeletten uit de vroege middeleeuwen kunnen onderzoeken. De reliekschrijnen blijken dus een interessante bron te zijn van vroegmiddeleeuws skeletmateriaal²². De idee dat het merendeel van de schrijnen gevuld zouden zijn met dierenbot en machinaties zouden zijn van de omstreden dertiende-eeuwse reliekhandel blijkt onjuist te zijn.

²¹ On consultera M. VAN STRYDONCK *et al.*, *Relieken* [n. 2].

²² M. VAN STRYDONCK, A. ERVYNCK, M. VANDENBRUAENE, M. BOUDIN, *Anthropology and ¹⁴C analysis of skeletal remains from relic shrines: an unexpected source of information for Medieval Archaeology*, in *Radiocarbon*, 51(2), 2009, p. 569-577.

²¹ Zie M. VAN STRYDONCK *et al.*, *Relieken* [n. 2].

²² M. VAN STRYDONCK, A. ERVYNCK, M. VANDENBRUAENE, M. BOUDIN, *Anthropology and ¹⁴C analysis of skeletal remains from relic shrines: an unexpected source of information for Medieval Archaeology*, in *Radiocarbon*, 51(2), 2009, p. 569-577.

LA STATUETTE MOSANE DU SAINT ÉLOI DE HOUR

ÉTUDE, ANALYSE ET TRAITEMENT

Myriam SERCK-DEWAIDE et Anne-Sophie AUGUSTYNIAK

Une statuette romane d'évêque en majesté, identifiée comme un saint Éloi, provenant de la chapelle Saint-Laurent de Havenne (Hour)¹ et conservée ensuite à la cure de la paroisse de Houyet, a été sélectionnée en 1994, dans le cadre de la campagne de conservation et de restauration des sculptures polychromées initiée et financée par la Fondation Roi Baudouin. L'opération, intitulée « S.O.S. Polychromies », a permis de l'étudier et d'en commencer le traitement en 1995. L'œuvre a été exposée en cours de traitement durant plusieurs mois à Namur² puis à Gand. La restauration a repris en 1998 et s'est achevée en 2000.

La fabrique d'église a alors demandé que soit réalisée une copie de l'œuvre, afin de soustraire l'original aux tentatives de vol et de le montrer à un public plus large, dans un musée. Cette proposition a été exceptionnellement acceptée, vu la rareté de ce type d'objet et le traitement onéreux qui lui avait été appliqué. Une fois cette copie sculptée réalisée, sans moulage – nous y reviendrons – l'original a été déposé au Musée provincial des Arts anciens du Namurois. Enfin, une conférence, accompagnée d'une exposition didactique, a été tenue en 2006 à l'occasion des festivités du millénaire de Hour-Havenne.

Description et iconographie

La sculpture, de petite dimension (hauteur 38 cm, largeur 14 cm, profondeur 11 cm), est taillée dans du bois de peuplier³ et recouverte de plusieurs polychromies. Nous la datons approximativement d'entre 1190 et 1210.

Enlaidie et engluée sous de nombreuses couches de repeints lacunaires et craquelés, la statuette ne présentait plus aucun attrait. Elle semblait toutefois avoir conservé la quasi-totalité des additions colorées reçues

¹ G. AMAND DE MENDIETA, *Répertoire photographique du mobilier des sanctuaires de Belgique. Province de Namur. Canton de Beauraing*, Bruxelles, 1979, p. 33. Une version antérieure de notre contribution, destinée à un plus large public, a été publiée par le Musée provincial des Arts anciens du Namurois: M. SERCK-DEWAIDE et A.-S. AUGUSTYNIAK, *Saint Éloi de Hour (Guide du visiteur, 12)*, Namur, 2008.

² M. SERCK-DEWAIDE, *Saint Éloi*, dans *Dorures, brocarts et glacis. S.O.S. Polychromies, Musée des Arts anciens du Namurois, Namur, 27 octobre - 31 décembre 1995*, Bruxelles, 1995, cat. 1, p. 39-42.

³ Examen du bois réalisé par J. Vynckier.

HET MAASLANDSE BEELDJE VAN SINT-ELOOI VAN HOUR

STUDIE, ANALYSE EN BEHANDELING

Myriam SERCK-DEWAIDE en Anne-Sophie AUGUSTYNIAK

Een romaans beeldje van een bisschop in majesteit, geïdentificeerd als een Sint-Elooi en afkomstig van de Sint-Laurentiuskapel te Havenne (Hour)¹ en later bewaard in de pastorie van de parochie van Houyet, werd in 1994 geselecteerd in het kader van de door de Koning Boudewijnstichting op touw gezette en gefinancierde conservatie- en restauratiecampagne voor gepolychromeerde beeldhouwwerken. Dankzij dit initiatief, genaamd "S.O.S. Polychromieën", kon in 1995 een aanvang worden genomen met de studie en de behandeling van het beeldje. Tijdens de behandeling werd het enkele maanden tentoongesteld te Namen en later te Gent². De restauratie werd hernomen in 1998 en voltooid in 2000.

De kerkfabriek heeft toen gevraagd om een kopie van het werk te vervaardigen, met de bedoeling het origineel te vrijwaren van mogelijke pogingen tot diefstal en om het in een museum aan een ruimer publiek te kunnen tonen. Vanwege de zeldzaamheid van het type van object en de dure behandeling die het had ondergaan, werd uitzonderlijk op dit verzoek ingegaan. Zodra de gesculpteerde kopie was voltooid – zonder het gebruik van een mal, we komen er later nog op terug – werd het origineel overgebracht naar het Musée provincial des Arts anciens du Namurois. Tenslotte werd er naar aanleiding van de feestelijkheden voor het eeuwfeest van Hour-Havenne in 2006 een conferentie annex didactische tentoonstelling gehouden.

Beschrijving en iconografie

Het kleine beeldje (hoogte 38 cm, breedte 14 cm, diepte 11 cm) is gesneden uit populierenhout³ en bedekt met meerdere polychromieën. We dateren het bij benadering tussen 1190 en 1210.

Ontsierd door talrijke lagen lacunaire en gecraqueleerde overschilderingen, zag het beeldje er bijzonder

¹ G. AMAND DE MENDIETA, *Répertoire photographique du mobilier des sanctuaires de Belgique. Province de Namur. Canton de Beauraing*, Brussel, 1979, p. 33. Een vroegere versie van onze bijdrage, bestemd voor een ruimer publiek, werd gepubliceerd door het Musée provincial des Arts anciens du Namurois: M. SERCK-DEWAIDE, A.-S. AUGUSTYNIAK, *Saint Éloi de Hour (Guide du visiteur, 12)*, Namen, 2008.

² M. SERCK-DEWAIDE, *Sint-Elooi*, in *Goud, brokaat en glacis. S.O.S. Polychromieën, Bijlokemuseum Gent, 3 februari - 31 maart 1996*, Brussel, 1996, cat.nr. 1, p. 39-42.

³ Het onderzoek van het hout werd uitgevoerd door J. Vynckier.



1 Le Saint Éloi en 1972, avec, pour attribut, un marteau.
De Sint-Elooi in 1972, met een hamer als attribuut.

au cours de son histoire et c'est cet aspect d'œuvre « intouchée » qui a généré tout l'intérêt qu'on lui a porté. En effet, la conservation de la totalité de la succession historique des polychromies superposées est un fait rare pour une sculpture du haut Moyen Âge.

L'évêque est représenté d'une manière frontale et hiératique, assis sur un fauteuil à dossier et accoudoirs. Les montants du siège se terminent par un pommeau en forme de pyramide tronquée. Le visage est arrondi, jeune et imberbe. Il est encadré par une chevelure abondante, raide et coupée au carré juste sous les oreilles. Les habits ecclésiastiques se composent d'une ample chasuble couvrant une dalmatique surmontant elle-même une aube. La mitre est basse et garnie de deux fanons visibles au dos. Le bras droit levé laisse penser à un geste de bénédiction. Les deux pieds chaussés sont posés parallèlement sur une discrète terrasse arrondie.

Bien que les mains et les attributs soient aujourd'hui perdus, un cliché pris en 1972 (fig. 1) montre l'évêque tenant un marteau de forgeron dans la main droite, ce qui permet de l'interpréter comme un saint Éloi. Néanmoins, à l'examen de la photographie, il apparaît que l'outil est de facture récente, la main paraît trop petite et sa position est anormale si l'on considère

onooglijk uit. Wel leken nog bijna alle kleurlagen die er in de loop van de geschiedenis waren opgebracht aanwezig. Het is die "onaangeroerde" toestand die het beeldje zo interessant maakt. De bewaring van de volledige historische sequentie van over elkaar opgebrachte polychromieën is immers zeldzaam voor een beeldhouwwerk uit de hoge middeleeuwen.

De bisschop is frontaal en op hiëratische wijze weergegeven, gezeten op een troon met rug- en armleuningen. De spijlen van de troon worden bekroond met een knop in de vorm van een afgeknotte piramide. Het gezicht is rond, jong en baardloos. Het wordt omgeven door een volle, steile haardos, in carré geknipt tot net onder de oren. Het kerkelijke habijt bestaat uit een brede kazuifel over een dalmatiek waaronder zich een albe bevindt. De mijter is laag en langs de rugzijde voorzien van twee slippen. De opgeheven rechterarm laat een zegeningsgebaar vermoeden. De twee geschoeide voeten zijn evenwijdig geplaatst op een eenvoudig, afgerond verhoogje.

De handen en de attributen zijn thans verdwenen, maar een foto uit 1972 (fig. 1) toont de bisschop met in zijn rechterhand een smidshamer. Op basis hiervan kan hij geïdentificeerd worden als de heilige Eloi. Niettemin blijkt uit de foto dat het werktuig van recente factuur is, vermits de hand te klein lijkt en zijn positie ongebruikelijk is voor de periode waaruit het beeldje dateert. Het verlies van het originele attribuut zou dus kunnen hebben geleid tot een foutieve interpretatie van het afgebeelde personage. Toch kunnen we, gezien de lokale traditie van de cultus voor de heilige en het feit dat hij in de middeleeuwen in het diocees Luik een ruime bekendheid genoot, zonder teveel risico de traditionele benaming behouden, zij het zonder dat deze identificatie volledig vaststaat.

Eloi leefde in de zevende eeuw. Hij was edelsmid te Limoges en schatbewaarder in Parijs onder het bewind van koning Dagobert. Later werd hij priester, stichtte de abdij van Solignac en werd vervolgens omstreeks 640 gewijd tot bisschop van Noyon. Verschillende legendes werden op zijn biografie geënt. Hij is de beschermheilige van de edelsmeden, hoefsmeden, ijzersmeden, zadelmakers, karrenmakers en, meer recentelijk, van de koetsenverhuurders en later nog van de garagehouders. In sommige streken gebruikt men zijn hamer om de paarden te zegenen. Hij wordt afgebeeld als een hoefsmid, ijzersmid of edelsmid en heeft als attribuut een tang, een hamer, een hoefijzer, een aambeeld of nog een kelk of een ring. Hij komt ook voor als bisschop, in zijn liturgische kledij, met mijter en staf en al dan niet voorzien van een van zijn attributen.

Onder de zowat achthonderd voorstellingen van de heilige, voornamelijk beeldhouwwerken vervaardigd vanaf het begin van de twaalfde eeuw en bewaard in de inboedel van de kerken van ons land⁴, zou die van Hour – als het werkelijk om Sint-Elooi gaat – de oudste zijn.

⁴ Men vindt er online een volledige lijst van op de fototheek van het KIK: <http://www.kikirpa.be/www2/WWWOPAC/nl/object.html>, door Éloi in te voeren in het zoekveld "naam (Christ. Geloof)" van het menu "iconografische gegevens".

l'époque de création de l'œuvre. La perte de l'attribut original aurait donc pu conduire à une mauvaise interprétation du personnage figuré. Toutefois, étant donné la tradition locale du culte voué au saint et le fait qu'il soit bien attesté dans le diocèse de Liège au Moyen Âge, on peut, sans prendre trop de risque, conserver l'appellation traditionnelle, certes sans que cette identification soit totalement assurée.

Éloi a vécu au VII^e siècle. Il fut orfèvre à Limoges et trésorier à Paris durant le règne du roi Dagobert. Par la suite, il se fit prêtre, fonda l'abbaye de Solignac, puis fut consacré évêque à Noyon vers 640. Plusieurs légendes se greffent sur sa biographie. Il est le saint patron des orfèvres, des maréchaux-ferrants, des forgerons, des selliers, des charretiers et, plus récemment, des loueurs de carrosses puis des garagistes. Dans certaines régions, on se sert de son marteau pour bénir les chevaux. On le représente en maréchal-ferrant, en forgeron ou en orfèvre et il a pour attribut une paire de tenailles, un marteau, un fer à cheval, une enclume ou encore un calice voire un anneau. On le voit aussi en évêque, revêtu de ses vêtements liturgiques, avec la mitre et la crosse, muni ou non d'un de ses attributs.

Parmi les quelque 800 représentations du saint, essentiellement des sculptures réalisées à partir du XII^e siècle et conservées dans le patrimoine des églises du pays⁴, celle de Hour, s'il s'agit bien d'Éloi, serait la plus ancienne. Citons toutefois une orfèvrerie célèbre et antérieure (vers 1160), aujourd'hui disparue, qui le mettait en scène: le *Retable de saint Remacle* de l'abbaye de Stavelot, connu par un dessin du XVII^e siècle ainsi que par quelques fragments. On y voyait le jeune Remacle, futur saint évêque, présenté à saint Éloi par ses parents⁵.

La destination originelle de l'œuvre restera sans doute pour toujours inconnue, la chapelle Saint-Laurent, qui l'abritait jusqu'il y a peu, n'ayant été construite qu'au XVIII^e siècle. Le *Saint Éloi*, placé au sommet dextre de l'autel baroque, y faisait pendant à une statuette de sainte Barbe, plus tardive. Les deux statuettes ont sans aucun doute été perchées en haut du meuble pour prévenir tout vol et dans le but d'orne l'autel au moyen d'anciens trésors du culte. Une tradition orale veut que le petit *Saint Éloi*, probablement mal fixé, soit tombé dans un creux à l'arrière du meuble et y soit demeuré de longues années. Retrouvé à l'occasion d'un « grand rangement », il fut déposé en sécurité.

Par ailleurs, étant donné qu'une image d'évêque de si petite dimension n'est pas fréquente, on peut se demander si elle n'aurait pas été l'objet d'un culte personnel d'un abbé ou d'un évêque ?

Laat ons niettemin een bekend anterieur (omstreeks 1160) edelsmeedstuk vermelden dat vandaag verdwenen is en de heilige weergaf in een tafereel: het *Retabel van Sint-Remaclus* van de abdij van Stavelot, gekend door een tekening uit de zeventiende eeuw en door enkele fragmenten. Men ziet er de jonge Remaclus – de toekomstige heilige bisschop – die door zijn ouders wordt voorgesteld aan Sint-Elooi⁵.

De kapel van Sint-Laurentius die het beeldje tot voor kort herbergde, werd pas gebouwd in de achttiende eeuw en zo zal de oorspronkelijke bestemming van het beeldje waarschijnlijk altijd onbekend blijven. De *Sint-Elooi* was er rechts bovenaan het barokaltaar geplaatst en fungeerde als pendant van een jonger beeldje van Sint-Barbara. De twee beeldjes werden ongetwijfeld hoog op het meubel geplaatst om diefstal te voorkomen en ter versiering van het altaar met oude cultusschatten. Volgens een mondelinge overlevering zou de – wellicht slecht bevestigde – kleine *Sint-Elooi* in een holte aan de achterzijde van het meubel zijn gevallen en er jarenlang zijn blijven liggen. Toen het beeldje werd teruggevonden bij een “grote schoonmaak” zou het in veiligheid zijn gebracht.

Overigens kan men zich afvragen of het beeldje niet het object was van een persoonlijke cultus van een abt of een bisschop, vermits een dergelijk kleine voorstelling van een bisschop niet vaak voorkomt.

Rest ons nog de hoop op de ontdekking van een archiefdocument dat op de gestelde vragen een antwoord zou kunnen bieden.

Onderzoek van de materiële staat

Het beeldje

Het personage en de troon zijn uit één stuk populierenhout (zeer zacht loofhout) gesneden. Alleen de handen en het mogelijke attribuut die thans verdwenen zijn, waren afzonderlijk vervaardigd en nadien aan het beeldje bevestigd.

De rug is uitgehoud – ten gevolge van de zittende houding van het personage eerder oppervlakkig ter hoogte van de borst en dieper ter hoogte van de schoot en de benen. Dit maakt het beeldje uiteraard zeer licht. Het door de beeldhouwers vaak toegepaste procedé van uitholling zorgt er in principe voor dat de kern niet barst en het hout niet opensplijt wanneer het droogt.

Doordat het hout niet kwartiers is gezaagd, heeft het blok zich lichtjes vervormd en is het op de dunne gedeelten gebroken, met name ter hoogte van de achterste spijl van de troon links van de heilige en aan de achterzijde van het hoofd, tussen de slippen. De rechterzijde van de troon is helemaal verdwenen: men ziet de sporen van het losrukken of van een onopzettelijk

⁴ On en trouvera une liste complète dans la photothèque en ligne de l'IRPA: <http://www.kikirpa.be/www2/WWWOPAC/fr/object.html>, en entrant *Éloi* dans le champ « nom (croyance chrétienne) » du menu déroulant « données iconographiques ».

⁵ Un dessin du retable de saint Remacle est conservé aux Archives de l'État à Liège et a été publié dans A. LEMEUNIER (dir.), *Saint Remacle, l'apôtre de l'Ardenne*, Spa, 1995, fig. 30, p. 65, détail: *Le saint offert à saint Éloi par ses parents*, et fig. p. 84 (ensemble).

⁵ Een tekening van het *Retabel van Sint-Remaclus* wordt bewaard in het Rijksarchief te Luik en werd gepubliceerd in A. LEMEUNIER (red.), *Saint Remacle, l'apôtre de l'Ardenne*, Spa, 1995, fig. 30, p. 65, détail: *Le saint offert à saint Éloi par ses parents*, en fig. p. 84 (totaalaanzicht).

Reste à espérer la découverte d'un document d'archives qui permette de répondre à ces interrogations.

Examen de l'état matériel

Sculpture

Le personnage et le siège sont taillés dans une seule pièce de bois de peuplier (un feuillu très tendre). Seules les mains et l'attribut éventuel, aujourd'hui disparus, étaient rapportés et chevillés.

Le dos est évidé, de façon peu profonde au niveau du buste et plus accentuée à hauteur des genoux et des jambes, puisque le personnage est en position assise. Cet évidement confère à l'œuvre une très grande légèreté. Cette pratique, habituelle chez les sculpteurs, permet d'éviter, en principe, les fentes de cœur et l'éclatement du bois lorsqu'il se dessèche.

Le bois n'ayant pas été débité sur plein quartier, le bloc s'est légèrement tordu et fendu aux endroits affaiblis par la taille, soit à hauteur du montant arrière du siège à gauche du saint et à l'arrière de la tête, entre les fanons. Le côté droit du fauteuil a totalement disparu : on distingue des traces d'arrachage ou de clivage accidentel. La patte avant du siège a également été abîmée et réduite en épaisseur. Le nez a subi un écrasement. Sur le côté gauche de la tête et sur le même axe à la base, les fissures ont été récemment remplies de plâtre.

La statue est localement attaquée par des insectes xylophages (*anobium punctatum*). La base et la partie supérieure sont particulièrement atteintes. La mitre, fortement rongée par les insectes, a été réduite par retaile sur la face. Une mitre plus grande a alors été clouée sur la mitre ancienne. Les bouchages au plâtre et la nouvelle mitre ne sont recouverts que par le dernier repeint, ce qui témoigne du caractère assez récent de ces interventions. Ce couvre-chef, trop haut et disproportionné, ainsi que la dernière polychromie confèrent à l'œuvre un caractère lourd et vulgaire.

Surface

En 1994, la surface de l'œuvre se présentait comme suit (fig. 2) : la mitre, l'aube et la chasuble étaient en brun-rouge foncé opaque et épais ; la dalmatique, blanche. Le col, de même que les orfrois de la chasuble et de la mitre, étaient irrégulièrement peints à la poudre dorée. La terrasse, les cheveux et le siège étaient grossièrement recouverts d'une peinture noire mate. Enfin, le visage était rendu en un rose brillant et violent.

L'ensemble était taché d'excréments d'oiseaux et de salissures diverses. De nombreux soulèvements étaient présents, notamment sur le visage (fig. 3). Craquelures et lacunes laissaient apparaître différentes couches sous-jacentes. Il était donc permis d'espérer retrouver les polychromies successives et l'aspect premier de l'œuvre.

Pour établir un protocole de traitement de restauration, la réalisation d'**examens topographiques et stratigraphiques** des couches superposées s'imposait. Ils permettent de comprendre la succession et l'état des polychromies.

klieven. De voorpoot van de troon is eveneens beschadigd en dunner gemaakt. De neus is platgedrukt. Op de linkerzijde van het hoofd en van het verhoogje werden de barsten recentelijk opgevuld met gips.

Het beeldje is plaatselijk beschadigd door houtvretende insecten (*anobium punctatum*). Vooral de basis en het bovenste gedeelte zijn aangetast. De sterk door insecten aangevreten mijter werd langs de voorzijde hersneden om hem kleiner te maken. Vervolgens werd er een grotere mijter opgespijkerd. De gipsen opvullingen en de nieuwe mijter worden slechts bedekt door de laatste overschildering, wat erop wijst dat deze ingrepen vrij recent werden uitgevoerd. Het huidige, te hoge en slecht geproportioneerde hoofddeksel, en de laatste polychromie geven het werk een zwaar en stijloos uitzicht.

Oppervlak

In 1994 zag het oppervlak van het beeldje er als volgt uit (fig. 2): de mijter, de albe en de kazuifel waren met een dikke, opake donkere bruinrode laag bedekt; de dalmatiek met wit. De kraag en het gouborduursel van de kazuifel en van de mijter waren ongelijkmatig beschilderd met goudpoeder. Het verhoogje, de haren en de troon waren nogal slordig bedekt met een matzwarte verf. Het gelaat tenslotte was in een blinkend en schreeuwerig roze.

Het beeldje was besmeurd met vogeluitwerpselen en spatten van diverse aard. Er was veel afschilfering, vooral op het gezicht (fig. 3). Craquelures en lacunes maakten verschillende onderliggende lagen zichtbaar. Dit wakkerde de hoop aan om de opeenvolgende polychromieën, tot en met de oorspronkelijke, terug te kunnen vinden.

Voor het opstellen van een restauratieplan moesten **topografische** en **stratigrafische onderzoeken** naar de opeenvolgende lagen worden uitgevoerd. Die bieden een inzicht in de opeenvolging en toestand van de polychromieën.

Er werden een vijftiental kleine vensters gemaakt, noodzakelijk voor de studie van de picturale lagen van elk onderdeel. Voor het aangezicht bijvoorbeeld werden de vleespartijen, de ogen, de lippen en de haren onderzocht. De opeenvolgende kleuren van de kazuifel, van het buitenste deel van de stof, van de revers en van het gouborduursel werden achterhaald met behulp van een scalpel onder een stereomicroscop, laag per laag en over een oppervlakte van enkele vierkante millimeters. Zo werden er ook verkenningsboringen uitgevoerd op de dalmatiek en haar zomen, op de albe, de mijter, het verhoogje, de schoenen en op de verschillende delen van de troon.

Elk afzonderlijk onderzoek neemt gemiddeld acht tot tien werkuren in beslag. De opening van bepaalde vensters vraagt nog meer tijd, namelijk wanneer ze zich aan de grens bevinden tussen twee oppervlakken van verschillende kleuren of op ongekende decors die worden verhuld door de overschilderingen. Bij elk onderzoek worden er tekeningen in kleur gemaakt en notities waarin het uitzicht van de materie wordt beschreven. Bepaalde eigenschappen, zoals een onderlaag van een



KN 3774

2 Ensemble, avant traitement.
Totaalbeeld, vóór behandeling.

À cet effet, une quinzaine de petites fenêtres ont été exécutées, nécessaires à l'étude des couches picturales de chaque élément. Ainsi, pour le visage, les carnations, les yeux, les lèvres, les cheveux ont été examinés. Les coloris successifs de la chasuble, de la partie externe du tissu, du revers et des orfrois ont été découverts au scalpel sous microscope binoculaire, strate par strate, sur une surface de quelques millimètres carrés. De même, la dalmatique et ses bordures, l'aube, la mitre, la base, les chaussures et les différentes parties du siège ont été sondées.

Chaque examen ponctuel demande en moyenne huit à dix heures de travail. L'ouverture de certaines fenêtres nécessite plus de temps encore, lorsqu'on se trouve à la jonction de deux surfaces de couleurs différentes ou sur des décors inconnus cachés par les repeints. Chaque examen est accompagné de dessins colorés et de commentaires décrivant l'aspect des matières. Certaines caractéristiques, comme une sous-couche d'une couleur particulière ou d'une épaisseur ou d'une composition spéciale, permettent d'établir des correspondances entre les couches des différentes zones sondées. Une chronologie relative des interventions peut ainsi être dressée, informations ensuite regroupées dans un tableau récapitulatif (fig. 4). L'étude se poursuit par le prélèvement,














KN 3581

3 Le visage, avant traitement.
Het gezicht, vóór behandeling.

welbepaalde kleur of met een kenmerkende dikte of compositie, maken het mogelijk om correspondenties te vestigen tussen de lagen van de verschillende zones waar proefboringen zijn gemaakt. Zo kan een relatieve chronologie van de interventies worden opgesteld en in een tabel samengevat (fig. 4). Vervolgens licht de chemicus⁶ minuscule stalen in de door de restaurator aangegeven zones. De exacte plaats van elke staalname wordt nauwkeurig geregistreerd op schetsen en foto's.

De observaties van de restaurator worden geconfronteerd met de resultaten van het laboratoriumonderzoek van de dwarsdoorsnedes. De pigmenten, de ladingen, de kleurstoffen en de bindmiddelen van de originele polychromie en van de overschilderingen worden geanalyseerd en geïdentificeerd. Na correctie en precisering krijgt de tabel van de opeenvolgende polychromieën haar definitieve vorm. Tijdens de behandeling van dit kleine beeldje hebben drie reeksen van monsternames elkaar opgevolgd, vermits de vragen zich gaandeweg

⁶ De laboratoriumanalyses werden uitgevoerd door Jana Sanyova en Cécile Glaude. Zie hun bijdrage, *infra*, p. 143-162.

Interprétation <i>Interpretatie</i>	Carnations <i>Inkarnaat</i>	Yeux <i>Ogen</i>	Bouche <i>Mond</i>	Cheveux <i>Haren</i>
8. Polychromie de la fin du XX ^e siècle <i>Polychromie einde 10de eeuw</i>	–	–	–	noir, blanc <i>zwart, wit</i>
7. Polychromie du XX ^e siècle <i>Polychromie 10de eeuw</i>	rose vif, blanc-gris <i>felroze, grijswit</i>			brun foncé, blanc-gris <i>donkerbruin, grijswit</i>
6. Polychromie du XIX ^e siècle <i>Polychromie 19de eeuw</i>	rose fin, blanc-jaune <i>fijnroze, geelwit</i>			noir, blanc-jaune <i>zwart, geelwit</i>
5. Polychromie du XVIII ^e siècle <i>Polychromie 18de eeuw</i>	blanc rosé <i>witroze</i>			brun terre de Sienne <i>okerbruin</i>
4. Polychromie de la fin du XVI ^e siècle <i>Polychromie einde 16de eeuw</i>	rose plus jaune <i>geler roze</i>			brun moyen <i>middelbruin</i>
3. Polychromie du XV ^e siècle <i>Polychromie 15de eeuw</i>	blanc-gris <i>grijswit</i>			brun foncé <i>donkerbruin</i>
2. Polychromie du XIII ^e siècle <i>Polychromie 13de eeuw</i>	vernis (?), rose clair <i>lichtroze</i>			vernis, feuilles d'étain <i>vernis, tinblad</i>
1. Polychromie originale de vers 1190-1210 (perdue à 95 %) <i>Originele polychromie ca. 1190-1210 (voor 95 % verdwenen)</i>	rose vif (traces) préparation beige, bois de peuplier <i>beige grondering populierenhout</i>	? bois <i>hout</i>	? bois <i>hout</i>	? bois <i>hout</i>

(© M. Serck-Dewaide)

4 Tableau récapitulatif des couches picturales. *Samenvattende tabel met de picturale lagen.*

par le chimiste⁶, de minuscules échantillons dans les zones choisies par le restaurateur. La localisation exacte de chaque prélèvement est soigneusement reportée sur les croquis et les photographies.

Les observations du restaurateur sont confrontées à celles découlant de l'examen des photos des coupes de laboratoire. Les pigments, les charges, les colorants et les liants de l'original et des repeints sont analysés et identifiés. Corrections et précisions sont insérées dans le tableau final des polychromies successives. Pour cette petite sculpture, trois campagnes de prises d'échantillons se sont succédé durant les travaux, car, au fur et à mesure des traitements, les questions se sont précisées et multipliées. En fin de travail, des dessins en couleur schématisent la restitution des polychromies successives. Ici, ces dessins ont encore été colorés à l'aquarelle sur papier : si la tendance actuelle est évidemment de réaliser des simulations par ordinateur, les tons et les ombres sont toujours plus raffinés et plus réussis lorsqu'ils sont effectués à la main puis scannés.

Le traitement a consisté, en particulier, à dégager, partiellement ou totalement, les polychromies successives. On constate en effet que lorsqu'on enlève plusieurs polychromies successives sans les dégager l'une après l'autre au moins partiellement, on perd la lecture des détails peints comme les fleurs, les liserés, les sourcils, les yeux, etc. Or, ce sont justement ces détails décoratifs qui permettent

verscherpen et vermenigvuldigen. Aan het einde van de studie schematiseren tekeningen in kleur de restitutie van de opeenvolgende polychromieën. In dit geval werden de tekeningen nog met aquarelverf op papier gemaakt. De huidige tendens is uiteraard om computersimulaties uit te voeren. De tonen en schaduwen zijn altijd meer verfijnd en beter geslaagd dan wanneer ze met de hand worden uitgevoerd en vervolgens gescand.

De behandeling bestond vooral uit het gedeeltelijk of volledig verwijderen van de afzonderlijke polychromieën. Wanneer men meerdere opeenvolgende lagen verwijdert zonder ze ten minste gedeeltelijk één voor één weg te nemen, verliest men immers de lezing van de geschilderde details zoals de bloemen, de zomen, de wenkbrauwen, de ogen, etc. Het zijn echter juist deze decoratieve details die het mogelijk maken om de stijlen werkelijk van elkaar te onderscheiden en om de smaak en de mode per periode te preciseren en om de geschiedenis van het polychromeren te verbinden met die van het textiel en van de schilderkunst.

Op die manier hebben we acht volledige polychromieën kunnen onderscheiden.

De **achtste en laatste polychromie** werd hierboven reeds beschreven.

De **zevende polychromie** toont bijna identieke tonaliteiten maar is iets verzorgder aangebracht. We denken dat deze twee overschilderingen uit de twintigste eeuw dateren.

De **zesde polychromie** gaat waarschijnlijk terug tot het einde van de negentiende eeuw. De kazuifel is rood, de dalmatiek wit en de albe roze. Een vergulde zoom, beter afgewerkt en breder, versiert de kleren. De

⁶ Les analyses de laboratoire ont été réalisées par Jana Sanyova et Cécile Glaude. Voir leur contribution, *infra*, p. 143-162.



5 Dégagement en cours : à gauche (sur l'image) 5^e polychromie, à droite 8^e polychromie.
Tijdens het blootleggen: links (op de afbeelding) de vijfde polychromie, rechts de achtste polychromie.



6 La 5^e polychromie, baroque, entièrement dégagée des trois derniers repeints.
De vijfde, barokke polychromie volledig ontdaan van de drie laatste herschilderingen.

de différencier réellement les styles et de préciser le goût et la mode par période ainsi que de relier l'histoire de la polychromie à celle des textiles et de la peinture.

Nous avons ainsi pu distinguer huit polychromies complètes.

La **8^e et dernière polychromie** a été décrite précédemment.

La **7^e polychromie** montre des tonalités quasiment identiques, avec une application légèrement plus soignée. Nous considérons que ces deux repeints datent du **xx^e siècle**.

La **6^e polychromie** remonte sans doute à la fin du **xix^e siècle**. La chasuble est rouge, la dalmatique, blanche, l'aube, rose. Une bordure dorée, mieux finie et plus large, orne les vêtements. Les chairs sont rose pâle, la chevelure, grise, le fauteuil, uniformément brun moyen et la base, verte.

La **5^e polychromie** semble avoir été réalisée au **xviii^e siècle** (fig. 5). L'application des différentes

vleespartijen zijn lichtroze, het haar grijs, de troon effen middelbruin en het verhoogde groen.

De **vijfde polychromie** lijkt te zijn uitgevoerd in de **achttiende eeuw** (fig. 5). Op nauwgezette wijze verduidelijken verschillende kleuren de vormen en de randen van de plooien van de verschillende kledingstukken. Een bruinrode onderlaag zoals men er vaak tegenkomt in de schilderkunst, was aangebracht over heel het oppervlak van het beeldje, met uitzondering van het gezicht. Zijn uniforme aanwezigheid vergemakkelijkt het opstellen van chronologische schema's.

Een smalle vergulde zoom tekent de ronde plooien van de kazuifel af. Die is rood, bezaaid met kleine vergulde bloemen waarvan de tekening met zwart wordt geaccentueerd. Een fijne rode zoom onderstreept de onderrand van de groene dalmatiek. De mijter, de albe en de revers van de kazuifel zijn mauve. Deze opvallende kleur duidt op een herkomst in de achttiende eeuw. De zeldzame bestudeerde originele polychromieën

couleurs précise soigneusement les formes et les limites des plissés des différents vêtements. Une sous-couche brun-rouge, comme on en rencontre fréquemment en peinture, a été appliquée sur toute la surface de la statuette, à l'exception du visage. Sa présence uniforme facilite l'établissement des schémas chronologiques.

Un liseré doré étroit dessine les enroulements de la chasuble au tissu rouge parsemé de petites fleurs dorées dont le dessin est souligné de noir. Un fin liseré rouge souligne le bord inférieur de la dalmatique verte. La mitre, l'aube et le revers de la chasuble sont mauves. C'est cette couleur étonnante qui nous indique l'appartenance au XVIII^e siècle. En effet, les rares polychromies originales de cette époque étudiées nous montrent souvent le goût pour des mélanges de couleurs aux tonalités un peu doucereuses et jouant sur de forts contrastes. La couleur mauve est utilisée par exemple dans les polychromies rococos de Walter Pompe⁷. Les cheveux, le siège et les chaussures sont ocre foncé. Le sol est rendu en un vert d'une nuance plus claire et plus acidulée que la dalmatique. Les chairs du visage sont très lacunaires et ce qui subsiste est un rose lisse légèrement carminé.

Le peu de temps dont nous disposons avant l'exposition «S.O.S. Polychromies» ne permettait pas de s'engager plus avant, sans encore bien connaître la situation des couches inférieures. La première phase du travail d'enlèvement des lourds repeints récents s'est, en conséquence, arrêtée au niveau de cette polychromie, assez élaborée et ne présentant que très peu de lacunes (fig. 6). Les tons et les décors de cette intervention colorée étaient par ailleurs intéressants à analyser dans le cadre de nos recherches au sujet du goût des couleurs et des techniques picturales au cours des temps.

Après une longue pause, l'étude de la statuette s'est poursuivie. La polychromie du XVIII^e siècle était assez épaisse et recouvrait encore plusieurs niveaux d'intervention. Les couches du visage se délimitaient à un niveau sous-jacent et, pour l'exposition, le visage avait été débarrassé de ses écailles lépreuses, laissant déjà voir une couche plus ancienne, la **4^e polychromie**.

Celle-ci fut alors étudiée, en éliminant le 5^e repeint sur la moitié de la surface de l'œuvre (fig. 7). Sous le rouge lisse du XVIII^e siècle, on constate la présence d'une chasuble de teinte rouge orangé au minium de plomb, d'aspect mat et granuleux. Le tissu est orné d'un pallium et de bordures de couleur gris-bleu clair. La matière, également granuleuse, semble être du smalt. Le col est du même ton. La dalmatique présente une matière similaire, mais d'un bleu plus accentué. L'aube est blanche. La mitre, le revers de la chasuble et la bordure de la dalmatique sont jaune clair. Ce jaune appartient probablement à l'état précédent, laissé tel quel. La chevelure et le fauteuil sont bruns, la base, rouge. La carnation, rose clair, très lacunaire, n'a pu être séparée des autres couches. Il n'est pas aisé de proposer un parallèle

uit deze periode tonen ons vaak de voorliefde voor kleurenmengsels met een beetje zoeterige tonaliteiten en sterke contrasten. De kleur mauve wordt bijvoorbeeld gebruikt in de rocopolychromieën van Walter Pompe⁷. De haren, de troon en de schoenen hebben een donkere okerkleur. De grond wordt weergegeven in een iets lichter en feller groen dan de dalmatiek. Het inkarnaat van het gezicht is zeer lacunair en wat ervan overblijft is een lichtjes naar karmijnrood neigend gladroze.

Vermits ons vóór de opening van de tentoonstelling "S.O.S. Polychromieën" niet veel tijd meer restte, moesten we alvorens verder te gaan met het blootleggen, eerst een goed beeld hebben van de toestand van de onderliggende lagen. De eerste fase van het verwijderen van de zware recente overschilderingen werd bijgevolgd beëindigd op het niveau van deze polychromie die vrij goed was uitgewerkt en slechts heel weinig lacunes vertoonde (fig. 6). De tonen en de decors van deze polychromie waren trouwens interessant om te analyseren in het kader van onze studie over de appreciatie van kleuren en de picturale technieken in de loop der tijden.

Na een lange onderbreking werd de studie van het beeldje verdergezet. De polychromie uit de achttiende eeuw was vrij dik en bedekte nog meerdere interventieniveaus. De verflagen op het gezicht schilferden op een onderliggend niveau af en het gezicht was ter gelegenheid van de tentoonstelling ontdaan van zijn lepra-achtige schubben en onthulde reeds een oudere laag, de **vierde polychromie**.

Voor de studie ervan werd de vijfde overschildering over de helft van het oppervlak van het beeldje verwijderd (fig. 7). Onder het gladde rood van de achttiende eeuw werd een rood-oranjeachtig getinte kazuifel aangetroffen met loodmenie met een mat en korrelig uitzicht. De stof is versierd met een licht blauwgrijs pallium en zomen. Het gebruikte materiaal, eveneens korrelig, lijkt smalt te zijn. De kraag is in dezelfde toon gekleurd. De dalmatiek is van een gelijkaardige materie, maar het blauw is iets feller. De albe is wit. De mijter, de revers van de kazuifel en de zoom van de dalmatiek zijn lichtgeel. Dit geel is waarschijnlijk dat van de vorige fase, dat onaangeroerd bleef. Het haar en de troon zijn bruin en het verhoogje is rood. Het zeer lacunaire lichtroze inkarnaat kon niet onderscheiden worden van de andere lagen. Het is niet eenvoudig om een parallel voor te stellen die het mogelijk maakt om een polychromie van dit type te dateren. Smalt werd niettemin veelvuldig gebruikt vanaf de tweede helft van de zestiende en tijdens de zeventiende eeuw. Men kan dus een tijdsvenster voorstellen tussen 1570 en 1650.

De **derde polychromie** kan niet in detail worden beschreven vermits we er niet zijn in geslaagd om een toereikende zone bloot te leggen. De fijnheid van de picturale laag en zijn versleten toestand maakten de ingreep zo moeilijk en prijzig dat we ervan hebben moeten afzien. We kunnen niettemin preciseren dat de kazuifel

⁷ H. VERWILST, H. BOSMAN, R.H. MARIJNISSEN et M. SERCK-DEWAIDE, *Een beeldengroep van Walter Pompe. De Heilige familie. Sint Martinus Beveren-Waas*, Beveren, 1983.

⁷ H. VERWILST, H. BOSMAN, R.H. MARIJNISSEN et M. SERCK-DEWAIDE, *Een beeldengroep van Walter Pompe. De Heilige familie. Sint Martinus Beveren-Waas*, Beveren, 1983.



7 La 4^e polychromie, dégagée sur la moitié droite de la sculpture (à gauche sur l'image), et la 5^e, visible sur l'autre moitié (à droite).
De vierde polychromie, blootgelegd op de rechterhelft van de sculptuur (links op de afbeelding) en de vijfde polychromie, zichtbaar op de andere helft (rechts).

permettant de dater une polychromie de ce type. L'utilisation du smalt est toutefois fréquente à partir de la seconde moitié du ^{xvi}e et durant le ^{xvii}e siècle. On peut donc suggérer une fourchette entre 1570 et 1650.

La 3^e polychromie ne peut être décrite avec précision, car nous n'avons pas réussi à ouvrir une fenêtre de dégagement significative. La finesse de la couche picturale et son usure rendaient l'opération si difficile et si coûteuse que nous avons dû y renoncer. Nous pouvons néanmoins préciser que la chasuble présentait un rouge plus foncé et plus lisse que celui de la 4^e polychromie, les orfrois, un bleu plus lisse et très foncé, tout comme la dalmatique. L'aube était blanche, le revers de la chasuble ainsi que la bordure de la dalmatique, jaunes. Le fauteuil était peint en rouge, tout comme le sol, et la carnation toujours en rose.

La 2^e polychromie, quant à elle, a été découverte (fig. 8), et c'est celle qui est visible aujourd'hui (fig. 9). Elle a longtemps été perçue comme originale. En effet, sur la face de l'œuvre, il n'y avait plus rien d'apparent



8 La 2^e polychromie dégagée, avant les retouches.
De tweede polychromie blootgelegd, vóór het retoucheren.

een rode kleur had die donkerder en gladder was dan die van de dalmatiek in een gladder en zeer donker blauw waren. De albe was wit, de revers van de kazuifel en de zoom van de dalmatiek waren geel. De troon en de grond waren rood geschilderd en het inkarnaat nog steeds roze.

Op haar beurt werd ook de tweede polychromie blootgelegd (fig. 8), en het is deze die vandaag zichtbaar is (fig. 9). Ze werd lange tijd beschouwd als de originele. Langs de voorzijde van het beeldje was er onder deze picturale laag immers niets meer zichtbaar. De kazuifel is in een fijn en heel glad dieprood. Het "gevoorkte kruis van de kazuifel" of pallium, of eenvoudiger verwoord het decoratieve goudborduurself, is breder dan in de latere polychromieën. Deze banden zijn versierd met redelijk goed bewaarde tinbladen en afgeboord met zwarte lijnen. De revers van de kazuifel en van de kraag zijn blauw van kleur. De dalmatiek is in een donkerder en dieper blauw geschilderd. De onderzoom van het kledingstuk is lichtblauw. Dit zou de onderlaag van de dalmatiek kunnen zijn die zichtbaar is gelaten. De lezing van de omgeslagen stof van de kazuifel op de dalmatiek is moeilijk



38 × 14 × 11 cm

9 Ensemble, après traitement.
Totaalaanzicht, na behandeling.

KN 8371



KN 8374, KN 8375

10a-b Les profils droit et gauche (on y voit le décor du siège), après traitement.
De rechter en linker zijaanzichten (de decoratie van de troon is zichtbaar), na behandeling.

en dessous de cette couche picturale. La chasuble est d'un rouge profond, fin et très lisse. La « croix fourchée de la chasuble » ou pallium, ou plus simplement les orfrois décoratifs sont plus larges que dans les polychromies plus tardives. Ces bandes sont ornées de feuilles d'étain assez bien conservées, cernées de lignes noires. Les revers de la chasuble et du col sont de couleur bleue. La dalmatique est peinte en un bleu plus foncé et plus profond. Le bord inférieur du vêtement est bleu clair. Ceci pourrait être la sous-couche de la dalmatique, laissée apparente. La lecture des formes du tissu retourné de la chasuble posé sur la dalmatique est difficile à percevoir, car les deux bleus sont presque identiques et constituent un « ton sur ton ». Le fauteuil est brun, à l'exception des joues (panneaux rectangulaires situés entre les accotoirs et la ceinture du siège), décorées de deux arcatures en noir sur fond blanc, motif conservé d'un côté seulement (fig. 10). Plusieurs sièges de *Sedes Sapientiae* du milieu du XIII^e siècle sont décorés d'arcatures ou de fenestrages similaires, ainsi le fauteuil de la *Sedes* de Vivegnis ou celui de la *Sedes* de Vilvorde. La terrasse est peinte en rouge, souligné de noir. Les chaussures et les cheveux sont noirs. La carnation est rose très pâle mais rehaussée de petites joues rouges et bien rondes d'esprit très roman. Les yeux sont fortement asymétriques: l'iris est bleu, la pupille, noire, tout comme les traits qui soulignent la forme des yeux. Trois lignes brunes achèvent l'expression du visage en définissant les

vermits de twee blauwe tinten bijna identiek zijn en een "toon op toon" vormen. De troon is bruin, met uitzondering van de zijpanelen (rechthoekige panelen gesitueerd tussen de armleuningen en het raam van de troon) die versierd zijn met twee arcatures op een witte achtergrond, een motief dat slechts aan één kant bewaard bleef (fig. 10). Verschillende tronen van *Sedes Sapientiae* uit het midden van de dertiende eeuw zijn op gelijkaardige wijze opengewerkt of versierd met arcatures, zoals de troon van de *Sedes* van Vivegnis of die van de *Sedes* van Vilvoorde. Het verhoogje is in het rood geschilderd en met zwart afgelijnd. De schoenen en de haren zijn zwart. Het inkarnaat is zeer bleek roze, maar opgehoogd met kleine rode en mooi ronde kaken in een typisch romaanse trant. De ogen staan sterk asymmetrisch. De iris is blauw en de pupil en de trekken die de vorm van de ogen onderstrepen, zijn zwart. Drie bruine lijnen vervolledigen de gelaatsexpressie door de wenkbrauwen, een plooi in het ooglid en kringen onder de ogen aan te geven. In parallel met andere polychromieën die gekleurde kledij en een periodiek ontbreken van met metaalblad (gevernist goud of zilver) bedekte kleren tonen, kan men deze polychromie situeren in de tweede helft van de dertiende eeuw.

Tenslotte werd de **eerste polychromielaag** – de originele – aan het einde van de behandeling ontdekt in een eilandje dat was achtergebleven op de rug van het beeldje, op de linkerschouder van de heilige, naast de



KN 8376

11 Le dos après traitement. On distingue la localisation du reste de la polychromie originale (flèche).
De rug na behandeling. De situering van de restanten van de oorspronkelijke polychromie is aangegeven (pijl).

sourcils, un pli dans la paupière et des cernes sous les yeux. En parallèle avec d'autres polychromies montrant des vêtements colorés et un abandon momentané des vêtements couverts de feuilles métalliques (or ou argent verni), on pourrait situer cette polychromie dans la seconde moitié du XIII^e siècle.

Enfin, la 1^{re} polychromie, originale, a été découverte en fin de traitement dans un îlot subsistant dans le dos de l'œuvre, sur l'épaule gauche du saint, à côté des fanons ébauchés et dépourvus de polychromie (fig. 11). On y trouve une épaisse préparation blanche, recouverte d'une feuille d'argent polie, protégée et « vermillonnée » par un glacis jaune (fig. 12). On y reconnaît la technique de dorure ou d'argenture polie aux feuilles métalliques posées directement sur la préparation utilisée entre l'an mil et le début du XIV^e siècle dans nos régions⁸. C'est surtout un témoin d'une polychromie similaire à celle du *Saint évêque* de Schuurhoven⁹, daté de vers 1200 ; on y

schetsmatig vormgegeven en ongepolychromeerde slippen (fig. 11). Men vindt er een dikke witte grondering, bedekt met een gepolijst zilverblad dat beschermd en "gevermiljoend" is met een gele glacis (fig. 12). Men herkent er de techniek in van het gepolijst vergulden of verzilveren met behulp van metaalbladen die direct op de grondering werden aangebracht en die in onze streken werd toegepast tussen het jaar duizend en het begin van de veertiende eeuw⁸. Het is vooral een getuigenis van een polychromie gelijkaardig aan die van de *Heilige bisschop* van Schuurhoven⁹, gedateerd omstreeks 1200, waar we nog op zullen terugkomen (fig. 18a-b). De vleeskleurige laag die vandaag zichtbaar is en tot dusver werd beschouwd als een oorspronkelijke laag aangebracht op een feller roze onderlaag, kan niet langer op die manier worden geïnterpreteerd. Ze komt in werkelijkheid overeen met de tweede polychromie en bedekt hoogstwaarschijnlijk de oorspronkelijke laag die slechts gedeeltelijk bewaard is gebleven. Ze is in een vrij krachtig roze, op een zeer dunne grondering gelegd die contrasteert met de dikte van de laag die onder het zilver werd teruggevonden en noodzakelijk is om een goede polijsting mogelijk te maken.

Behandeling

De verschillende fasen van de behandeling werden bijzonder goed gedocumenteerd en in elk stadium van het onderzoek en van de ingrepen werden er – toen nog analoge – foto's genomen (fig. 13).

Het beeldje werd eerst gedesinfecteerd met broom-methyl in de gaskamer van het KIK, die in februari 1994 nog in gebruik was.

Vóór het uitvoeren van de ingrepen werd een plaatselijke fixering toegepast met steurlijm. Tijdens de behandeling moesten enkele fixeringen herhaald worden, wat veelal gebeurde met behulp van washars aangebracht met een kleine verwarmde spatel met een zeer fijne voet. Een consolidatie door infiltratie met PARALOID B 72 hars (10 %) in toluen was enkel nodig aan de basis en op de mijter.

De stratigrafische en topografische onderzoeken werden gedurende heel de behandeling voortgezet.

Het verwijderen van overschilderingen werd op een uiterst systematische en voorzichtige wijze volbracht. Het merendeel van het werk werd droog uitgevoerd, onder een stereoloep, met behulp van een oogchirurgische scalpel met verwisselbare mesjes.

Enkele kleine opvullingen in het blootliggende en aangevreten hout werden uitgevoerd aan de basis en

⁸ E. JÄGERS, *Zur Polychromie der Kölner Skulptur von 12. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts*, dans U. BERGMANN (dir.), *Schnütgen Museum. Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400)*, Cologne, 1989, p. 85-105, en particulier p. 92 et 94.

⁹ La pièce est conservée aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, à Bruxelles, et a été restaurée par l'IRPA en 1973 (dossier 2L/47 73/487). Voyez *La salle aux trésors. Chef-d'œuvre de l'art roman et mosan*, Turnhout, 1999, p. 120-121.

⁸ E. JÄGERS, *Zur Polychromie der Kölner Skulptur von 12. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts*, in U. BERGMANN (red.), *Schnütgen Museum. Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400)*, Keulen, 1989, p. 85-105, in het bijzonder p. 92 en 94.

⁹ Het stuk wordt bewaard in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel en werd in 1973 door het KIK gerestaureerd (dossier 2L/47 73/487). Zie *De schatkamer. Meesterwerken van de Romaanse en Maaslandse kunst*, Turnhout, 1999, p. 120-121.



KM 9542

- 12 Reste de la polychromie originale sur le dos : feuille d'argent polie recouverte d'un glacis jaune.
Restanten van de oorspronkelijke polychromie op de rug: gepolijst zilverblad bedekt met een gele glacis.

reviendra (fig. 18a-b). La couche de carnation visible aujourd'hui et considérée jusqu'alors comme une couche d'origine appliquée sur une sous-couche d'un rose plus intense ne peut plus être interprétée ainsi. Elle correspond effectivement à la 2^e polychromie et recouvre vraisemblablement la couche originale qui n'est conservée que partiellement. Elle est d'une couleur rose assez soutenue, posée sur une couche de préparation très fine contrastant avec l'épaisseur de la couche trouvée sous l'argent, nécessaire à l'obtention d'un bon polissage.

Traitement

Les différentes phases du traitement ont été particulièrement bien documentées et des photographies, alors analogiques, ont été prises à chaque étape de la recherche et des interventions (fig. 13).

L'œuvre a été tout d'abord désinfectée au bromure de méthyle, dans la chambre à gaz de l'IRPA, encore en fonction en février 1994.

Avant toute intervention, un fixage ponctuel a été opéré au moyen de colle d'esturgeon. En cours de traitement, certains fixages ont dû être repris, souvent à l'aide de cire-résine appliquée avec une petite spatule chauffante à pied très fin. Une consolidation par infiltration de résine PARALOID B 72 à 10 % dans du toluène a uniquement été nécessaire à la base et dans la mitre.

Les examens stratigraphiques et topographiques se sont poursuivis tout au long du traitement.

L'enlèvement des repeints s'est déroulé d'une manière extrêmement systématique et prudente. L'essentiel du travail a été réalisé à sec, sous loupe binoculaire, à l'aide d'un scalpel de chirurgie oculaire aux lames interchangeableables.

Quelques petits bouchages dans le bois dénudé et rongé ont été opérés à la base et dans la mitre (poudre de bois de chêne sec extra fin et micro-ballons de verre CARA XV 99, colle et eau).



KM 9541

- 13 Le visage, après traitement.
Het gezicht, na behandeling.

in de mijter (extra fijn houtpoeder van droge eik en glazen microballen CARA XV 99, water en lijm).

De behandeling werd afgerond met enkele gekleurde retouches op de randen van de lacunes en in de afgesletten zones, zonder het gebruik van een grondering.

De picturale lagen werden bij wijze van uitzondering progressief blootgelegd – niveau per niveau – om kennis te vergaren over de opeenvolgende decors die getuigen van de geschiedenis van de smaak en van kleuren, van de middeleeuwen tot op heden. Dit soort studie is zeer duur en staat niet in verhouding tot de esthetische waarde van de sculptuur. Hoe het ook zij, het kleine aantal werken uit deze periode waarbij men het geluk heeft om heel hun geschiedenis te kunnen ontcijferen, rechtvaardigt deze unieke behandeling die voorts ook mogelijk werd gemaakt door de kleine afmetingen van de sculptuur.

Bij het aanvatten van de behandeling hoopten we het oorspronkelijke uitzicht van het kunstwerk te kunnen herstellen. Aan het einde van de behandeling moesten we ons echter bij de feiten neerleggen: de originele polychromie is voor 95 % verloren en het is thans de tweede toestand van het werk die aan het publiek wordt getoond.

Dit type van verwijderen van de overschilderingen komt in de ééntonwintigste eeuw steeds minder voor. Volgens het goede beheer van het erfgoed zijn grote conservatiecampagnes immers prioritair (desinfectie, fixatie, consolidatie en onderhoud). Complexe

Enfin le traitement s'est achevé par quelques retouches colorées appliquées sur les bords des lacunes et dans les zones usées, sans application de préparation.

Le travail de découverte progressive de chacune des couches picturales, niveau par niveau, a été exceptionnellement réalisé à des fins de connaissance des décors successifs témoignant de l'histoire du goût et des couleurs, du haut Moyen Âge à nos jours. Ce type d'étude est très coûteux et n'est pas proportionnel à la valeur esthétique de la sculpture. Quoi qu'il en soit, le petit nombre d'œuvres de cette époque sur lesquelles on a la fortune de déchiffrer toute leur histoire justifie ce traitement unique, rendu par ailleurs possible vu les petites dimensions de la sculpture.

Au début de notre intervention, nous avions espéré restituer à l'œuvre son aspect originel, mais en fin de traitement, force a été de se rendre à l'évidence : la polychromie originale est perdue à 95 % et c'est le deuxième état de l'œuvre qui est maintenant révélé au public.

Ce type d'enlèvement des repeints est de moins en moins fréquent au XXI^e siècle, car la bonne gestion du patrimoine implique de réaliser prioritairement de vastes campagnes de conservation (désinfections, fixages, consolidations et entretien). Les études et les restaurations complexes sont très onéreuses et elles nécessitent impérativement une justification déontologique et un financement. Elles s'inscrivent le plus souvent dans le cadre de projets d'expositions ou de recherches, financés par des sponsors ou des mécènes.

Le problème de la copie

Comme mentionné dans l'introduction, la fabrique d'église a demandé que la statuette fasse l'objet d'une copie en bois polychromé.

Nous conseillons systématiquement de conserver les œuvres au sein de leur lieu de destination et d'utilisation premières, en les sécurisant in situ. Dans le cas présent, nous avons exceptionnellement été de l'avis de réaliser un dépôt « conservatoire » au Musée provincial des Arts anciens du Namurois, à Namur. En effet, la localisation d'origine de la sculpture est inconnue et son installation inadéquate sur l'autel baroque ne permet pas sa visibilité et rend sa protection difficile.

La position adoptée par l'IRPA à propos du moulage a été rendue publique au cours d'un colloque sur le sujet, en 2000¹⁰ : le moulage d'une œuvre polychromée est totalement inacceptable au point de vue déontologique. Les produits utilisés et les manipulations successives abîment inexorablement les surfaces picturales.

Nous avons donc opté pour une approche indirecte¹¹, ce qui implique, dans un premier temps, la réalisation

de études et restaurations qui sont très coûteuses et doivent être nécessairement déontologiquement et financièrement justifiées. Elles se font le plus souvent dans le cadre de tentatives de restitution ou de recherches, financées par des sponsors ou des mécènes.

Het probleem van de kopie

Zoals vermeld in de inleiding vroeg de kerkfabriek om een gepolychromeerde houten kopie te maken van het beeldje.

We raden systematisch aan om kunstwerken te bewaren op de plaats waarvoor ze gemaakt werden en waar ze oorspronkelijk in gebruik waren, door ze in situ te beveiligen. In het huidige geval leek het ons bij uitzondering aangeraden om een conservatiegemotiveerde bewaarplaats in te richten in het Musée provincial des Arts anciens du Namurois te Namen. De oorspronkelijke bewaarplaats van het beeldje is immers niet gekend en zijn ongeschikte plaatsing op het barokke altaar maakte het slecht zichtbaar en bemoeilijkte zijn bescherming.

De positie die het KIK inneemt met betrekking tot afgietsels werd medegedeeld tijdens een colloquium over dit onderwerp in 2000¹⁰: het nemen van een afgietsel van een gepolychromeerd kunstwerk is vanuit deontologisch oogpunt volstrekt onaanvaardbaar. De gebruikte producten en de opeenvolgende manipulaties beschadigen onverbidlijk de picturale oppervlakken.

We hebben dus geopteerd voor een indirecte benadering¹¹, wat inhoudt dat er eerst een replica in klei-aarde wordt geboetseerd (fig. 14-15), waar vervolgens een afgietsel van wordt gemaakt om een gipsen kopie te verkrijgen. Door afdrukken of gieten kan de mal eveneens dienen om kopieën in een ander materiaal te maken. Het gipsen model heeft hier als vertrekpunt gediend voor een met behulp van een puntpasser in *taille directe* vervaardigde houten kopie. Het apparaat om de oriëntatiepunten te registreren werd dus aangebracht op de gipsen kopie en niet op het beeldje zelf. Zo vond er geen enkele kwalijke manipulatie plaats en kon het origineel zeker geen schade lijden.

Op vraag van de kerkfabriek werd een tweede kopie gemaakt. Beide beeldjes werden vervaardigd¹² volgens de hierboven beschreven methode, het ene in lindenhout voor de parochiekerk van Hour (fig. 16), het andere in synthetische hars (MASTER MODEL PASTE) voor de kapel van Havenne waar het op basis van oude foto's terug bovenop het altaar werd geplaatst. Ze werden gepolychromeerd volgens het huidige uitzicht van het authentieke beeldje, met name de tweede polychromie. Deze facsimiles werden gesigneerd en gedateerd.

¹⁰ M. SERCK-DEWAIDE, *Les moulages : avantages et dangers. Techniques actuelles de copie. Perspectives d'avenir*, dans *La vie des Musées*, 15, 2000-2001 (Dossier le moulage), p. 33-40.

¹¹ Ph. CLERIN, *La sculpture, toutes les techniques*, Paris, 1988 (1991), p. 20.

¹⁰ M. SERCK-DEWAIDE, *Les moulages : avantages et dangers. Techniques actuelles de copie. Perspectives d'avenir*, in *La vie des Musées*, 15, 2000-2001 (Dossier le moulage), p. 33-40.

¹¹ P. CLERIN, *La sculpture, toutes les techniques*, Parijs, 1988 (1991), p. 20.

¹² Door Jacques Vereecken, conservator-restaurator van beeldhouwwerken.



(© M. Serck-Dewaide)

14 Réalisation du modelage en terre glaise.
Uitvoering van de geboetseerde kopie in klei.

d'un modelage en terre glaise (fig. 14-15), moulé ensuite pour obtenir une reproduction en plâtre. Le moule permet également d'obtenir d'autres épreuves en différents matériaux, par estampage ou coulage. Le modèle en plâtre a servi ici de base à une copie en bois par taille directe avec mise aux points. La machine à établir les points de repère prend donc appui sur la reproduction en plâtre et non sur l'œuvre elle-même, aucune manipulation intempestive n'a lieu, aucun dégât ne peut être occasionné à l'original.

À la demande de la fabrique d'église, une seconde copie a été réalisée. Toutes deux ont été effectuées¹² selon la méthode décrite ci-dessus, l'une, en bois de tilleul, pour l'église paroissiale de Hour (fig. 16), l'autre, en résine synthétique (MASTER MODEL PASTE) pour la chapelle de Havenne où elle a été replacée sur le haut de l'autel, en se basant sur les anciens clichés. Elles ont été polychromées en reproduisant l'aspect actuel de la sculpture, à savoir la deuxième polychromie. Ces fac-similés ont été signés et datés.

Quelques comparaisons

Les dimensions de la pièce se rapprochent de celles des saints ornant les châsses orfèvres et il est effectivement permis de trouver des comparaisons stylistiques, formelles et vestimentaires parmi les représentations d'évêques sur plusieurs châsses de la région rhéno-mosane.

Ainsi, saint Héribert, représenté trônant, en vêtement épiscopal, sur le pignon de la châsse du même nom, conservée en l'église Saint-Héribert à Cologne-Deutz¹³ (1160-1170) (fig. 17), montre-t-il une mitre basse et une chasuble ornée d'un pallium, selon la mode



(© M. Serck-Dewaide)

15 Le modelage achevé à côté de l'original.
De voltooide geboetseerde kopie naast het origineel.

Enkele vergelijkingen

De afmetingen van het beeldje benaderen die van de heiligen op edelmetalen schrijnen en er zijn zelfs stilistische, formele en vestimentaire overeenkomsten met afbeeldingen van bisschoppen op verschillende schrijnen uit de Rijn- en Maasstreek.

Zo draagt de getroonde en als bisschop geklede Sint-Heribert op de smalle zijde van het gelijknamige schrijn bewaard in de Sint-Heribertkerk te Keulen-Deutz¹³ (1160-1170) (fig. 17), in overeenstemming met de eigentijdse bisschoppelijke mode, een lage mijter en een kazuifel versierd met een pallium die aan onze *Sint-Elooi* doen denken. Zo kan men ook de troon van Elooi vergelijken met verschillende gesculpteerde afbeeldingen van *Sedes Sapientiae* uit dezelfde periode en streek: de *Sedes Sapientiae* van Oudergem¹⁴ (Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, inv.nr. 6095), gedateerd omstreeks 1160, is gezeten op een troon met leuning met conische toppen die een gelijkaardige structuur vertonen.

De oorspronkelijke polychromie met zilverblad die voor 95 % verloren is gegaan, kan in gedachten worden gerestitueerd als men de reeds vermelde¹⁵ Maaslandse

¹² Par Jacques Vereecken, conservateur-restaurateur de sculptures.

¹³ *Rhin-Meuse. Art et civilisation 800-1400*, catalogue d'exposition, Cologne-Bruxelles, 1972, cat. H 17, p. 277-278.

¹³ *Rijn en Maas. Kunst en cultuur 800-1400*, tentoonstelling-catalogus, Keulen-Brussel, 1972, cat.nr. H 17, p. 277-278.

¹⁴ *Ibidem*, cat.nr. J 4, p. 283; *La salle au trésor* [n. 9], p. 116-117.

¹⁵ *Supra*, p. 124 en n. 9.



(© M. Serck-Dewaide)

16 La copie en bois polychromé, aujourd'hui à Hour.
De kopie in gepolychromeerd hout, vandaag te Hour.

ecclésiastique de l'époque, qui évoque notre *Saint Éloi*. De même, on peut comparer le siège d'Éloi avec différentes représentations sculptées de *Sedes Sapientiae* de la même période et de la même région : la *Sedes Sapientiae* d'Auderghem¹⁴ (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. 6095), datée de vers 1160, est installée sur un fauteuil à accotoirs à sommets coniques de structure similaire.

La polychromie originale à la feuille d'argent, perdue à 95 %, peut être restituée par l'imagination si l'on observe le *Saint évêque* mosan de Schuurhoven (fig. 18a-b), déjà mentionné¹⁵. Taillée dans du bois de poirier (ou de pommier), cette sculpture présente deux polychromies successives composées essentiellement de feuilles d'argent polies sur fond blanc (la première

¹⁴ *Ibidem*, cat. J 4, p. 283 ; *La salle au trésor* [n. 9], p. 116-117.

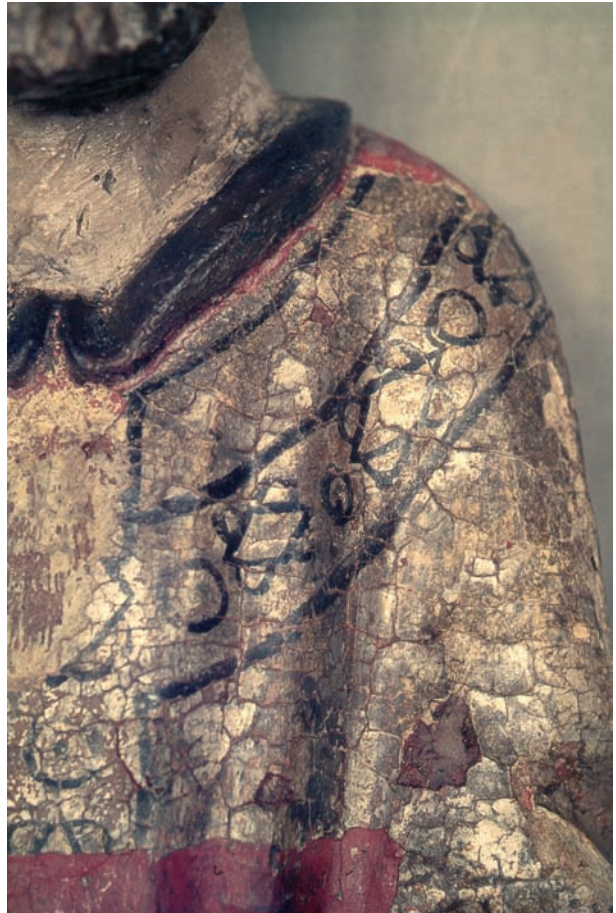
¹⁵ *Supra*, p. 124 et n. 9.



(© M. Serck-Dewaide)

17 *Châsse de saint Héribert*, pignon, 1160-1170, Cologne-Deutz, église St Heribert.
Schrijn van Sint-Heribert, *smalle zijde*, 1160-1170, Cologne-Deutz, *Sint-Heribertkerk*.

Heilige bisschop van Schuurhoven (fig. 18a-b) bekijkt. Uit perenhout (of appelhout) gesneden, vertoont deze sculptuur twee opeenvolgende polychromieën die grotendeels bestaan uit gepolijste zilverbladen op een witte grond (de eerste, oorspronkelijke polychromie is alleen zichtbaar in de vorm van sporen in de holtes van de plooiën, onder de laag die thans zichtbaar is). Het gevorkte kruis van de kazuifel, versierd met valse cabachons, is in zwart getekend op zilver en vervolgens bedekt met een beschermingsglacis ter imitatie van verguld metaal, wat een glans geeft zoals die van edelsmeedwerk. Deze *Heilige bisschop* is groter, statiger, bebaard en de plooiën van zijn kledij zijn dieper en soepeler. Men dateert hem in het begin van de dertiende eeuw (omstreeks 1200). De vorm en de proporties van de mijter, de tekening van de kraag, de vormgeving van het gouborduursel, de algemene presentatie en vooral de polychromie uit gepolijst zilver met in het zwart geschilderde decors beschermd met een gele glacis, doen denken aan onze *Sint-Elooi*. Omdat deze vergelijking zeer overtuigend lijkt, kan de datering van de heilige van Hour, met zijn polychromie die verguld zilver nabootst en waarschijnlijk ook geschilderd gouborduursel, aan



(© M. Serck-Dewaide)

18a-b Le *Saint évêque* de Schuurhoven, vers 1200, après traitement. a. Ensemble. b. Argenture couverte d'un glacis jaune sur l'épaule gauche.
De Heilige bisschop van Schuurhoven, omstreeks 1200, na behandeling. a. Totaalaanzicht. b. Verzilvering bedekt met een gele glacis.

polychromie, originale, est uniquement perceptible à l'état de traces dans des fonds de plis, sous celle actuellement visible). La croix fourchée de la chasuble, ornée de faux cabochons, a été dessinée en noir sur l'argent et ensuite recouverte d'un glacis protecteur à l'imitation de métal doré, offrant une brillance qui simule une pièce orfèvrée. Ce *Saint évêque* est plus grand, plus majestueux, barbu, habillé de vêtements aux plissés plus profonds et plus souples. On le date de l'aube du XIII^e siècle (vers 1200). La forme et les proportions de la mitre, le dessin du col, la disposition des orfrois, la présentation générale et surtout la polychromie composée d'argent poli, portant des décors peints en noir protégés par un glacis jaune, rappellent notre *Saint Éloi* et la comparaison paraît très convaincante. Dès lors, la datation du saint de Hour, avec sa polychromie imitant l'argent doré et, probablement, des orfrois peints, peut être située au début du XIII^e siècle et non au XIV^e, comme le pense Robert Didier¹⁶. Une différence doit être signalée : la terrasse du

het begin van de dertiende eeuw worden gesitueerd en niet, zoals Robert Didier¹⁶ denkt, in de veertiende eeuw. Toch moet er ook een verschilpunt worden aangemerkt: het verhoogje van de *Heilige bisschop* van Schuurhoven was versierd met cabachons die vandaag verdwenen zijn, terwijl dat van de aanzienlijk kleinere *Sint-Elooi* er helemaal geen bevatte.

Ten slotte vermelden we in het kader van deze enkele observaties een uit Keulen afkomstig *Bisschops-hoofd*¹⁷ in eikenhout met sporen van polychromie, van omstreeks 1160-1180 (Keulen, Schnütgen Museum,

¹⁶ R. DIDIER, *Sculpture de la fin du Moyen Âge dans le Namurois, essai de catalogue*, dans *Art en Namurois. La sculpture*,

¹⁶ R. DIDIER, *Sculpture de la fin du Moyen Âge dans le Namurois, essai de catalogue*, in *Art en Namurois. La sculpture, 1400-1550, Musée des Art anciens du Namurois et Musée diocésain, Namur, 14.12.2001-31.03.2002*, Namen, 2001, p. 83-312, p. 171 ("la datation proposée vers 1300 n'est pas correcte. Atelier régional ? Namur ? Dinant ?"); Id. en J. TOUSSAINT, *Sculptures (Guide du Visiteur [van het Musée provincial des Arts anciens du Namurois]*, 5), Namen, 2002, p. 20 (datering einde veertiende eeuw).

¹⁷ BERGMANN, *Holzskulpturen* [n. 8], cat.nr. 5, p. 134-136.

Saint évêque de Schuurhoven était ornée de cabochons, aujourd'hui perdus, tandis que celle du *Saint Éloi*, de dimension nettement moindre, ne pouvait prétendre à ce type de décoration.

Nous mentionnerons enfin, dans le cadre de ces quelques observations, une *Tête d'évêque* d'origine colonnaise¹⁷, en bois de chêne avec traces de polychromie, vers 1160-1180 (Cologne, Schnütgen Museum, inv. A 775) (fig. 19). Si sa mitre présente une forme comparable et son visage, une expression proche, l'œuvre est d'un style plus raffiné et d'une facture plus experte que le *Saint Éloi*, plus populaire et de facture régionale.

Cette étude montre comment un petit objet, peu avenant avant traitement, raconte à qui sait le déchiffrer l'évolution des formes, du goût, des couleurs et des techniques. Le traitement de l'œuvre l'a révélée comme un rare témoin du haut Moyen Âge et l'a remise en valeur du point de vue esthétique. Preuve nouvelle, s'il en fallait, que chaque traitement constitue le moment privilégié pour établir la documentation et réaliser des recherches interdisciplinaires passionnantes sur les œuvres.



(D'après / naar BERGMANN, *Holzskulpturen* [n. 8], p. 135)

19 *Tête d'évêque*, 1160-1170, Cologne, Museum Schnütgen. Hoofd van een bisschop, 1160-1170, Keulen, Museum Schnütgen.

inv. nr. A 775) (fig. 19). Zijn mijter heeft een gelijkwaardige vorm en zijn gezicht een verwante uitdrukking, maar het werk is verfijnder van stijl en deskundiger van factuur dan de volksere en meer provinciaals vormgegeven *Sint-Elooi*.

Deze studie illustreert hoe een klein object dat vóór de behandeling weinig bekoorlijk was, de evolutie van vormen, smaak, kleuren en technieken prijsgeeft aan wie het kan ontcijferen. De behandeling van het kunstwerk heeft het onthuld als een zeldzame getuigenis uit de hoge middeleeuwen en heeft het vanuit esthetisch oogpunt gehervardeerd. Een nieuw bewijs – moest het nog nodig zijn – dat elke behandeling een geprivilegieerde gelegenheid is voor de verwerving van documentatie en voor het verrichten van fascinerend interdisciplinair onderzoek.

1400-1550, *Musée des Art anciens du Namurois et Musée diocésain*, Namur, 14.12.2001-31.03.2002, Namur, 2001, p. 83-312, p. 171 (« la datation proposée vers 1300 n'est pas correcte. Atelier régional ? Namur ? Dinant ? »); Id. et J. TOUSSAINT, *Sculptures (Guide du Visiteur [du Musée provincial des Arts anciens du Namurois]*, 5), Namur, 2002, p. 20 (fin du XIV^e siècle).

¹⁷ BERGMANN, *Holzskulpturen* [n. 8], cat. 5, p. 134-136.

LE SAINT ÉLOI ET LE SAINT LAURENT DE HOUR DANS LE CONTEXTE DE LA SCULPTURE MOSANE DU XIII^e SIÈCLE

Emmanuelle MERCIER

Les résultats de l'étude du *Saint Éloi* de Hour ont fait partie d'un catalogue rassemblant les données technologiques de quatre-vingt-deux sculptures mosanes en bois polychromé. Ce catalogue a été élaboré dans le cadre d'une thèse de doctorat sur la polychromie de la sculpture mosane en bois du XIII^e siècle, que nous avons menée à l'IRPA et défendue à l'Université de Liège en 2008¹⁸. La problématique de la datation de cette sculpture a été analysée dans un chapitre de synthèse intitulé « Apports de la recherche à l'attribution et à la datation ». Le cas est d'autant plus intéressant qu'au cours de cette recherche une sculpture provenant de la même chapelle, un *Saint Laurent diacre*, a été étudiée¹⁹ (fig. 20).

Le problème de la datation

Le Saint Éloi

Les datations qui ont été proposées pour le petit *Saint Éloi* de Hour sont très contradictoires, puisque, d'un côté, Myriam Serck-Dewaide avait suggéré de situer la sculpture autour des années 1200²⁰ et que, de l'autre, le *Guide du visiteur* du Musée provincial des Arts anciens du Namurois, où la sculpture est conservée, la situe à la fin du XIV^e siècle²¹. Les arguments stylistiques avancés par Myriam Serck-Dewaide paraissent d'emblée plus convaincants pour défendre la thèse d'une datation haute en raison notamment de la forme du siège

DE SINT-ELOOI EN DE SINT-LAURENTIUS VAN HOUR IN DE CONTEXT VAN DE MAASLANDSE BEELDHOEWKUNST VAN DE DERTIENDE EEUW

Emmanuelle MERCIER

De resultaten van de studie van de *Sint-Elooi* van Hour maken deel uit van een catalogus die de technologische gegevens bundelt van tweeëntwintig Maaslandse sculpturen in gepolychromeerd hout. Deze catalogus kwam tot stand in het kader van een doctoraatsthesis over de polychromie van de Maaslandse houtsculptuur van de dertiende eeuw die ik heb voorbereid in het KIK en in 2008 heb verdedigd aan de Universiteit de Liège¹⁸. De problematiek van de datering van deze sculptuur werd geanalyseerd in een synthesehoofdstuk getiteld "Apports de la recherche à l'attribution et à la datation". De casus wint nog aan interesse door de gelijktijdige studie van een beeld dat afkomstig is van dezelfde kapel en een Sint-Laurentius als diaken voorstelt¹⁹ (fig. 20).

Het probleem van de datering

De Sint-Elooi

De dateringen die voorgesteld werden voor de kleine *Sint-Elooi* van Hour, zijn zeer contradictoires. Enerzijds stelde Myriam Serck-Dewaide voor om de sculptuur omstreeks 1200²⁰ te situeren en anderzijds situeert de *Guide du visiteur* van het Musée provincial des Arts anciens du Namurois, waar de sculptuur wordt bewaard, het aan het einde van de veertiende eeuw²¹. De stilistische argumenten die door Myriam Serck-Dewaide naar voren werden geschoven om de hypothese van een vroegere datering te ondersteunen, leken meteen reeds

¹⁸ *La polychromie de la sculpture mosane en bois du XIII^e siècle*, thèse menée sous la direction d'Albert Lemeunier défendue à l'Université de Liège, faculté de Lettres et Philosophie le 08.12.2008 (présentation et résumé : <http://bictel.ulg.ac.be/ETD-db/collection/available/ULgetd-12042008-151316/>). Voir aussi E. MERCIER, *The Polychromy of the Mosan Wooden Sculpture of the XIIIth century*, dans *Newsletter of the International Council of Museums, ICOM Committee for Conservation, Sculpture, Polychromy and Architectural Decoration, Triennium 2008-2011*, n°1, 2009, p. 8-10.

¹⁹ Examen réalisé in situ à l'aide de lunettes-loupe (x 8). La sculpture est également conservée au Musée provincial des Arts anciens du Namurois.

²⁰ SERCK-DEWAIDE, *Saint Éloi* [n. 2] et *Méthodes d'examen, recherches et traitements des polychromies du Moyen Âge à l'Institut royal du patrimoine artistique*, dans *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques. Actes du colloque, Amiens, 12-14 octobre 2000*, Amiens-Paris, 2002, p. 91-101.

²¹ DIDIER et TOUSSAINT, *Sculptures* [n. 16].

¹⁸ *La polychromie de la sculpture mosane en bois du XIII^e siècle*, thesis onder het promotorschap van Albert Lemeunier verdedigd aan de Universiteit de Liège, faculté de Lettres et Philosophie op 08.12.2008 (presentatie en samenvatting: <http://bictel.ulg.ac.be/ETD-db/collection/available/ULgetd-12042008-151316/>). Zie ook E. MERCIER, *The Polychromy of the Mosan Wooden Sculpture of the XIIIth century*, in *Newsletter of the International Council of Museums, ICOM Committee for Conservation, Sculpture, Polychromy and Architectural Decoration, Triennium 2008-2011*, 1, 2009, p. 8-10.

¹⁹ Onderzoek in situ uitgevoerd met behulp van een loepbril (8 x). De sculptuur wordt eveneens bewaard in het Musée provincial des Arts anciens du Namurois.

²⁰ SERCK-DEWAIDE, *Sint-Elooi* [n. 2] en *Méthodes d'examen, recherches et traitements des polychromies du Moyen Âge à l'Institut royal du patrimoine artistique*, in *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques. Actes du colloque, Amiens, 12-14 octobre 2000*, Amiens-Parijs, 2002, p. 91-101.

²¹ DIDIER en TOUSSAINT, *Sculptures* [n. 16].



83 × 23 × 13,5 cm

KM 13146

20 *Saint Laurent diacre*, provenant de la chapelle Saint-Laurent de Havenne (Hour). Namur, Musée provincial des Arts anciens du Namurois, collection SAN, inv. 224. Sint-Laurentius als diaken, afkomstig van de Sint-Laurentiuskapel te Havenne (Hour). Namen, Musée provincial des Arts anciens du Namurois, verzameling SAN, inv.nr. 224.

à hauts montants et des plis courbes et peu profonds de la chasuble. Toutefois, une datation vers les années 1220-1230 pourrait aussi être envisagée en tenant compte du caractère provincial de la sculpture, qui implique un certain archaïsme. En effet, les plis pincés et peu saillants de la chasuble s'observent dans plusieurs sculptures mosanes des années 1220-1240, comme la *Sainte Gertrude* de l'église de Kuringen, le *Saint Jean* du musée communal de Huy²² ou le *Christ* de l'église Saint-Martin

²² E. MERCIER, *Le Saint Jean au Calvaire du Musée communal de Huy*, dans *Annales du cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts*, 58, 2006-2007, p. 35-68.

overtuigender. Onder andere de vorm van de troon met hoge spijlen en de golvende en ondiepe plooiën van de kazuifel zijn veelzeggend. Toch kon ook een datering omstreeks 1220-1230 worden overwogen als men rekening geeft van het provinciale karakter van de sculptuur, wat op een zeker archaïsme wijst. De smalle en ondiepe plooiën van de kazuifel vindt men immers ook terug bij verschillende Maastrandse sculpturen uit de jaren 1220-1240, zoals de *Heilige Gertrudis* van de kerk van Kuringen, de *Sint-Jan* van het gemeentemuseum van Hoi²² of de *Christus* van de Sint-Martinuskerk te Rutten²³. Robert Didier verbindt deze laatste sculptuur, die hij omstreeks 1240 dateert, met een stroming die reageerde tegen het maniërisme van de "Muldenfastenstil"²⁴, een stroming die men ook in Frankrijk terugvindt²⁵. Men treft er onder meer een zekere plompheid aan in de behandeling van de rand van de kazuifel – waarvan ook de revers zichtbaar zijn – die men ook terugvindt bij de *Sint-Jan* van Hoi en de groep van de *Maagd* en van *Sint-Jan bij de kruisiging* afkomstig van de Sint-Rochuskapel te Luik (Grand Curtius, Luik). De plooiën en de zigzag van de albe maken op hun beurt deel uit van het stilistische idioom van de jaren 1230-1250, zoals we kunnen zien op de *Sedes* uit de voormalige verzameling Tastet (bij Brimo de Laroussilhe te Parijs)²⁶, op die van Matagne-la-Petite²⁷ en op die van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis van Brussel (inv.nr. 8691)²⁸. Bovendien komt men de voor de twaalfde eeuw kenmerkende lage troon van het banktype met dubbele schuine zijden – hoewel hij in de Maastrandse beeldhouwkunst van de dertiende eeuw werd vervangen door de voor die tijd kenmerkende hoge troon met leuning – nog tegen in het begin van de dertiende eeuw. Dit wordt aangetoond door de *Sedes* van het deambulatorium van de Sint-Leonarduskerk te Léau

²² E. MERCIER, *Le Saint Jean au Calvaire du Musée communal de Huy*, in *Annales du cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts*, 58, 2006-2007, p. 35-68.

²³ E. MERCIER, *Het triomfkruis in de Sint-Brixiuskerk van Hollogne-sur-Geer. Kunsthistorische opmerkingen en hercontextualisering*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 31, Brussel, 2004-2005 (2007), p. 39-54, p. 48.

²⁴ R. DIDIER, *Christs et Calvaires mosans du XIII^e siècle*, in *Millénaire de la collégiale Saint-Jean à Liège. Exposition d'art et d'histoire, Liège, église Saint-Jean, du 17 septembre au 29 octobre 1982*, Brussel, 1982, p. 141-172, p. 147.

²⁵ F. BARON, *Un calvaire du XIII^e siècle: le Christ de Ramousies, la Vierge et le saint Jean du Louvre*, in *Revue du Louvre*, 43, 5/6, december 1993, p. 47-58, p. 53.

²⁶ P. GEORGE, *L'Art au miroir du Trésor de Liège, in Trésors des cathédrales d'Europe, Liège à Beaune, 29.11.2005 – 19.03.2006*, Parijs, 2005, p. 201, fig. 26.

²⁷ R. DIDIER, *Hugo d'Oignies. Prolégomènes*, in *Autour de Hugo d'Oignies, Musée des Arts anciens du Namurois, du 29 mai au 30 novembre 2003*, Namen, 2003, p. 59-81, p. 72-73.

²⁸ R. DIDIER, *La Sedes, la Vierge et le saint Jean au calvaire de l'église Saint-Jean à Liège et la sculpture mosane de la première moitié du XIII^e siècle*, in *La collégiale Saint-Jean de Liège. Mille ans d'art et d'histoire*, Luik, 1981, p. 57-76, p. 67.

²⁹ *Ibidem*, p. 60-61, fig. 7.

de Rutten²³. Robert Didier rattache cette dernière sculpture, qu'il date de vers 1240, à un courant en réaction contre le maniérisme du « Muldenfastenstil »²⁴, courant qui s'observe également en France²⁵. On note, en outre, une certaine mollesse dans le traitement de l'extrémité du lé de la chasuble, qui laisse apparaître le revers, que l'on retrouve dans le *Saint Jean* de Huy et le groupe de la *Vierge* et du *Saint Jean au Calvaire* provenant de la chapelle Saint-Roch à Liège (Grand Curtius, Liège). Quant aux plis en zigzag de l'aube, ils font partie du langage stylistique des années 1230-1250, comme nous pouvons l'observer sur les *Sedes* de l'ancienne collection Tastet (chez Brimo de Laroussilhe à Paris)²⁶, de Matagne-la-Petite²⁷ et des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (inv. 8691)²⁸. Par ailleurs, bien que, dans la sculpture mosane du XIII^e siècle, le trône haut à accoudoirs, caractéristique du XII^e siècle, cède le pas à un siège bas de type banquette à double chanfrein, il est encore présent au début du siècle, comme l'illustrent la *Sedes* du déambulatoire de l'église Saint-Léonard de Léau (vers 1220)²⁹ et un *Saint en Majesté* d'une collection privée exposé au château de Laarne en 1969³⁰. Dans la sculpture colonaise, la *Sedes* du Schnütgen-Museum (inv. A 14) propose encore ce type de siège vers 1220-1230³¹.

Le Saint Laurent diacre

Comme c'est le cas pour le *Saint Éloi*, la datation du *Saint Laurent diacre* de Hour pose problème. La sculpture était autrefois située à la fin du XII^e siècle mais une datation à la fin du XIV^e est actuellement proposée³².

²³ E. MERCIER, *La Croix triomphale de l'église Saint-Brice d'Hollogne-sur-Geer. Notes d'histoire de l'art et remise en contexte*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 31, Bruxelles, 2004-2005 (2007), p. 39-54, p. 48-49.

²⁴ R. DIDIER, *Christ et Calvaires mosans du XIII^e siècle*, dans *Millénaire de la collégiale Saint-Jean à Liège. Exposition d'art et d'histoire, Liège, église Saint-Jean, du 17 septembre au 29 octobre 1982*, Bruxelles, 1982, p. 141-172, p. 147.

²⁵ F. BARON, *Un calvaire du XIII^e siècle : le Christ de Ramoussies, la Vierge et le saint Jean du Louvre*, dans *Revue du Louvre*, 43, 5/6, décembre 1993, p. 47-58, p. 53.

²⁶ Ph. GEORGE, *L'Art au miroir du Trésor de Liège*, dans *Trésors des cathédrales d'Europe, Liège à Beaune, 29.11.2005 – 19.03.2006*, Paris, 2005, p. 201, fig. 26.

²⁷ R. DIDIER, *Hugo d'Oignies. Prolégomènes*, dans *Autour de Hugo d'Oignies, Musée des Arts anciens du Namurois, du 29 mai au 30 novembre 2003*, Namur, 2003, p. 59-81, p. 72-73.

²⁸ R. DIDIER, *La Sedes, la Vierge et le saint Jean au calvaire de l'église Saint-Jean à Liège et la sculpture mosane de la première moitié du XIII^e siècle*, dans *La collégiale Saint-Jean de Liège. Mille ans d'art et d'histoire*, Liège, 1981, p. 57-76, p. 67.

²⁹ *Ibidem*, p. 60-61, fig. 7.

³⁰ J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Saint en majesté*, dans *Catalogue de l'exposition Sculptures du Moyen Âge conservées dans des collections privées belges, Château de Laarne, septembre-novembre 1969*, [Bruxelles], 1969, cat. 73, p. 146, fig. p. 147.

³¹ BERGMANN, *Holzskulpturen* [n. 8], cat. 14, p. 153-157.

³² DIDIER et TOUSSAINT, *Sculptures* [n. 16].

(omstreeks 1220)²⁹ en een *Heilige in majesteit* van een private collectie die in 1969 werd tentoongesteld in het kasteel van Laarne³⁰. In de Keulse beeldhouwkunst ver- toont de *Sedes* van het Schnütgen-Museum (inv.nr. A 14) dit type van troon nog omstreeks 1220-1230³¹.

De Sint-Laurentius als diaken

Zoals bij de *Sint-Elooi*, stelt ook de datering van de *Sint-Laurentius als diaken* van Hour een probleem. De sculptuur werd voorheen gesitueerd aan het einde van de twaalfde eeuw, maar thans wordt een datering aan het einde van de veertiende eeuw voorgesteld³². De lezing van het werk is inderdaad moeilijk omwille van redenen gebonden aan zijn bewaringstoestand en aan de stilistische analyse: het gezicht is zwaar beschadigd door houtvretende insecten en de sobere diakenkledij kent een repetitieve plooienva- l. De dalmatiek heeft pijpvormige plooiën die verticaal en evenwijdig lopen en de albe ver- toont buisvormige plooiën die aan het verhoogje vervagen en zich breed neervouwen. Deze plooienva- l zou een datering tussen het einde van de dertiende en het begin van de veertiende eeuw kunnen wettigen. Anderzijds, op basis van wat er nog overblijft van het gezicht, is de kleine ronde kin boven een brede keel eerder kenmerkend voor de fysionomie van Maaslandse sculpturen vanaf de jaren 1300.

Bijdrage van de technologische analyse aan de date- ring

Het hout

Zoals Myriam Serck-Dewaide beklemtoont, kan de argumentatie ten gunste van een vroegere datering van de *Sint-Elooi* geschraagd worden door het gebruik van populier, een zachte houtsoort die vaak werd gebruikt in de romaanse periode. Het onderzoek van een ruim aantal specimens toont immers aan dat in de eerste decennia van de dertiende eeuw in het Maasland het gebruik van eik ging overheersen. Niettemin toont een beperkt aantal sculpturen, waarvan enkele van goede kwaliteit, aan dat de uit de vorige eeuwen overgeleverde traditie van het gebruik van zacht hout nog niet helemaal was verdwenen. Vanaf omstreeks 1230 werd zacht hout echter alleen nog gebruikt voor sculpturen die van een zeker provincialisme getuigen, zoals de *Sedes* van Éprave³³ of de *Sint-Laurentius* van Hour.

³⁰ J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Heilige-Koning*, in *Catalogus van de tentoonstelling gewijd aan Middeleeuwse Beeldhouw- kunst behorend tot Belgische privé verzamelingen, Kasteel Laarne, september-november 1969*, [Brussel], 1969, cat.nr. 73, p. 146, fig. p. 147.

³¹ BERGMANN, *Holzskulpturen* [n. 8], cat.nr. 14, p. 153-157.

³² DIDIER en TOUSSAINT, *Sculptures* [n. 16].

³³ J. TOUSSAINT, *Onze-Lieve-Vrouw van Éprave*, in *Goud, brokaat en glacié* [n. 2], cat.nr. 2, p. 44-45.

Il est vrai que la lecture de l'œuvre est délicate pour des raisons liées à son état de conservation et à l'analyse stylistique : le visage est très altéré par une attaque d'insectes xylophages et la sobriété du vêtement de diacre offre un plissé répétitif. La dalmatique forme des plis verticaux tuyautés et parallèles et l'aube des plis tubulaires qui s'affaissent sur la base en formant des plis couchés épais. Ce drapé pourrait autoriser une datation entre la fin du XIII^e et le début du XIV^e siècle. D'autre part, d'après ce qui subsiste du visage, le petit menton rond qui se détache d'une large gorge est plus typique de la physionomie des sculptures mosanes à partir des années 1300.

Apport de l'analyse technologique à la datation

Le bois

Comme le souligne Myriam Serck-Dewaide, l'argumentation en faveur d'une datation plus haute du *Saint Éloi* peut être étayée par l'utilisation du peuplier, bois tendre davantage utilisé à la période romane. En effet, la recherche menée sur un large corpus montre que l'emploi du chêne se généralise en pays mosan durant les premières décennies du XIII^e siècle. Toutefois, un nombre limité de sculptures, certaines de qualité, illustre la persistance du recours traditionnel au bois tendre, issue des siècles précédents. En revanche, au-delà des années 1230, le bois tendre n'est plus employé que pour des sculptures relevant d'un certain provincialisme, tels la *Sedes d'Éprave*³³ ou le *Saint Laurent* de Hour.

La polychromie originale

Les traces de la polychromie originale, découvertes par Myriam Serck-Dewaide et Anne-Sophie Augustyniak et analysées par Jana Sanyova, présentent à la fois la technique de l'imitation de l'or à l'aide de feuille d'argent (fig. 12 et 33) et l'utilisation de l'indigo comme pigment bleu (fig. 34). Nous sommes donc en droit de nous demander si ces deux éléments seraient de nature à corroborer la datation de la sculpture au XIII^e siècle.

Imitation de l'or à l'aide de feuille d'argent

Les exemples de sculptures datées de la seconde moitié du XII^e siècle et comportant une imitation de l'or à partir de feuilles métalliques blanches recouvertes de glaciis ont été recensés en grand nombre ces dernières années. Elles proviennent de la région mosane, mais aussi d'Allemagne, des pays scandinaves et d'Italie³⁴. Ces exemples constituent autant de jalons complémentaires permettant de confirmer l'hypothèse proposée par Myriam Serck-Dewaide, en 1991, à propos de la prédominance de l'argent sur l'or pour les grandes pages de

De originele polychromie

De sporen van de oorspronkelijke polychromie, ontdekt door Myriam Serck-Dewaide en Anne-Sophie Augustyniak en geanalyseerd door Jana Sanyova, vertonen zowel de techniek van de goudimitatie met behulp van zilverblad (fig. 12 en 33), als het gebruik van indigo als blauw pigment (fig. 34). We kunnen ons dus afvragen of deze twee elementen de datering van de sculptuur in de dertiende eeuw zouden kunnen schragen.

Goudimitatie met behulp van zilverblad

De laatste jaren zijn er talrijke sculpturen uit de tweede helft van de twaalfde eeuw beschreven die een goudimitatie bevatten op basis van wit metaalblad bedekt met een glaciis. Ze zijn afkomstig uit de Maasstreek, maar ook uit Duitsland, Scandinavië en Italië³⁴. Deze voorbeelden zetten nog eens zoveel bakens uit die toelaten om de hypothese te bevestigen die in 1991 werd voorgesteld door Myriam Serck-Dewaide met betrekking tot het kwantitatieve overwicht van zilver over goud in de twaalfde eeuw voor grote vergulde oppervlakken³⁵. Niettemin kan het gebruik van goudimitatie niet worden vooruitgeschoven als een beslissend argument voor de datering van de *Sint-Elooi* vóór de dertiende eeuw. Hoewel deze techniek in het Maasland in de dertiende eeuw werd verdrongen door de vergulding met echt goudblad, verdween ze immers niet volledig. Ze werd onder andere nog toegepast bij meer bescheiden sculpturen. De techniek van direct op de witte grondering te verzilveren daarentegen maakt het mogelijk om de hypothese van een datering van de *Sint-Elooi* aan het einde van de veertiende eeuw terzijde te schuiven, vermits het gebruik van bolus als grond voor metaalbladen toen overheerste.

Indigo

De aanwezigheid van indigo als enige bestanddeel van een blauwe laag op de *Sint-Elooi* is een vroeg voorbeeld van het gebruik van dit pigment aan het begin van de dertiende eeuw in het Maasland. De inventarisering van blauwe kleuren geïdentificeerd op polychromieën van Maaslandse sculpturen uit de dertiende eeuw heeft immers uitgewezen dat azuriet het blauwe pigment bij uitstek was. Niettemin deed het gebruik van indigo gaandeweg zijn intrede³⁶. Zo werd deze organische

³³ J. TOUSSAINT, *Vierge dite Notre-Dame d'Éprave*, dans *Dorures, Brocarts et Glaciis* [n. 2], cat. 2, p. 44-45.

³⁴ MERCIER, *La Croix triomphale* [n. 23], p. 51-53.

³⁴ MERCIER, *Het triomfkruis* [n. 23], p. 51-53.

³⁵ M. SERCK-DEWAIDE, *The History and Conservation of the Surface Coating on European Gilded Wood Objects*, in *Gilded Wood, Conservation and History*, Madison, CT, 1991, p. 65-78, p. 65.

³⁶ Het pigment lijkt reeds in de vorige eeuw gebruikt te zijn zoals op de *Christus* van een graflegging, de zogenaamde *Christus van Lavaudieu* (Frankrijk, Haute-Loire, bewaard in het Metropolitan Museum te New York) gedateerd aan het einde van de twaalfde eeuw, waar het indigo aanwezig is als onderlaag van lapis lazuli: L. KARGÈRE, *The Use of Lapis Lazuli as a Pigment in Medieval Europe*, in *MET Objectives*, 4, New York, 2003, p. 5-7. Dit is misschien ook het geval met de *Volto Santo* afkomstig uit het noorden van Italië en bewaard in hetzelfde museum, waarvan het laboratorium de aanwezigheid van indigo vermoedde in een onderlaag met lapis lazuli

dorures au XII^e siècle³⁵. Toutefois, le recours à l'imitation de l'or ne peut être avancé comme un argument décisif pour une datation du *Saint Éloi* antérieure au XIII^e siècle. En effet, bien qu'en pays mosan la dorure à la feuille d'or véritable ait pris le pas sur cette technique au XIII^e siècle, cette dernière ne disparaît pas pour autant et est encore utilisée, notamment dans le cas de sculptures plus modestes. En revanche, la technique d'argenture directement sur la préparation blanche permet d'écarter l'hypothèse d'une datation du *Saint Éloi* à la fin du XIV^e siècle, l'utilisation du bolus comme assiette des feuilles métalliques, dominant alors.

L'indigo

La présence d'indigo comme seul constituant d'une couche bleue sur le *Saint Éloi* constitue un exemple précoce de l'emploi de ce pigment au début du XIII^e siècle en pays mosan. En effet, le recensement des bleus rencontrés sur les polychromies des sculptures mosanes du XIII^e siècle confirme bien que l'azurite devient le pigment bleu par excellence. Toutefois, l'utilisation de l'indigo apparaît graduellement³⁶. Ce colorant organique a, en effet, été mis en évidence dans quatre tons bleus et deux tons verts. L'un des exemples est celui de la dalmatique du *Saint Laurent* de la chapelle de Hour, qui est entièrement recouverte d'indigo mélangé à du blanc de plomb (fig. 21). L'effet rendu est un bleu vif d'une tonalité froide (fig. 22). Ces observations ont été corroborées par le résultat d'études récentes menées sur des corpus d'œuvres ou de documents dans le nord de l'Europe qui témoignent de l'utilisation progressive de l'indigo au XIII^e siècle et de son emploi de plus en plus courant au siècle suivant³⁷.

³⁵ M. SERCK-DEWAIDE, *The History and Conservation of the Surface Coating on European Gilded Wood Objects*, dans *Gilded Wood, Conservation and History*, Madison, CT, 1991, p. 65-78, p. 65.

³⁶ Il semble que le pigment ait été utilisé déjà au siècle précédent comme sur le *Christ d'une Déposition* dit de Lavaudieu (France, Haute-Loire, conservé au Metropolitan Museum de New York), daté de la fin du XII^e siècle, où l'indigo est présent comme sous-couche du lapis-lazuli : L. KARGÈRE, *The Use of Lapis Lazuli as a Pigment in Medieval Europe*, dans *MET Objectives*, 4, New York, 2003, p. 5-7. C'est peut-être aussi le cas du *Volto Santo* provenant du nord de l'Italie et conservé dans le même musée, où la présence d'indigo a été soupçonnée par le laboratoire dans une sous-couche avec du lapis-lazuli (L. KARGÈRE et E. MERCIER, Rapport d'étude inédit, 1997). Par ailleurs, Daniel Thompson a retranscrit une recette d'un manuscrit de Cambridge qui daterait du XII^e siècle (St. John's College, MS 79) et expliqué comment préparer l'indigo en le mélangeant à de la poudre de marbre ou à du blanc de plomb, pour en faire un pigment bleu : D.V. THOMPSON, *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, New York, 1956, p. 139-140.

³⁷ H. HOWARD, *Pigments of English Medieval Wall Painting*, Londres, 2003, p. 60-64, 229 et 231 ; U. PLAHTER, *Painted Altar Frontals of Norway, 1250-1350*, II. *Materials and Techniques*, Londres, 2004, tableau, p. 64 ; J. LYNN, *Two Thirteenth Century Panels from the Painted Chamber, Westminster Palace. A Discussion of the Materials and Techniques*, dans *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 11, 1997, p. 15-28, p. 21.



21 La coupe stratigraphique de la **dalmatique de saint Laurent** photographiée sous lumière blanche réfléchie avec un grossissement 750 ×. On peut y observer la préparation (1) imprégnée d'une couche d'isolation (2) sur laquelle se trouve une couche d'indigo mélangé au blanc de plomb (3) et un fragment d'une couche organique, probablement de vernis (4).

Dwarsdoorsnede van de dalmatiek van Sint-Laurentius gefotografeerd onder gereflecteerd wit licht bij 750 × vergroting. Men ziet er de grondering (1) geïmpregneerd met een isolatielaag (2) waarop zich een laag van indigo gemengd met loodwit bevindt (3) en een fragment van een organische laag, waarschijnlijk vernis (4).

kleurstof aangetroffen in vier blauwe en twee groene tonen. Eén van de voorbeelden is de dalmatiek van de *Sint-Laurentius* van de kapel van Hour, die volledig is bedekt met een mengsel van indigo en loodwit (fig. 21). Het resultaat is een levendig blauw met een koude tonaliteit (fig. 22). Deze observaties werden gestaafd door de bevindingen van recente studies van groepen van werken of documenten uit het noorden van Europa, die getuigen van de progressieve toename van het gebruik van indigo in de dertiende eeuw en van zijn steeds couranter toepassing in de volgende eeuw³⁷.

De eerste overschildering

De eerste overschildering die bij de restauratie van de *Sint-Elooi* aan de oppervlakte kwam, wordt gekenmerkt door het gebruik van vermiljoen op de

(L. KARGÈRE en E. MERCIER, onuitgegeven onderzoeksrapport, 1997). Voorts heeft Daniel Thompson een recept uit een manuscrit van Cambridge gereproduceerd dat zou dateren uit de twaalfde eeuw (St. John's College, MS 79) en beschrijft hoe men indigo moet bereiden door het te mengen met marmerpoeder of met loodwit, om er een blauw pigment van te maken : D.V. THOMPSON, *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, New York, 1956, p. 139-140.

³⁷ H. HOWARD, *Pigments of English Medieval Wall Painting*, Londen, 2003, p. 60-64, 229 en 231 ; U. PLAHTER, *Painted Altar Frontals of Norway, 1250-1350*, II. *Materials and Techniques*, Londen, 2004, tabel, p. 64 ; J. LYNN, *Two Thirteenth Century Panels from the Painted Chamber, Westminster Palace. A Discussion of the Materials and Techniques*, in *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 11, 1997, p. 15-28, p. 21.



(© E. Mercier)

22 Détail des restes de polychromie de la dalmatique au dos du *Saint Laurent*. L'original est bleu (indigo); le premier repeint est rouge avec des motifs à la feuille d'étain.

Detail van de restanten van polychromie op de dalmatiek op de rug van Sint-Laurentius. De originele polychromie is blauw (indigo); de eerste herschildering is rood met motieven in tinblad.

Le premier repeint

Le premier repeint mis au jour lors de la restauration du *Saint Éloi* se caractérise par l'utilisation de vermillon sur la chasuble, de feuilles d'étain sur le pallium et d'un mélange d'indigo et d'orpiment sur la dalmatique. Cette polychromie présente de nombreux traits communs avec le premier surpeint du *Saint Laurent* provenant de la même chapelle, au point qu'il est tentant de les attribuer à une même campagne de polychromie. En effet, la dalmatique du *Saint Laurent* est rouge vif et décorée d'un semis de petits carrés ou de rectangles de feuilles d'étain (fig. 22 et 23). Elle est doublée de bleu. La carnation est rose tendre avec des rehauts rose vif sur les joues, qui dessinent un double cercle plus foncé à l'intérieur comme sur les joues du *Saint Éloi*. Les yeux bleus sont également soulignés d'épais traits bruns.

La structure des rouges

Les similitudes entre ces deux repeints peuvent être observées également dans la structure et la composition du rouge des vêtements. En effet, dans le corpus des sculptures mosanes que nous avons étudiées, les couches à base de cinabre ou de vermillon sont souvent recouvertes d'une couche organique translucide, vraisemblablement un vernis, qui leur confère un aspect brillant. Cette couche est visible sur les deux sculptures et présente une fluorescence blanche³⁸ (fig. 24).

Les motifs à la feuille d'étain

En ce qui concerne la réalisation de motifs à la feuille d'étain sur fond coloré, cette technique est déjà attestée au XII^e siècle³⁹. D'un point de vue stylistique,

³⁸ SANYOVA ET GLAUDE, *infra*, p. 143-162.

³⁹ Elle est documentée, en France, sur la *Vierge auvergnate* de Montvianex du XII^e siècle, conservée aux Cloisters à New York, où le manteau bleu de la Vierge et le manteau rouge de l'Enfant sont tous deux semés de petits losanges à la feuille d'étain : L. KARGÈRE, *The Montvianex Madonna: Materials and Techniques in 12th Century Auvergne*, dans *ICOM Committee for Conservation, 13th Triennial Meeting, Rio de*

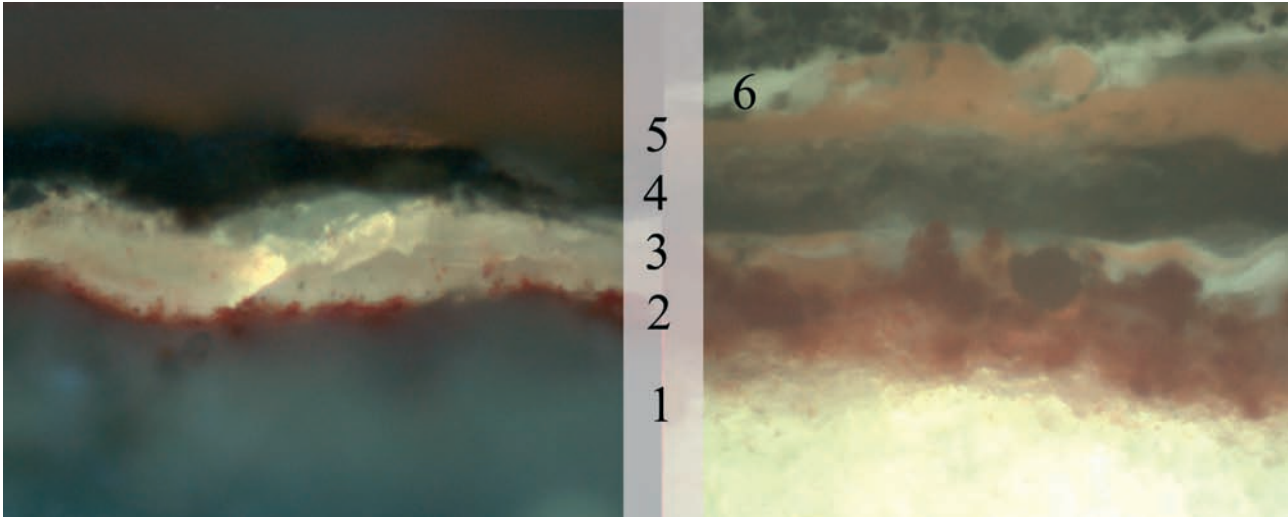


(Dessin /Tekening E. Mercier)

23 Proposition de restitution du premier repeint du *Saint Laurent*.

Voorstel voor restitutie van de eerste herschildering van Sint-Laurentius.

kazuifel, door tinbladen op het pallium en door een mengsel van indigo en goudpigment op de dalmatiek. Deze polychromie vertoont veel overeenkomsten met de eerste overschildering van de *Sint-Laurentius* afkomstig uit dezelfde kapel, zozeer zelfs dat het verleidelijk is om hen aan één en dezelfde polychromiecampagne toe te schrijven. De dalmatiek van *Sint-Laurentius* is namelijk felrood en versierd met een patroon van kleine vierkanten of rechthoeken van tinblad (fig. 22 et 23). De voering is blauw. Het inkarnaat is zachtroze met op de wangen felroze hoogsels in de vorm van een dubbele cirkel die langs de binnenzijde donkerder is, zoals op de wangen van de *Sint-Elooi*. De blauwe ogen worden eveneens onderstreept met dikke bruine lijnen.



24 Comparaison des coupes stratigraphiques photographiées sous rayonnement ultraviolet avec un grossissement 750x, de la chasuble de *Saint Éloi* (à droite) et de la dalmatique de *Saint Laurent* (à gauche) au niveau des premiers repeints. On peut observer sur les deux coupes une couche de préparation (1), une couche rouge contenant du cinabre (2), un vernis et/ou adhésif (3) pour la feuille d'étain (4) et le glacis pour imiter la dorure (5). La couche de vernis (6) n'est présente que sur la coupe de la chasuble de saint Eloi.

Vergelijking van de dwarsdoorsnedes gefotografeerd onder ultraviolet licht bij 750 × vergroting, van de kazuifel van Sint-Elooi (rechts) en de dalmatiek van Sint-Laurentius (links) ter hoogte van de eerste herschilderingen. Op de twee dwarsdoorsnedes kan men een grondering zien (1), een rode laag die cinnaber bevat (2), een vernis en/of adhesief (3) voor het tinblad (4) en het glacis ter imitatie van vergulding (5). De vernislaag (6) is enkel aanwezig op de dwarsdoorsnede van de kazuifel van Sint-Elooi.

la dalmatique rouge du *Saint Laurent*, semée de motifs carrés ou rectangulaires à la feuille d'étain, peut être comparée au cinquième repeint du *Christ* de Tancremont supposé dater de la fin du XIV^e siècle⁴⁰. En Belgique, les motifs réalisés avec une feuille de métal blanc (argent ou étain) sur fond rouge n'ont jamais été rencontrés dans la polychromie originale d'une sculpture mais toujours au niveau de repeints, ce qui ne permet pas de situer précisément cette mode dont les propositions de datation varient entre la fin du XIII^e siècle et la fin du XIV^e siècle⁴¹. Un autre problème posé par ce type de décor est son aspect d'origine. En effet, les feuilles d'argent et d'étain sont aujourd'hui altérées et apparaissent noires ou grises. Or, du point de vue de la typologie, ce décor n'était à l'origine pas différent des semés de motifs à la feuille d'or sur fond rouge que l'on rencontre fréquemment dans les polychromies de la seconde moitié du

De structuur van de rode tinten

Ook in de structuur en in de samenstelling van het rood van de kledij zijn er gelijkenissen tussen deze twee overschilderingen. Bij het corpus van de Maaslandse sculpturen die we hebben bestudeerd, zijn de lagen op basis van cinnaber of vermiljoen vaak bedekt met een translucide organische laag – hoogstwaarschijnlijk een vernis – die ze een glanzend uitzicht geeft. Deze laag is zichtbaar op de twee beeldjes en vertoont een witte fluorescentie³⁸ (fig. 24).

De motieven met tinblad

De techniek waarbij op een gekleurde grond tinbladen worden gelegd vindt men reeds terug op werken uit de twaalfde eeuw³⁹. Vanuit stilistisch oogpunt kan de rode dalmatiek van de *Sint-Laurentius*, bezaaid met vierkante of rechthoekige motieven in tinblad, worden vergeleken met de vijfde overschildering van de *Christus*

Janeiro, 22-27 September 2002, *Preprints*, Paris, 2002, I, p. 507-512. Un autre exemple du XII^e siècle est étudié par T. FRØYSAKER et K. KOLLANDSRUD, *The Calvary Group in Urnes Stave Church, Norway: a Technological Examination*, dans J. NADOLNY (dir.), *Medieval Painting in Northern Europe: Techniques, Analysis, Art History*, Londres, 2006, p. 43-58.

⁴⁰ M. SERCK-DEWAIDE, L. KOCKAERT, M. VAN STRYDONCK et S. VERFAILLE, *Le Vieux Bon Dieu de Tancremont. Histoire et traitement*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 23, 1990-1991, p. 80-100, p. 90.

⁴¹ Cinquième repeint du *Christ* de Tancremont, troisième repeint de la *Sedes* de Bertem (M. SERCK-DEWAIDE, *Les Sedes Sapientiae de Bertem et de Hermalle-sous-Huy. Étude des polychromies successives*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 16, 1976-1977, p. 56-74).

³⁸ SANYOVA et GLAUDE, *infra*, p. 143-162.

³⁹ In Frankrijk is ze gedocumenteerd op de Auvergnese *Maagd* van Montvianex uit de twaalfde eeuw, bewaard in de Cloisters te New York, waar de blauwe mantel van de *Maagd* en de rode mantel van het Kind bezaaid zijn met kleine ruitjes in tinblad: L. KARGÈRE, *The Montvianex Madonna: Materials and Techniques in 12th Century Auvergne*, in *ICOM Committee for Conservation, 13th Triennial Meeting, Rio de Janeiro, 22-27 September 2002, Preprints*, Parijs, 2002, I, p. 507-512. Een ander voorbeeld uit de twaalfde eeuw werd bestudeerd door T. FRØYSAKER en K. KOLLANDSRUD, *The Calvary Group in Urnes Stave Church, Norway: a Technological Examination*, in J. NADOLNY (red.), *Medieval Painting in Northern Europe: Techniques, Analysis, Art History*, Londen, 2006, p. 43-58.

xiii^e siècle⁴². Ainsi, ces repeints peuvent-ils être comparés à la polychromie du *Christ* d'une *Résurrection* du couvent de Wienhausen en Allemagne, daté de la fin du xiii^e siècle, dont le manteau rouge est semé de losanges autrefois dorés⁴³ et cernés de noir, comme dans le cas du repeint du *Christ* de Tancremont.

Le mélange d'indigo et d'orpiment

Un autre élément de datation est le vert issu d'un mélange d'indigo et d'orpiment, appliqué sur la dalmatique du *Saint Eloi* pour créer un ton plutôt foncé et couvrant (fig. 9 et 35). Ce vert diffère de celui des couches picturales rencontrées sur les sculptures mosanes du xiii^e siècle, généralement foncées, brillantes et translucides, obtenues à l'aide d'un glacis au vert de cuivre artificiel, de type vert-de-gris. En Belgique, le mélange d'indigo et d'orpiment a été identifié sur la *Virga Jesse* de Hasselt, sculpture datée vers 1330. Or, dans l'article qui lui est consacré, Léopold Kockaert indique que le mélange est utilisé dans les régions méditerranéennes et n'est pas courant dans le nord de l'Europe⁴⁴. Il est vrai qu'en Italie Cennino Cennini explique comment obtenir un vert en mélangeant deux parts d'orpiment pour une part d'indigo broyées ensemble avec de l'eau⁴⁵. En outre, le mélange figure, plus tôt, dans le troisième livre d'Éraclius – compilation que Mary Merrifield attribue au xii^e ou au xiii^e siècle –, précisément dans les deux chapitres qu'elle pense être copiés d'un manuscrit byzantin⁴⁶. Il est également mentionné au début du xii^e siècle par le moine Théophile, chez qui l'influence de la tradition byzantine a été soulignée⁴⁷. Le mélange est également

van Tancremont die wordt verondersteld te dateren uit de veertiende eeuw⁴⁰. In België werden er alleen op het niveau van overschilderingen motieven teruggevonden die waren uitgevoerd met een wit metaalblad (zilver of tin) op een rode grond, maar nooit in de originele polychromie van een sculptuur. Hierdoor is het onmogelijk om deze trant, waarvan de dateringsvoorstellen variëren tussen het einde van de dertiende eeuw en het einde van de veertiende eeuw, precies te situeren⁴¹. Een ander probleem dat wordt gesteld door dit type van decor is zijn oorspronkelijke uitzicht. De zilver- en tinbladen zijn vandaag immers verouderd en zijn zwart of grijs geworden. Vanuit typologisch oogpunt verschilde dit decor oorspronkelijk echter niet van de motiefpatronen met goudblad op rode grond die men vaak aantreft in polychromieën van de tweede helft van de dertiende eeuw⁴². Zo kunnen deze overschilderingen vergeleken worden met de polychromie van de *Christus* van een *Verrijzenis* van het klooster van Wienhausen in Duitsland, gedateerd aan het einde van de dertiende eeuw, waarvan de rode mantel bezaaid is met voorheen vergulde⁴³, zwart omliggende ruiten, zoals het geval is bij de overschildering van de *Christus* van Tancremont.

Het mengsel van indigo en goudpigment

Een ander dateringselement is het groen afkomstig van een mengsel van indigo en goudpigment dat werd gebruikt op de dalmatiek van de *Sint-Elooi* om een eerder donkere en dekkende toon te bekomen (fig. 9 en 35). Dit groen verschilt van dat van de picturale lagen die werden aangetroffen op de Maastrandse sculpturen uit de dertiende eeuw. Dat was doorgaans donker, glanzend en translucide en werd verkregen met behulp van een glacis van kunstmatig kopergroen van het type verdigris. In België werd het mengsel van indigo en goudpigment geïdentificeerd op de *Virga Jesse* van Hasselt,

⁴² En Norvège, au cours de la seconde moitié du xiii^e siècle, la mode des manteaux rouges semés de motifs décoratifs prédomine et ces motifs sont généralement réalisés avec de la feuille d'argent recouverte d'un glacis. Cf. S.A. WIJK, *The St Olav from Fresvik and the St Paul from Gausdal: Two Medieval Polychromed Sculptures, Form and Polychromy*, dans *Medieval Painting in Northern Europe* [n. 39], p. 20-27 et M. BLINDHEIM, *Gothic Painted Wooden Sculpture in Norway, c. 1220-1350*, Oslo, 2004, p. 70, 108-109, 110.

⁴³ Il s'agit d'un alliage d'or et d'argent : B. HARTWIEG, *Drei gefaste Holzskulpturen von Ende des 13 Jahrhunderts im Kloster Wienhausen*, dans *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 2, 1988, p. 187-262, p. 212-227.

⁴⁴ M. SERCK-DEWAIDE, S. VERFAILLE et L. KOCKAERT, *De « Virga Jesse » van Hasselt, voorbeeld van een 14de eeuwse Stoffering*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 17, 1978-79, p. 129-137, p. 136 (avec résumé en français : *La « Virga Jesse » de Hasselt. Un exemple de polychromie du xiv^e siècle*, p. 137).

⁴⁵ CENNINO CENNINI, *Il libro dell' Arte*, chap. LIII, *Del modo come si fa un verde d'orpimento e d'indaco* (éd. commentée par F. BRUNELLO, Vicence, 1982, p. 56-57).

⁴⁶ ERACLIUS, livre III, n° 282 : « orpiment avec azur ou indigo, ou ocre avec indigo, ou du vert, pour faire un bon *vergaut* », et n° 286 : « pour obtenir un vert (*gladium*), mélanger de l'orpiment avec de l'indigo » (M.P. MERRIFIELD, *Original Treatises dating from the xiith to xviiith Centuries on the Arts of Painting, in Oil, Miniature, Mosaic, and on Glass*, Londres, 1849 (éd. Anast., New York, 1967 ; rééd. Mineola, NY, 1999), p. 250-252 et 256).

⁴⁷ THEOPHILUS, livre I^{er}, chap. XIV « Mélanger les couleurs pour les draperies sur les panneaux des plafonds », dans *The Various Arts*, traduit du latin et annoté par C.R. DODWELL, Oxford, 1986, p. 10-13.

⁴⁰ M. SERCK-DEWAIDE, L. KOCKAERT, M. VAN STRYDONCK et S. VERFAILLE, *Le Vieux Bon Dieu de Tancremont. Histoire et traitement*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 23, 1990-1991, p. 80-100, p. 90 (met samenvatting : *Het Christusbeeld van Tancremont. Geschiedenis en behandeling*, p. 100).

⁴¹ Vijfde overschildering van de *Christus* van Tancremont, derde overschildering van de *Sedes* van Bertem (M. SERCK-DEWAIDE, *Les Sedes Sapientiae de Bertem et de Hermalle-sous-Huy. Étude des polychromies successives*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 16, 1976-1977, p. 56-74 (met samenvatting : *De romaanse Sedes Sapientiae uit Bertem en Hermalle-sous-Huy. Studie van de opeenvolgende polychromieën*, p. 76).

⁴² In Noorwegen overheerst in de loop van de tweede helft van de dertiende eeuw de mode voor rode mantels bezaaid met decoratieve motieven en deze motieven worden over het algemeen uitgevoerd met zilverblad bedekt met een glacis. Zie S.A. WIJK, *The St Olav from Fresvik and the St Paul from Gausdal: Two Medieval Polychromed Sculptures, Form and Polychromy*, in *Medieval Painting in Northern Europe* [n. 39], p. 20-27 et M. BLINDHEIM, *Gothic Painted Wooden Sculpture in Norway, c. 1220-1350*, Oslo, 2004, p. 70, 108-109, 110.

⁴³ Het gaat om een legering van goud en zilver : B. HARTWIEG, *Drei gefaste Holzskulpturen von Ende des 13 Jahrhunderts im Kloster Wienhausen*, in *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 2, 1988, p. 187-262, p. 212-227.

utilisé, dans l'huile, sur le portail peint de Toro, en Espagne, dont une inscription date la polychromie d'entre 1284 et 1295⁴⁸. Pourtant, l'origine méditerranéenne de l'utilisation de ce mélange peut être aujourd'hui mise en doute. En effet, il a été identifié, en Angleterre, sur le livre de Kells⁴⁹ daté de vers 800. En Belgique, il est présent dans le premier repeint du *Saint Évêque* de Schuurhoven (Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles) (fig. 18a-b). Ailleurs, dans les régions scandinaves, il est bien attesté, comme le montre l'étude d'Unn Plahter, fondée sur un vaste corpus de devants d'autel conservés en Norvège⁵⁰. Notons toutefois que, sur ces derniers, c'est après 1300 qu'il apparaît. Dès lors, cette utilisation apparemment plus large du mélange à partir des années 1300 pourrait s'avérer un indice de datation pour les premiers surpeints des *Évêques* de Schuurhoven et de Hour. La recette mentionnant le mélange dans la partie du *De coloribus diversis modis tractatur* écrit par Alcherius en 1398, d'après des informations fournies par le peintre flamand Jacob Cona⁵¹, pourrait appuyer cette hypothèse. Jacob Cona a, de plus, précisé avoir utilisé ces recettes durant toute sa vie, c'est-à-dire au XIV^e siècle. De même, le mélange figure dans la première partie du *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum* (Sloane ms. no. 1754, British Library), traité qui, selon Inès Villela-Petit, peut être considéré du XVI^e siècle et qui témoigne de l'évolution vers une recherche croissante de nuances variées, notamment par la multiplication des mélanges de pigments⁵².

Le regard : un moyen expressif caractéristique

Si la composition des couches de carnations varie très peu au cours des siècles et constitue rarement un critère pour la datation, le traitement des visages en constitue au contraire un élément important. En effet, à la fin du XIII^e siècle, les visages doux et aimables des années 1240-1270 cèdent le pas à des expressions empreintes d'une certaine afféterie, auxquelles correspond un traitement plus graphique des carnations. Cette évolution apparaît clairement lorsqu'on compare le visage de la *Vierge* de Marche-les-Dames (fig. 25), dont le modelé est délicatement nuancé, avec des joues qui

un sculpteur daté omstreeks 1330. In een artikel dat eraan is gewijd geeft Léopold Kockaert echter aan dat het mengsel wordt gebruikt in de mediterrane regio en niet gebruikelijk is in het noorden van Europa⁴⁴. Het klopt dat in Italië Cennino Cennini beschrijft hoe men groen kan verkrijgen door twee delen goudpigment te mengen met één deel indigo, samen fijngestampt in water⁴⁵. Voorts komt het mengsel reeds vroeger voor in het derde boek van Eraclius, een compilatie die Mary Merrifield onderbrengt in de twaalfde of de dertiende eeuw, precies in de twee hoofdstukken waarvan ze denkt dat ze zijn overgenomen uit een Byzantijns manuscript⁴⁶. Aan het begin van de twaalfde eeuw wordt het tevens vermeld door de monnik Theophilus, bij wie de invloed van de Byzantijnse traditie reeds werd benadrukt⁴⁷. Het mengsel wordt eveneens gebruikt, in olie, op het beschilderde portaal van Toro in Spanje waarvan een inscriptie de polychromie tussen 1284 en 1295 dateert⁴⁸. Toch kan men de mediterrane oorsprong van het gebruik van dit mengsel vandaag in twijfel trekken. Het werd immers geïdentificeerd in Engeland op het Book of Kells⁴⁹ dat omstreeks 800 is gedateerd. In België komt het voor in de eerste overschildering van de *Heilige bisschop* van Schuurhoven (Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel) (fig. 18a-b). Verder treft men het vaak aan in Scandinavië, zoals blijkt uit de studie van Unn Plahter die is gebaseerd op een ruim corpus van in Noorwegen bewaarde antependia⁵⁰. We merken echter op dat het daar pas na 1300 verschijnt. Deze schijnbaar meer courante toepassing van het mengsel vanaf de jaren 1300 kon zo een aanwijzing vormen voor de datering van de eerste overschilderingen van de *Bisschoppen* van Schuurhoven en van Hour. Het recept dat het mengsel vermeldt in het deel van *De coloribus diversis modis*

⁴⁸ M.R. KATZ, *Architectural Polychromy and the Painter's Trade in Medieval Spain*, dans *Gesta*, 41, 2002, p. 3-13, p. 5 et note 5.

⁴⁹ R. FUCHS et R. OLTROGGE, *Colour Material and Painting Technique in the Book of Kells*, dans F. O'MAHONY (dir.), *The Book of Kells. Proceedings of a Conference at Trinity College Dublin, 6-9 September 1992*, Aldershot, 1994, p. 133-171, p. 136; HOWARD, *Pigments* [n. 37], p. 157.

⁵⁰ PLAHTER, *Materials and Techniques* [n. 37], p. 72 et 143.

⁵¹ Ici, contrairement à la recette de Cennino Cennini, la quantité d'indigo ou d'orpiment utilisée varie selon la tonalité que l'on veut obtenir. ALCHERIUS, recette n° 295 (MERRIFIELD, *Original Treatises* [n. 46], p. 272-274).

⁵² I. VILLELA-PETIT, *Copies, Reworkings and Renewals in Late Medieval Recipe Books*, dans *Medieval Painting in Northern Europe* [n. 39], p. 167-181, p. 176-177 et annexes, p. 177, n° 5. Villela-Petit souhaite une datation plus précise du manuscrit.

⁴⁴ M. SERCK-DEWAIDE, S. VERFAILLE et L. KOCKAERT, *De « Virga Jesse » van Hasselt, voorbeeld van een 14de eeuwse staffering*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 17, 1978-79, p. 129-137, p. 136.

⁴⁵ CENNINO CENNINI, *Il libro dell' Arte*, hfst. LIII, *Del modo come si fa un verde d'orpimento e d'indaco* (uitgave becomingentarieerd door F. BRUNELLO, Vicenza, 1982, p. 56-57).

⁴⁶ ERACLIUS, boek III, nr. 282: "orpiment avec azur ou indigo, ou ocre avec indigo, ou du vert, pour faire un bon vergaut", en nr. 286: "pour obtenir un vert (*gladium*), mélanger de l'orpiment avec de l'indigo" (M.P. MERRIFIELD, *Original Treatises dating from the xiiith to xviiith Centuries on the Arts of Painting, in Oil, Miniature, Mosaic, and on Glass*, Londen, 1849 (uitg. Anast., New York, 1967; heruitg. Mineola, NY, 1999), p. 250-252 en 256).

⁴⁷ THEOPHILUS, eerste boek, hfst. XIV "Mélanger les couleurs pour les draperies sur les panneaux des plafonds", in *The Various Arts*, vertaald uit het Latijn en geannoteerd door C.R. DODWELL, Oxford, 1986, p. 10-13.

⁴⁸ M.R. KATZ, *Architectural Polychromy and the Painter's Trade in Medieval Spain*, in *Gesta*, 41, 2002, p. 3-13, p. 5 en noot 5.

⁴⁹ R. FUCHS et R. OLTROGGE, *Colour Material and Painting Technique in the Book of Kells*, in F. O'MAHONY (red.), *The Book of Kells. Proceedings of a Conference at Trinity College Dublin, 6-9 September 1992*, Aldershot, 1994, p. 133-171, p. 136; HOWARD, *Pigments* [n. 37], p. 157.

⁵⁰ PLAHTER, *Materials and Techniques* [n. 37], p. 72 en 143.



Z 003224

- 25 *Vierge de Marche-les-Dames*, vers 1260-1270, détail du visage de la Vierge. Namur, Musée provincial des Arts anciens du Namurois, collection SAN, inv. 27.
Maagd van Marche-les-Dames, omstreeks 1260-1270, detail van het gezicht van de Maagd. Namen, Musée provincial des Arts anciens du Namurois, verzameling SAN, inv.nr. 27.



(© E. Mercier)

- 26 *Vierge à l'Enfant*, autour de 1300, détail du visage de la Vierge. Utrecht, Museum Catharijneconvent, inv. ABM bh261.
Madonna met Kind, omstreeks 1300, detail van het gezicht van de Maagd. Utrecht, Museum Catharijneconvent, inv.nr. ABM bh261.

s'étendent jusqu'aux tempes en large dégradé, et celui de la *Vierge à l'Enfant* du musée Catharijneconvent à Utrecht (inv. ABM bh261) (fig. 26)⁵³, que l'on peut dater de la fin du XIII^e siècle, dont les joues, de couleur très vive, sont plus petites et de forme bien arrondie. Des *Vierges* mosanes datées d'autour des années 1330, comme la *Vierge d'un Couronnement* conservée au Victoria and Albert Museum de Londres⁵⁴ et la *Virga Jesse* de Hasselt (fig. 27), laissent clairement apparaître cette évolution à laquelle appartiennent les premiers repeints du *Saint Éloi* et du *Saint Laurent* de Hour.

Ce traitement plus graphique se traduit également dans le rendu des regards. Ainsi, jusqu'à la fin du XIII^e siècle, la forme de la paupière supérieure est indiquée par un creux dans le bois mais pas par la polychromie (*Vierge de Marche-les-Dames*). Par contre, sur le

tractatur dat in 1398 werd geschreven door Alcherius op basis van de door de Vlaamse schilder Jacob Cona⁵¹ verschaafte informatie, zou deze hypothese kunnen ondersteunen. Jacob Cona preciseerde bovendien dat hij de recepten gedurende heel zijn leven gebruikte, te weten in de veertiende eeuw. Het mengsel komt ook voor in het eerste deel van de *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum* (Sloane ms. no. 1754, British Library), een traktaat dat volgens Inès Vilella-Petit als zestiende-eeuws kan worden beschouwd en dat getuigt van een toenomen streven naar gevarieerde nuances, onder andere door de verbreiding van de pigmentmengsels⁵².

⁵³ M. VAN VLIJERDEN, *Hout- en steensculptuur van Museum Catharijneconvent, ca. 1200-1600*, Utrecht, 2004, p. 64; J.J.M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, 1, Assen, 1971, p. 302, fig. 433.

⁵⁴ S. BOLDRICK, D. PARK et P. WILLIAMSON, *Wonder, Painted Sculpture from Medieval England*, Leeds, Henry Moore Institute, 3 October 2002 - 5 January 2003, Leeds, 2002, cat. 4, p. 64-65.

⁵¹ Hier varieert in tegenstelling tot het recept van Cennino Cennini de hoeveelheid indigo of goudpigment naargelang de tonaliteit die men wil bekomen. ALCHERIUS, recept nr. 295 (MERRIFIELD, *Original Treatises* [n. 46], p. 272-274).

⁵² I. VILLELLA-PETIT, *Copies, Reworkings and Renewals in Late Medieval Recipe Books*, in *Medieval Painting in Northern Europe* [n. 39], p. 167-181, p. 176-177 en annexen, p. 177, nr. 5. Vilella-Petit wenst een preciezere datering van het manuscript.



G 1389

27 *Virga Jesse*, vers 1330, détail du visage de la Vierge. Hasselt, église Notre-Dame.

Virga Jesse, omstreeks 1330, detail van het gezicht van de *Maagd*. Hasselt, *Onze-Lieve-Vrouwekerk*.

Saint Éloi de Hour et la *Vierge à l'Enfant* du musée d'Utrecht, un trait de la même couleur que celle utilisée pour le contour des yeux marque le dessus de la paupière⁵⁵. De même, des cernes arrondis sont indiqués en brun au-dessous de l'œil, élément que l'on retrouve également sur le *Saint Laurent* de Hour. Dès lors, la polychromie n'accompagne plus la forme mais la décrit en s'y superposant. En outre, le dessin des yeux se fait très libre, comme l'illustrent les yeux ronds et irréguliers du *Saint Éloi* de Hour (fig. 28) ou de l'Enfant de la *Vierge* d'Utrecht (fig. 29). Cette asymétrie confère au regard une certaine « instabilité » qui caractérise également la

⁵⁵ C'est également le cas de la *Vierge* d'un *Couronnement* de Londres et de la *Virga Jesse* de Hasselt.

De blik: een karakteristiek expressiemiddel

Vermits de samenstelling van de polychromie van inkarnaten in de loop der eeuwen zeer weinig varieerde, kan ze zelden dienen als dateringscriterium. De behandeling van aangezichten daarentegen vormt een belangrijk element. Zo maakten aan het einde van de dertiende eeuw de zachte en liefelijke gezichten van de jaren 1240-1270 plaats voor expressies met een zekere geaffecteerdheid, die gepaard gaan met een meer grafische behandeling van het inkarnaat. Deze evolutie wordt duidelijk zichtbaar bij de vergelijking van het gezicht van de *Maagd* van Marche-les-Dames (fig. 25), waarvan het modelé fijn genuanceerd is en de kaken zich in een breed dégradé uitstrekken tot aan de slapen, met dat van de *Madonna met Kind* van het Museum Catharijneconvent te Utrecht (inv.nr. ABM bh261) (fig. 26)⁵³, dat men kan dateren aan het einde van de dertiende eeuw en waarvan de zeer levendig gekleurde kaken kleiner en mooi rond gevormd zijn. Maaslandse Maria's van omstreeks 1330 zoals de *Maagd* van een *Kruisiging* bewaard in het Victoria and Albert Museum te Londen⁵⁴ en de *Virga Jesse* van Hasselt (fig. 27), maken deze evolutie waartoe ook de eerste overschilderingen van de *Sint-Elooi* en de *Sint-Laurentius* van Hour behoren, goed aanschouwelijk.

Deze meer grafische behandeling vertaalt zich eveneens in de weergave van de blikken. Zo wordt de vorm van het bovenste ooglid tot aan het einde van de dertiende eeuw aangeduid door een uitholling in het hout en niet door polychromie (*Maagd* van Marche-les-Dames). Op de *Sint-Elooi* van Hour en de *Madonna met Kind* van het museum van Utrecht daarentegen wordt de bovenkant van het ooglid aangeduid met een lijn van dezelfde kleur als die van de oogomtrekken⁵⁵. Ook onder het oog worden in het bruin kringen aangegeven, een element dat men tevens terugvindt op de *Sint-Laurentius* van Hour. Zo begeleidt de polychromie niet langer de vorm, maar bepaalt ze haar terwijl ze erop ligt. De tekening van de ogen is voorts zeer vrij uitgevoerd, zoals wordt geïllustreerd door de ronde en onregelmatige ogen van de *Sint-Elooi* van Hour (fig. 28) of van het *Kind* van de *Madonna* van Utrecht (fig. 29). Deze asymmetrie geeft de blik een zekere "instabiliteit" die ook de *Virga Jesse* van Hasselt (fig. 27) kenmerkt, evenals de *Maagd* van Faimies in het Grand Curtius en de Zweedse *Madonna* van Hallingeberg⁵⁶, sculpturen van omstreeks 1330.

⁵³ M. VAN VLIJERDEN, *Hout- en steensculptuur van Museum Catharijneconvent, ca. 1200-1600*, Utrecht, 2004, p. 64; J.J.M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, 1, Assen, 1971, p. 302, fig. 433.

⁵⁴ S. BOLDRICK, D. PARK en P. WILLIAMSON, *Wonder, Painted Sculpture from Medieval England*, Leeds, Henry Moore Institute, 3 October 2002 - 5 January 2003, Leeds, 2002, cat.nr. 4, p. 64-65.

⁵⁵ Dit is ook het geval voor de *Maagd* van een *Kroning* van Londen en de *Virga Jesse* van Hasselt.

⁵⁶ P. TÄNGEBERG, *Mittelalterliche Holzskulpturen und Altarschreine in Schweden. Studien zu Form, Material und Technik (Mittelalterliche Plastik in Schweden)*, Stockholm, 1986, p. 110, fig. 75.



(KM 9541)

28 Les yeux ronds et irréguliers du *Saint Éloi* de Hour (premier repeint)...

De ronde en asymmetrisch geplaatste ogen van de Sint-Elooi van Hour (eerste herschildering)...



(© E. Mercier)

29 ...et ceux de l'Enfant de la *Vierge* d'Utrecht.

...en die van het Kind van de Madonna van Utrecht.

Virga Jesse de Hasselt (fig. 27), la *Vierge* de Faimes au Grand Curtius et la *Madone* suédoise de Hallingberg⁵⁶, sculptures datées d'autour des années 1330.

Ces expressions relevant d'une certaine minauderie s'inscrivent dans le développement, à partir des années 1300, de la fonction empathique de l'image dans la pratique de dévotion⁵⁷. En effet, l'incitation à une remémoration empathique des scènes conduit à un développement plus maniéré de la dévotion⁵⁸ et explique ce goût pour l'expressivité. Ainsi, cette nouvelle implication émotionnelle du dévot, qui joue le rôle de témoin privilégié face à l'image ou au texte⁵⁹, se reflète-t-elle dans les regards plus animés des sculptures. Ceux-ci répondent à la qualité de la relation « regardant/regardé » telle qu'elle était recommandée dans les *Meditationes Vitae Christi* (xiv^e siècle), livre traduit en plusieurs langues et très largement diffusé: « Et pour que tu compatisses intimement, et qu'en même temps tu sois édifié, détourne

Deze gelaatsuitdrukkingen die een zekere koketterie uitstralen, schrijven zich in in de ontwikkeling, vanaf de jaren 1300, van de empathische functie van de afbeelding in de devotiepraktijk⁵⁷. De aansporing tot een gevoelsmatige herbeleving van de taferelen leidt tot een meer gemaniëerde ontwikkeling van de devotie⁵⁸ en verklaart deze hang naar het expressieve. Zo wordt de nieuwe emotionele betrokkenheid van de gelovige die zich als een bevoorrechte getuige verhoudt tot de afbeelding of tekst⁵⁹, weerspiegeld in de verlevendigde blikken van de sculpturen. Die komen tegemoet aan de relatie “kijker/bekekene” zoals die werd aangeprezen in de *Meditationes Vitae Christi* (veertiende eeuw), een boek dat in verschillende talen werd vertaald en zeer ruim werd verspreid: “Et pour que tu compatisses intimement, et qu'en même temps tu sois édifié, détourne quelque peu les yeux de la divinité, et considère-la comme un pur être humain”⁶⁰. Ook de verspreiding van

⁵⁶ P. TÄNGEBERG, *Mittelalterliche Holzskulpturen und Altarschreine in Schweden. Studien zu Form, Material und Technik (Mittelalterliche Plastik in Schweden)*, Stockholm, 1986, p. 110, fig. 75.

⁵⁷ R. RECHT, *Le Croire et le Voir*, Paris, 1999, p. 268.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 301, 309 et pour des citations de rubriques recommandant les gestes et mimiques de douleur et de tristesse, p. 257 à 269.

⁵⁹ Ainsi, comme le souligne James H. Marrow, le *Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris ejus* du Pseudo-Bernard et le *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de passione Domini* du Pseudo-Anselme sont des œuvres écrites sous forme de dialogue avec la Vierge, tandis que dans la *Meditatio in passionem et resurrectionem Domini* du Pseudo-Bernard, l'emploi de la 2^e personne pour décrire le récit place le lecteur dans le rôle du témoin: J.H. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Methaphor into Descriptive Narrative*, Courtrai, 1979, p. 11-12.

⁵⁷ R. RECHT, *Le Croire et le Voir*, Paris, 1999, p. 268.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 301, 309 en voor de citaties van rubrieken die gebaren en mimieken van droefenis en verdriet aanbevelen, p. 257 tot 269.

⁵⁹ Zo, zoals James H. Marrow benadrukt, zijn de *Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris ejus* van de Pseudo-Bernardus en de *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de passione Domini* van de Pseudo-Anselmus werken die zijn geschreven in de vorm van een dialoog met de Maagd, terwijl in de *Meditatio in passionem et resurrectionem Domini* van de Pseudo-Bernardus het gebruik van de tweede persoon om de vertelling te beschrijven de lezer in de rol van getuige plaatst: J.H. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Methaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk, 1979, p. 11-12.

⁶⁰ Geciteerd door J.-C. DELVILLE, *Images de la Passion et regard de compassion*, in B. D'HAINAUT-ZVENY (red.), *Miroirs du sacré. Les Retables sculptés à Bruxelles, xv^e - xvi^e siècles*, Brussel, 2005, p. 95-109, p. 103.

quelque peu les yeux de la divinité, et considère-la comme un pur être humain »⁶⁰. De même, la diffusion des processions eucharistiques pourrait avoir influencé ces mimiques et l'accentuation des traits du visage⁶¹.

Conclusion

Non seulement les analyses formelle et technologique du *Saint Éloi* permettent de situer sa datation au XIII^e siècle, mais, en s'appuyant sur le fait que les secondes campagnes de polychromie du *Saint Éloi* et du *Saint Laurent* sont caractéristiques des années 1300 et de la première moitié du XIV^e siècle, la datation des deux sculptures à la fin du XIV^e siècle doit être définitivement écartée.

Certes, l'exemple de ces sculptures illustre comment, dans le cas de datations problématiques, l'analyse des données technologiques permet d'apporter des compléments utiles. Mais, au-delà de l'examen des matériaux utilisés et de leur mise en œuvre, le conservateur-restaurateur fournit également de précieuses informations d'ordre stylistique. En effet, les propositions de reconstitution des polychromies successives permettent de documenter les différentes phases de l'évolution stylistique de la sculpture au cours de son histoire. Dans cet autre aspect de l'étude, le conservateur-restaurateur passe de l'analyse stricte des matériaux à l'analyse de la matière, soit de l'effet recherché par le polychromeur. Enfin, lorsque la polychromie est considérée dans son contexte historique, non seulement par rapport à l'histoire de l'art et à l'évolution stylistique de la sculpture, mais aussi à son cadre socio-religieux, elle recouvre alors tout son sens, et un regard devient ainsi un élément essentiel en tant que « version⁶² » de son époque.

LES POLYCHROMIES DU SAINT ÉLOI DE HOUR ÉTUDIÉES AU LABORATOIRE

Jana SANYOVA et Cécile GLAUDE

Introduction

L'étude de laboratoire a été menée en trois phases, dont deux parallèlement avec l'étude de l'atelier, en 1995 et 1999, et une complémentaire en 2008, qui nous

⁶⁰ Cité par J.-C. DELVILLE, *Images de la Passion et regard de compassion*, dans B. D'HAINAUT-ZVENY (dir.), *Miroirs du sacré. Les Retables sculptés à Bruxelles, XV^e - XVI^e siècles*, Bruxelles, 2005, p. 95-109, p. 103.

⁶¹ J. CATTO, *Currents of Religious Thought and Expression*, dans M. JONES (dir.), *The New Cambridge Medieval History*, VI, c.1300-c. 1415, Cambridge, 2000, p. 42-65, p. 47.

⁶² Le terme allemand « Fassung » désigne « la polychromie ».

eucharistiques processions zou deze gezichtsuitdrukkingen en de beklemtoning van gelaatstreken kunnen hebben beïnvloed⁶¹.

Besluit

Niet alleen de vormelijke en technologische analyses van de *Sint-Elooi* maken het mogelijk om hem in de dertiende eeuw te dateren. Ook de twee polychromiecampagnes van de *Sint-Elooi* en de *Sint-Laurentius* die kenmerkend zijn voor de jaren 1300 en voor de eerste helft van de veertiende eeuw, sluiten een datering van de twee sculpturen aan het einde van de veertiende eeuw voorgoed uit.

Het laat geen twijfel dat het voorbeeld van deze sculpturen illustreert hoe de analyse van technologische gegevens nuttige informatie kan opleveren bij een problematische datering. Naast het onderzoek van de gebruikte materialen en hun aanwending, verstrekt de conservator-restaurator echter ook waardevolle stilistische informatie. Zo maakt de hypothetische reconstitutie van de opeenvolgende polychromieën het mogelijk om de verschillende fasen van de stilistische ontwikkeling van de sculptuur in de loop van haar geschiedenis te documenteren. Bij dit aspect van de studie gaat het de conservator-restaurator niet langer om een strikte analyse van de materialen, maar om een analyse van de materie en meer bepaald van het door de polychromeur nagestreefde effect. Wanneer de sculptuur bovendien wordt beschouwd in haar historische context, niet alleen in relatie tot de kunstgeschiedenis en de stilistische evolutie van de beeldhouwkunst, maar ook tot haar socio-religieuze kader, hervindt ze haar volledige betekenis. Zo wordt een blik een essentieel element als "opvatting⁶²" van haar tijd.

DE POLYCHROMIEËN VAN DE SINT-ELOOI VAN HOUR BESTUDEERD IN HET LABORATORIUM

Jana SANYOVA en Cécile GLAUDE

Inleiding

De laboratoriumstudie gebeurde in drie fasen, namelijk twee gelijktijdig met de atelierstudies in 1995 en in 1999 en een bijkomende in 2008 die toeliet om een synthese te maken. Bij de eerste campagne in 1995, waarvan de resultaten gepubliceerd werden in

⁶¹ J. CATTO, *Currents of Religious Thought and Expression*, in M. JONES (red.), *The New Cambridge Medieval History*, VI, c.1300-c. 1415, Cambridge, 2000, p. 42-65, p. 47.

⁶² De Duitse term "Fassung" betekent "polychromie".

permet de faire une synthèse. La première campagne, en 1995, dont les résultats ont été publiés dans le catalogue d'exposition « S.O.S. Polychromies »⁶³, s'était focalisée sur la compréhension de la succession des huit niveaux de polychromie. Les échantillons étaient souvent constitués de fragments récupérés et incomplets. Les analyses étaient déjà très nombreuses (plusieurs centaines de points analysés sur 21 coupes), mais elles n'incluaient pas encore celles des matériaux organiques. La deuxième, en 1999, s'était limitée à quelques prélèvements en vue de vérifier les nouvelles hypothèses soulevées lors du dégagement de la polychromie visible aujourd'hui. La troisième, en 2008, a impliqué de nouvelles analyses au niveau des matériaux organiques, mais aussi la réactualisation des anciennes, à l'aide des nouveaux instruments acquis par le laboratoire et suivant les nouvelles méthodes analytiques récemment développées. Ainsi les derniers résultats complètent-ils les anciennes études, ce qui nous a permis de nuancer notre synthèse. Cette étude compte plus de 1000 analyses sur 31 échantillons contenant en moyenne une dizaine de couches très hétérogènes, ce qui reflète l'importance réservée à cette statuette mosane.

Méthodes analytiques

Les conclusions de notre étude du *Saint Éloi* publiées après la première campagne en 1996⁶⁴ étaient basées sur les résultats d'analyses réalisées à l'aide de la microscopie optique (MO) et électronique (SEM-EDX)⁶⁵ et des tests micro-chimiques. La panoplie d'instruments et de méthodes analytiques de notre laboratoire s'est élargie depuis 1996, ce qui a permis d'affiner et d'approfondir notre recherche.

L'acquisition d'un dispositif comportant une lampe de mercure avec un jeu de filtres⁶⁶, complémentaire au microscope optique de polarisation (AXIOPLAN, CARL ZEISS, grossissement de 25 à 1000 ×) nous a permis d'observer la luminescence des glacis et des vernis, qui ne sont pas visibles sous la lumière blanche. Ils n'avaient pas été mis en évidence précédemment. La nouvelle caméra CCD (LEICA DC300) permet de reproduire des images de coupes stratigraphiques avec une meilleure résolution.

⁶³ J. SANYOVA, *Saint Éloi. Étude de laboratoire*, dans *Dorures, brocarts et glacis* [n. 2], p. 42-43.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Le « Scanning Electron Microscope » (SEM) permet, d'une part, d'obtenir les images des électrons secondaires et rétrodiffusés (BSE) et, d'autre part, d'effectuer une analyse élémentaire grâce au détecteur de rayons X à dispersion d'énergie (EDX). L'instrument dont notre laboratoire dispose depuis 1993 est un Jeol JSM6300 (les mesures sont prises avec 15 keV de l'énergie primaire), couplé à un BSE (Tetra) et un EDX (Pentafet Si(Li) X-ray Detector), tous deux de la firme Oxford Instruments.

⁶⁶ Il s'agit des filtres d'excitation entre 390 et 420 nm et du filtre d'émission « cut-off » à partir de 450 nm avec un « beam-splitter » à 425 nm.

de catalogus van de tentoonstelling "S.O.S. Polychromieën"⁶³, werd gestreefd naar een begrip van de opeenvolging van de acht polychromielagen. De stalen bestonden vaak uit losgekomen of onvolledige fragmenten. De analyses waren reeds zeer talrijk (honderden punten geanalyseerd op éénentwintig dwarsdoorsnedes), maar er werden nog geen analyses van organische materialen uitgevoerd. De tweede campagne in 1999 bleef beperkt tot enkele staalnames die dienden om de nieuwe hypothesen te verifiëren die werden geformuleerd ten tijde van het blootleggen van de polychromie die we vandaag zien. De derde campagne in 2008 bestond uit nieuwe analyses op het vlak van organische materialen, maar ook uit de actualisering van oude analyses door het gebruik van nieuwe apparatuur die het laboratorium had verworven en de toepassing van nieuwe analytische methodes die recent waren ontwikkeld. Zo werden de oude onderzoeken aangevuld met de nieuwste resultaten, wat tot een nuancering van onze synthese heeft geleid. De laboratoriumstudie telt meer dan duizend analyses op éénendertig stalen die gemiddeld een tiental zeer heterogene lagen bevatten, wat het bijzondere belang van dit Maastrandse beeldje aangeeft.

Analysemethodes

De conclusies van onze studie van de *Sint-Elooi* gepubliceerd na de eerste campagne in 1996⁶⁴, waren gebaseerd op de resultaten van analyses aan de hand van optische (OM) en elektronische microscopie (SEM-EDX)⁶⁵ en microchemische tests. Aangezien het gamma aan instrumenten en analysemethoden van ons laboratorium sinds 1996 is uitgebreid, hebben we onze studie kunnen verfijnen en verdiepen.

Dankzij de aanschaf van een apparaat met een kwiklamp met een reeks filters⁶⁶, complementair aan de optische polarisatiemicroscoop (AXIOPLAN, CARL ZEISS, vergroting van 25 tot 1000 ×) konden we de luminescentie observeren van de glacis en van de vernislagen die bij wit licht niet zichtbaar zijn. Ze waren voordien nog niet aangetoond. De nieuwe CCD-camera (LEICA DC300) maakt het mogelijk om beelden van dwarsdoorsnedes weer te geven met een hogere resolutie.

Voor de identificatie van organische pigmenten werd gebruik gemaakt van een nieuwe, zachte en efficiënte

⁶³ J. SANYOVA, *Sint-Elooi. Laboratoriumonderzoek*, in *Goud, brokaat en glacis* [n. 2], p. 42-43.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ De "Scanning Electron Microscope" (SEM) maakt het enerzijds mogelijk om beelden te bekomen van secundaire en teruggestrooide elektronen (BSE) en anderzijds om een elementaire analyse uit te voeren dankzij de energiedispersieve röntgendetector (EDX). Het apparaat waarover we sinds 1993 in ons laboratorium beschikken is een Jeol JSM6300 (de metingen zijn genomen met 15keV primaire energie), gekoppeld aan een BSE (Tetra) en een EDX (Pentafet Si(Li) X-stralen detector), allebei van de firma Oxford Instruments.

⁶⁶ Het gaat om excitatiefilters tussen 390 en 420 nm en om een "cut-off" emissiefilter vanaf 450 nm met een "beam-splitter" van 425 nm.

Une nouvelle méthode d'extraction douce et efficace des colorants à partir des laques⁶⁷, suivie d'une chromatographie liquide (HPLC-DAD)⁶⁸, a été utilisée pour l'identification des pigments organiques. Cette méthode « douce » (température ambiante et pH autour de 2) permet de récupérer les molécules fragiles qui sont habituellement dégradées lors d'une extraction classique « forte » (température 110° C et pH inférieur à 0). Par conséquent, l'analyse HPLC donne plus d'informations sur la source biologique utilisée et sur l'état de vieillissement du pigment. Cette méthode, par son efficacité, permet aussi de diminuer la quantité d'échantillons prélevée nécessaire pour une analyse.

La micro-spectroscopie Raman (MRS, RENISHAW INVIA)⁶⁹, que le laboratoire de l'IRPA utilise depuis 2003, est également une source d'amélioration de l'identification des pigments sur la coupe stratigraphique. Elle convient pour les pigments inorganiques, mais, dans quelques cas aussi, organiques, par exemple l'indigo, ce qui la rend particulièrement précieuse pour les échantillons *multicouches*. La résolution de cet instrument est excellente. La surface minimale analysée est $\pm 1 \mu\text{m}$, ce qui permet d'étudier tous les pigments anciens⁷⁰, grain par grain, dans leur environnement. Il s'agit d'une technique donnant une information moléculaire et, en tant que telle, complémentaire à celle du SEM-EDX⁷¹ qui livre l'information atomique. Celle-ci avait été utilisée dans notre laboratoire lors de la première campagne.

De nouvelles méthodes, très performantes, ont également été employées pour l'analyse des liants. Il s'agit de la chromatographie gazeuse liée à la spectrométrie de masse (GC-MS, FINNIGAN POLARISQ, INTERSCIENCE) – le laboratoire a acquis l'appareil en 2004 –, et

extractiemethode voor kleuren op basis van lakken⁶⁷, gevolgd door een vloeibare chromatografie (HPLC-DAD)⁶⁸. Deze “zachte” methode (omgevingstemperatuur en pH rond de 2) maakt het mogelijk om de kwetsbare moleculen intact te laten die bij een klassieke “sterke” extractie (temperatuur 110° C en pH lager dan 0) doorgaans beschadigd raken. Zodoende geeft de HPLC-analyse meer informatie over de biologische bron en de staat van veroudering van het pigment. Door de hoge efficiëntie van deze methode kan de hoeveelheid staalnames bovendien ingeperkt worden.

De Raman microspectroscop (RMS, RENISHAW INVIA)⁶⁹, waarover het laboratorium van het KIK sinds 2003 beschikt, maakt eveneens een verbeterde identificatie van pigmenten op de dwarsdoorsneden mogelijk. Hij is geschikt voor anorganische pigmenten, maar in enkele gevallen ook voor organische pigmenten zoals bijvoorbeeld indigo, wat de methode bijzonder waardevol maakt voor *meerlagige* stalen. De resolutie van dit apparaat is uitstekend. Het minimale geanalyseerde oppervlak is $\pm 1 \mu\text{m}$, wat het mogelijk maakt om alle oude pigmenten⁷⁰, korrel per korrel, in hun omgeving te analyseren. Het gaat om een techniek die moleculaire informatie verschaft en als zodanig complementair is aan de SEM-EDX⁷¹ die atomaire informatie biedt. Laatstgenoemde techniek werd in ons laboratorium gebruikt tijdens de eerste campagne.

Ook voor de bindmiddelanalyse werd hoogperformante nieuwe apparatuur gebruikt. Het gaat om een apparaat voor gaschromatografie gekoppeld aan massaspectrometrie (GC-MS, FINNIGAN POLARISQ, INTERSCIENCE), in 2004 verworven, en om een apparaat voor Fourier transform infraroodspectroscopie (FTIR, BRUKER OPTICS, HYPERION 3000), waarover het laboratorium sinds 2007

⁶⁷ La laque est un pigment organique composé d'un colorant à mordant complexé et adsorbé sur un substrat inorganique, le plus souvent l'alumine, c'est-à-dire l'hydroxyde d'aluminium.

⁶⁸ Cette méthode a été développée au cours de notre thèse de doctorat : elle utilise un mélange d'extraction composé de HF 4N/DMF/CH₃CN ; 2/1/1 à température ambiante. On trouvera plus de détails sur la méthode dans J. SANYOVA, *Mild Extraction of Dyes by Hydrofluoric Acid in Routine Analysis of Historical Paint Micro-Samples*, dans *Microchimica Acta*, 162, 2008, p. 361-370.

⁶⁹ L'instrument utilisé dans notre laboratoire est un spectromètre de dispersion Raman avec deux lasers, le premier à 785 nm (TOPTICA PHOTONICS XTRA) et le deuxième à 514 nm (LASERPHYSICS SMALL RELIANT). Les pigments sont analysés sur les coupes à l'aide du microscope LEICA DMLM (5 × à 100 ×) directement couplé avec l'instrument.

⁷⁰ La granulométrie des anciens pigments est quasi toujours supérieure à 1 μm , très souvent de l'ordre de dizaines de microns, tandis que celle des pigments modernes industriels est régulièrement submicronique. Ces derniers sont d'ailleurs fréquemment si intimement mélangés, que l'on ne parvient pas à distinguer leurs grains au microscope optique, même avec un grossissement de 1000 ×. Parmi les pigments modernes se trouvent d'ailleurs beaucoup de pigments organiques, au spectre caractéristique et par conséquent facile à analyser par MRS.

⁷¹ Microscope électronique à balayage lié au détecteur de rayons X à dispersion d'énergie (JEOL JSM6300), couplé au détecteur de rayons X (PENTAFET Si(Li)).

⁶⁷ Lak is een organisch pigment bestaande uit een kleurstof met gecomplexeerde beits en geadsorbeerd op een anorganisch substraat, meestal alumine of aluminiumhydroxide.

⁶⁸ Deze methode werd ontwikkeld in de loop van onze doctoraats thesis: ze gebruikt een extractiemengsel bestaande uit HF 4N/DMF/CH₃CN (2/1/1) bij omgevingstemperatuur. Meer details over de methode vindt men in J. SANYOVA, *Mild Extraction of Dyes by Hydrofluoric Acid in Routine Analysis of Historical Paint Micro-Samples*, in *Microchimica Acta*, 162, 2008, p. 361-370.

⁶⁹ Het apparaat dat wordt gebruikt in ons laboratorium is een Raman dispersieve spectrometer met twee lasers, de eerste van 785 nm (TOPTICA PHOTONICS XTRA) en de tweede van 514 nm (LASERPHYSICS SMALL RELIANT). De pigmenten worden op coupes geanalyseerd met behulp van een microscoop LEICA DMLM (5 × tot 100 ×) die direct aan het apparaat is gekoppeld.

⁷⁰ De granulometrie van oude pigmenten is bijna altijd groter dan 1 μm , zeer vaak in de orde van tientallen microns, terwijl die van moderne industriële pigmenten vaak submicronisch is. Deze laatste worden bovendien vaak zo goed gemengd dat hun korrels niet meer te onderscheiden zijn onder een optische microscoop, zelfs met een vergroting van 1000 ×. Onder de moderne pigmenten zijn er bovendien veel organische, met een karakteristiek spectrum en bijgevolg gemakkelijk te analyseren met MRS.

⁷¹ Elektronische scanningmicroscoop gekoppeld aan energiedispersieve röntgendetector (JEOL JSM6300), gekoppeld aan röntgendetector (PENTAFET Si(Li)).

de la spectroscopie infrarouge à transformée de Fourier (FTIR, Bruker Optics, Hyperion 3000), pour laquelle le laboratoire est équipé depuis 2007. Les deux instruments se distinguent par une très grande sensibilité, ce qui permet l'analyse d'une très faible quantité de la matière prélevée, de l'ordre de la fraction de milligramme (10^{-6} - 10^{-5} g).

Résultats et discussions

Les résultats obtenus par ces diverses méthodes permettent de déterminer la composition des huit niveaux de polychromie⁷². Notre étude complète ainsi l'examen macroscopique effectué par les restaurateurs dans l'atelier (avec un grossissement allant jusqu'à 50 ×), examen qui présente l'avantage de voir la surface tout entière et non un micro-fragment retiré de son contexte.

La mise en évidence des huit polychromies, résultant bien entendu de la collaboration entre le laboratoire et l'atelier, n'a cependant pas été simple. Ces polychromies étaient lacunaires et contenaient parfois des décors locaux (orfrois, bordures, motifs carrés sur étain...). Les coupes stratigraphiques ne présentaient par conséquent pas toujours tous les niveaux des couches, ce qui a rendu l'interprétation plus complexe encore.

La distinction et la compréhension des niveaux sous microscope optique sont parfois rendues plus difficiles par le fait que la couleur et l'aspect d'une couche vue en coupe transversale sous fort grossissement ne sont pas les mêmes que si l'on observe la coupe en surface à l'œil nu ou au microscope binoculaire. Par exemple, dans un micro-prélèvement, on ne peut déterminer s'il s'agit d'une couche lisse ou mate. De surcroît, les matériaux utilisés par les polychromeurs sont souvent demeurés inchangés tout au long des siècles (craie, blanc de plomb, vermillon, minium, terre rouge, noir de charbon), aussi l'attribution de certaines couches roses de la carnation ou rouges de la chasuble à un niveau concret devient-elle délicate. Certains échantillons sont plus significatifs et plus lisibles que d'autres, mais, tout compte fait, chacun apporte une information précieuse sur les matériaux et les techniques.

Pour illustrer notre étude, nous avons sélectionné, parmi l'ensemble des résultats, onze échantillons dont les photos des coupes stratigraphiques, sous lumière visible et sous UV, et la localisation du prélèvement sont reproduites sur les figures 30 à 40. Elles sont accompagnées d'une description et de la discussion des résultats. Dans certains cas, nous y avons ajouté une photo de détails des couches inférieures.

Afin de faciliter la lecture de nos documents, nous avons adopté le système de numérotation des niveaux des polychromies successives utilisé dans la première partie de l'article⁷³. Ainsi la couche originale

est décrite. De deux appareils distingués par une très grande sensibilité, pour laquelle le laboratoire est équipé depuis 2007. Les deux instruments se distinguent par une très grande sensibilité, ce qui permet l'analyse d'une très faible quantité de la matière prélevée, de l'ordre de la fraction de milligramme (10^{-6} - 10^{-5} g).

Resultaten en discussie

Dankzij de met deze diverse methodes bekomen resultaten kon de samenstelling van de acht polychromielagen worden bepaald⁷². Zo vervolledigt onze studie het macroscopische onderzoek uitgevoerd door de restauratoren in het atelier (met een vergroting tot 50 ×), een onderzoek dat het voordeel biedt van het oppervlak in zijn geheel te kunnen zien en niet zomaar een van zijn context afgezonderd microfragment.

Het identificeren van de acht polychromieën, vrucht van de samenwerking tussen het laboratorium en het atelier, was desondanks niet eenvoudig. Ze waren lacunair en bevatten soms lokale decors (goudborduursel, zomen, vierkante motieven op tin...). Bijgevolg bevatten de dwarsdoorsnedes niet altijd de gehele opeenvolging van de lagen, wat de interpretatie nog complexer maakte.

Het onderscheiden en de interpretatie van de niveaus onder een optische microscoop werd soms nog bemoeilijkt door het feit dat een laag bij observatie in een dwarsdoorsnede onder een sterke vergroting niet dezelfde kleur noch hetzelfde uitzicht heeft als wanneer ze op het oppervlak wordt waargenomen met het blote oog of met een stereomicroscoop. Bij een micromonster kan men bijvoorbeeld niet bepalen of het gaat om een gladde of om een matte laag. Vermits de materialen gebruikt door de polychromeurs bovendien vaak eeuwenlang onveranderd zijn gebleven (krijt, loodwit, vermiljoen, menie, rode aarde, koolzwart), wordt ook de toeschrijving aan een concreet niveau van bepaalde roze lagen van het inkarnaat of rode tinten van de kazuifel bemoeilijkt. Bepaalde stalen zijn betekenisvoller en beter leesbaar dan andere, maar uiteindelijk biedt elk afzonderlijk staal waardevolle informatie over de materialen en de technieken.

Ter illustratie van onze studie hebben we uit het geheel van de resultaten elf stalen geselecteerd. De foto's van de dwarsdoorsnedes ervan, onder zichtbaar licht en onder uv, evenals de plaats van de staalname, zijn weergegeven in figuren 30 tot en met 40. Ze gaan vergezeld van een beschrijving en de discussie van de resultaten. In enkele gevallen hebben we er een foto met details van de onderliggende lagen aan toegevoegd.

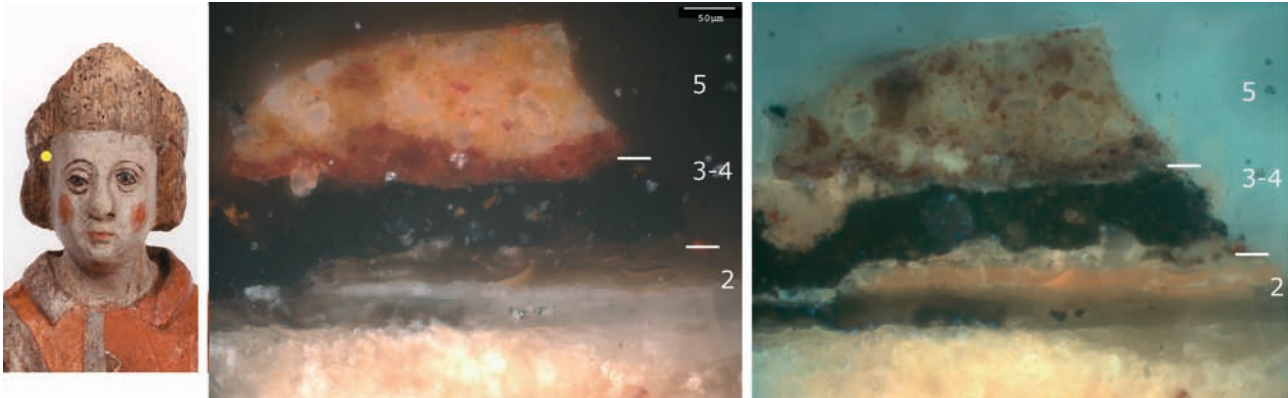
Om de lezing van onze documenten te vergemakkelijken, hebben we het nummeringssysteem van de opeenvolgende polychromieniveaus overgenomen uit het eerste deel van het artikel⁷³. Zo wordt de oorspronkelijke laag "eerste polychromie" of "polychromie (niveau)

⁷² Cf. SERCK-DEWAIDE et AUGUSTYNIAK, *Examen de l'état matériel. Surface, supra*, p. 116-125.

⁷³ SERCK-DEWAIDE, *Méthodes d'examen* [n. 20]; SERCK-DEWAIDE et AUGUSTYNIAK, *supra*, p. 119-124.

⁷² Zie SERCK-DEWAIDE en AUGUSTYNIAK, *Examen de l'état matériel. Surface, supra*, p. 116-124.

⁷³ SERCK-DEWAIDE, *Méthodes d'examen* [n. 20]; SERCK-DEWAIDE en AUGUSTYNIAK, *supra*, p. 118-123.



30 **Cheveux**, prélèvement après le dégagement de 1999. La localisation et la coupe stratigraphique photographiée en grossissement 1000 × sous lumière blanche réfléchie (à gauche) et sous UV (à droite).

Haren, stal gelicht na de blootlegging in 1999. De situering en de dwarsdoorsnede gefotografeerd bij 1000 × vergroting onder gerefecteerd wit licht (links) en onder uv-licht (rechts).

est-elle nommée « 1^{re} polychromie » ou « polychromie (niveau) 1 », le premier repeint « 2^e polychromie » ou « polychromie (niveau) 2 », et ainsi de suite.

Le premier échantillon sélectionné, prélevé après la première campagne de dégagement, provient des **cheveux** (fig. 30). La couche ocre, visible dans la partie supérieure, correspond à la 5^e polychromie. Celle-ci est composée d'une couche ocre appliquée sur une sous-couche brun-rouge qui a servi de point de repère pour l'établissement des schémas chronologiques. Elle est datée approximativement du xviii^e siècle⁷⁴. En dessous, se trouve une couche noire qui pourrait appartenir tout aussi bien à la quatrième qu'à la troisième polychromie.

Sous cette intervention, apparaît la polychromie 2, qui a été dégagée lors de la deuxième campagne de restauration, en 1999. Elle est reconnaissable par la présence d'une feuille d'étain « vermillonnée » par une couche de glacis jaune.

La technique de cette imitation de dorure est bien illustrée par la figure 31, qui montre une coupe stratigraphique du prélèvement des **cheveux** après le dégagement en 1999. Sur cette coupe on voit que la feuille d'étain est posée directement sur la préparation à l'aide d'une couche adhésive. Cette dernière est très fine et on ne peut la voir que grâce à sa forte fluorescence sous UV (fig. 31, à droite).

Sur la feuille d'étain, on trouve un glacis jaune avec une fluorescence orangée, qui lui aurait conféré un aspect doré, et, au-dessus de ce glacis, encore un vernis avec une fluorescence blanche.

Cette feuille d'étain est présente sur l'ensemble de la chevelure ; en revanche, on ne l'a retrouvée que localement sur le reste de la sculpture, notamment sur la

één” genoemd, de eerste overschildering “tweede polychromie” of “polychromie (niveau) twee”, enzovoort.

Het eerste geselecteerde staal, gelicht na de eerste blootleggingcampagne, is afkomstig van de **haren** (fig. 30). De okerkleurige laag die zichtbaar is op het bovenste gedeelte komt overeen met de vijfde polychromie. Deze bestaat uit een okerkleurige laag op een bruinrode onderlaag en diende als herkenningspunt bij het opstellen van de chronologische schema's. Ze wordt rond de achttiende eeuw gedateerd⁷⁴. Eronder bevindt zich een zwarte laag die even goed tot de vierde als tot de derde polychromie kan behoren.

Bij deze ingreep verscheen de tweede polychromie die tijdens de tweede restauratiecampagne in 1999 was blootgelegd. Ze is herkenbaar aan de aanwezigheid van een tinblad dat is “gevermiljoend” door een gele glacislaag.

De techniek van deze imitatievergulding wordt goed geïllustreerd door figuur 31, die een dwarsdoorsnede van de **haren** toont na de blootlegging in 1999. Op deze dwarsdoorsnede ziet men dat het tinblad rechtstreeks op de grondering is gelegd met behulp van een hechtingslaag. Deze is zeer dun en wordt slechts zichtbaar onder uv-licht door haar sterke fluorescentie (fig. 31, rechts).

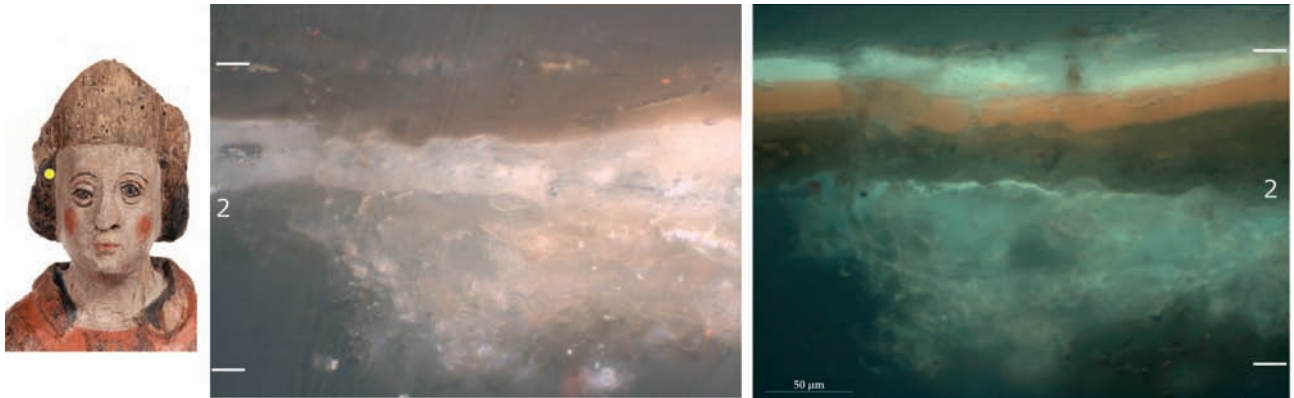
Op het tinblad vindt men een gele glacis met een oranjeachtige fluorescentie die er een verguld uitzicht aan zou hebben gegeven. Op dit glacis bevindt zich nog een vernislaag met een witte fluorescentie.

Het tinblad is op heel de haartooi aanwezig. Op de rest van de sculptuur werd het daarentegen slechts plaatselijk teruggevonden, onder andere op de kazuifel voor de goudborduurselfs, de zomen en de decoratieve motieven⁷⁵. Vandaag heeft het zijn metaalglans verloren

⁷⁴ *Supra*, p. 119.

⁷⁵ *Supra*, fig. 8: de tweede polychromie blootgelegd, vóór de retouches.

⁷⁴ *Supra*, p. 119.



31 **Cheveux**, prélèvement après le dégagement de 1999. La localisation et la coupe stratigraphique photographiée en grossissement 1000 × sous lumière blanche réfléchiée (à gauche) et sous UV (à droite).

Haren, *staal gelicht na de blootlegging in 1999. De situering en de dwarsdoorsnede gefotografeerd bij 1000 × vergroting onder gereflecteerd wit licht (links) en onder uv-licht (rechts).*

chasuble pour les orfrois, les bordures et les motifs décoratifs⁷⁵. Aujourd'hui elle a perdu son éclat métallique et présente un aspect grisâtre. Ce changement chromatique est sans doute dû à la transformation beta-étain (forme métallique) en alfa-étain (gris mat) avec formation des oxydes de l'étain (romarchite Sn(II) et cassitérite Sn(IV)). La dégradation dépend de plusieurs paramètres, comme la température, l'humidité et le pH. L'exposition prolongée de l'objet à basse température (au-dessous de 13° C) dans un milieu humide accélère fortement la transformation des phases. Elle s'accompagne d'une augmentation de volume de 26 %⁷⁶, ce qui diminue la cohésion. La vitesse de cette transformation augmente progressivement avec la diminution de la température.

On retrouve la même technique d'imitation de la dorure au moyen d'étain, sur la **bordure de la chasuble** (fig. 32). Dans ce cas-ci, l'étain n'est pas appliqué sur la préparation, mais sur le rouge de la chasuble, également via une couche adhésive. Cette couche rouge est assez fine, 10-20 µm, et est composée de cinabre. Sur la feuille d'étain « vermillonné », on observe une couche noire, qui correspond au liseré noir séparant la bordure du reste de la chasuble⁷⁷.

Les polychromies postérieures, du niveau 3 au niveau 6, sont également visibles sur la figure 32. La 3^e polychromie est formée par un rouge composé de cinabre additionné de noir de charbon, la 4^e est composée d'une couche de terre rouge recouverte par le minium, la cinquième se remarque par une nouvelle préparation sur laquelle on observe une sous-couche rouge-brun, qui est très fine dans l'exemple choisi. Elle est suivie d'une mince couche rouge de vermillon et de minium, recouverte

en voit het er grijs uit. Deze chromatische verandering is hoogstwaarschijnlijk te wijten aan de transformatie van beta-tin (metallische vorm) in alfa-tin (matgrijs) met vorming van tinoxides (romarchiet Sn(II) en cassiteriet Sn(IV)). De degradatie is afhankelijk van verscheidene parameters zoals temperatuur, vochtigheid en pH. De langdurige uitstalling van het object bij een lage temperatuur (onder 13° C) in een vochtige omgeving versnelt de transformatie sterk. Ze gaat vergezeld met een volumetoename van 26 %⁷⁶, wat de hechting vermindert. De snelheid van deze transformatie neemt progressief toe naarmate de temperatuur daalt.

Dezelfde imitatietechniek voor vergulding door middel van tin treft men aan op de **zoom van de kazui-fel** (fig. 32). In dit geval werd het tin niet direct aangebracht op de grondering, maar op het rood van de kazui-fel, eveneens met gebruik van een hechtingslaag. Deze rode laag is vrij dun, 10-20 µm, en bestaat uit cinabre. Op het "gevermiljoende" tinblad ziet men een zwarte laag die overeenkomt met de zwarte bies die de zoom scheidt van de rest van de kazui-fel⁷⁷.

De latere polychromieën, van niveau drie tot niveau zes, zijn eveneens zichtbaar op figuur 32. De derde polychromie wordt gevormd door een rood samengesteld uit cinabre met koolzwart, de vierde bestaat uit een laag rode aarde bedekt met menie, de vijfde onderscheidt zich door een nieuwe grondering waarop men een roodbruine onderlaag aantreft die in het gekozen voorbeeld zeer dun is. Ze wordt gevolgd door een dunne rode laag van vermiljoen en menie, bedekt met een vernislaag. De zesde polychromie bestaat uit een dunne laag vermiljoenrood.

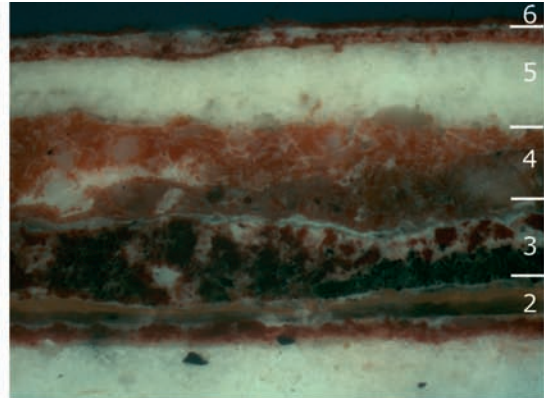
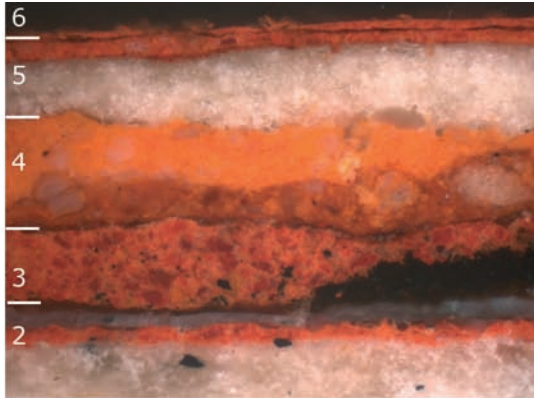
⁷⁵ *Supra*, fig. 8 : la 2^e polychromie dégagée, avant les retouches.

⁷⁶ J. TLÁSKAL, *Cín /Tin*, dans *Technologia Artis*, 3 (Prague), 1993, p. 162-164; L. SELWYN, *Métaux et corrosion. Un manuel pour le professionnel de la conservation*, Ottawa, 2004, p. 155-163.

⁷⁷ *Supra*, fig. 10 (KN 8375) : profil gauche après traitement.

⁷⁶ J. TLÁSKAL, *Cín /Tin*, in *Technologia Artis*, 3 (Praag), 1993, p. 162-164; L. SELWYN, *Métaux et corrosion. Un manuel pour le professionnel de la conservation*, Ottawa, 2004, p. 155-163.

⁷⁷ *Supra*, fig. 10 (KN 8375): Linker zijaanzicht na behandeling.



32 **Bordure de la chasuble**, prélèvement avant le dégagement en 1995 : localisation et coupe stratigraphique photographiée en grossissement 320 × sous lumière blanche réfléchie (à gauche) et sous UV (à droite).
Zoom van de kazuifel, staal gelicht vóór de blootlegging in 1995: situering en dwarsdoorsnede gefotografeerd bij 320 × vergroting onder gereflecteerd wit licht (links) en onder uv-licht (rechts).

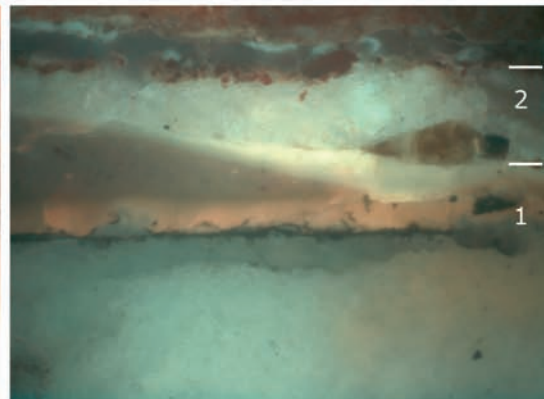
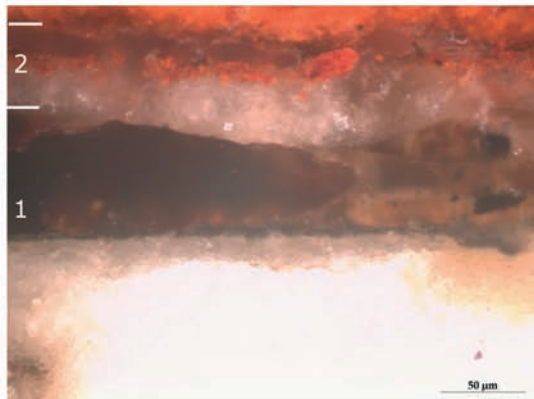
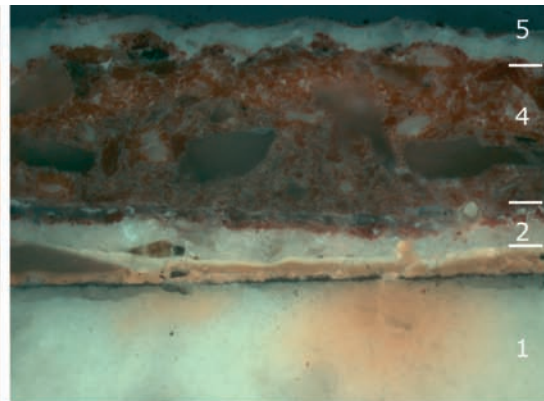
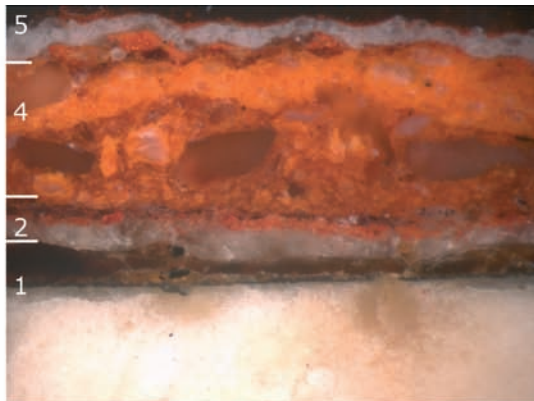
d'une couche de vernis. La 6^e polychromie est formée par une fine couche rouge de vermillon.

La figure 32 montre que la chasuble a toujours été rouge depuis la 2^e polychromie, mais qu'en était-il de l'original ?

Le seul échantillon qui montre **le niveau original de la chasuble** est celui prélevé au dos de la statuette, à

Figuur 32 toont dat de kazuifel vanaf de tweede polychromie altijd rood is geweest, maar hoe was het oorspronkelijk ?

Het enige staal dat het **originele niveau van de kazuifel** toont, werd gelicht op de rug van het beeldje, niet ver van de blootgelegde zone (fig. 33). Het illustreert dus de polychromieën van vóór de achttiende eeuw, te weten de vijfde, de vierde, de tweede en de eerste. Het



33 **Chasuble**, prélèvement lors du dégagement en 1999 : localisation et coupe stratigraphique photographiée en grossissement 320 × (en haut) et 1000 × (détail en bas) sous lumière blanche réfléchie (à gauche) et sous UV (à droite).
Kazuifel, staal gelicht tijdens de blootlegging in 1999: situering en dwarsdoorsnede gefotografeerd bij 320 × (boven) en 1000 × vergroting (onder, detail) onder gereflecteerd wit licht (links) en onder uv-licht (rechts).

proximité de la fenêtre de dégagement (fig. 33). Il illustre donc les polychromies antérieures au XVIII^e siècle, 5^e, 4^e, 2^e et 1^e. Ici, le 2^e niveau diffère un peu de celui décrit plus haut. On ne voit que la couche de cinabre sur une préparation de craie sans feuille d'étain. Par contre, on peut bien observer la 1^{re} polychromie, originale. Elle est constituée d'une feuille d'argent recouverte d'un glacis jaune pour imiter la dorure. Les matériaux utilisés pour ce faire sont de composition et d'aspect semblables à ceux présents sur la feuille d'étain. On note un glacis jaune avec une fluorescence orangée, recouvert d'un vernis avec une fluorescence blanche. La feuille d'argent a été appliquée directement sur la préparation à l'aide d'une couche adhésive qui a pénétré dans celle-ci. La coupe montre également une infiltration du glacis jaune dans la préparation par des fissures dans la feuille d'argent (fig. 33). Cette infiltration indiquerait une faible viscosité du liquide oléo-résineux au moment de l'application de cette couche, sans doute à chaud.

On a donc constaté que la chasuble, mis à part peut-être lors de la première couche, a toujours été rouge. En revanche, en ce qui concerne le **revers de cette chasuble**, la couleur change au cours des siècles : la figure 34 montre bien cette évolution chromatique dès l'original. Les trois premiers niveaux contiennent de l'indigo, mais chaque fois associé à d'autres pigments. Dans le premier niveau, on le trouve mélangé avec de la calcite et du vermillon, dans le deuxième niveau, il est combiné avec le jaune orpiment, ce qui procure la couleur verte. Dans le troisième niveau, il est mélangé à du blanc de plomb et à du noir de charbon. Cette couche bleue est appliquée sur une sous-couche noire, ce qui fait penser à la structure des couches des polychromies du XV^e siècle, où il est fréquent de voir une couche d'azurite posée sur une sous-couche noire⁷⁸. On remarque une couche noire sur l'indigo, mais elle correspond sans doute au débordement de la couche de la dalmatique (fig. 35), noire à ce niveau-ci⁷⁹. Une observation attentive sous lumière UV permet de constater que les trois niveaux sont recouverts d'une couche de vernis conférant à chacun un aspect lisse et saturé. Les caractéristiques de ces couches, de faible épaisseur, de couleurs foncées et vernies, rendent leur distinction macroscopique sous lumière visible très difficile.

L'examen au binoculaire n'avait pu mettre en évidence que deux de ces niveaux de bleu. C'est donc l'examen en laboratoire, grâce aux nouveaux outils disponibles, qui a permis d'apporter ce complément d'information relatif à la polychromie originale.

Le 4^e niveau est jaune clair, contenant du jaune de double oxyde. Ce pigment est souvent considéré comme un « terminus ante quem », car il a pratiquement disparu de la palette vers 1750, ce qui corrobore la data-

tweede niveau verschilt hier een beetje van datgene hoger beschreven. Enkel de cinnaberlaag op een krijtgrondering zonder tinblad is zichtbaar. De eerste, originele polychromie daarentegen kan men goed zien. Ze bestaat uit zilverblad dat ter imitatie van vergulding werd bedekt met een gele glacis. De daarvoor gebruikte materialen zijn qua samenstelling en qua uitzicht gelijkaardig aan degene die zich op het tinblad bevinden. Het gaat om een gele glacis met een oranjeachtige fluorescentie, bedekt met een vernis met een witte fluorescentie. Het zilverblad werd direct op de grondering aangebracht met behulp van een hechtingslaag die erin is doorgedrongen. De dwarsdoorsnede toont tevens een infiltratie van het gele glacis in de grondering door scheuren in het zilverblad (fig. 33). Deze infiltratie zou wijzen op een zwakke viscositeit van de olieachtige en harsige vloeistof op het ogenblik van de – zonder twijfel warme – opbrenging van deze laag.

Men heeft dus kunnen vaststellen dat de kazuifel altijd rood is geweest, behalve misschien oorspronkelijk. Anderzijds is de kleur van de **revers van deze kazuifel** in de loop der eeuwen veranderd: figuur 34 toont deze chromatische evolutie vanaf het origineel duidelijk aan. De drie eerste niveaus bevatten indigo, maar telkens gemengd met andere pigmenten. Op het eerste niveau vindt men een mengsel met calciet en vermiljoen. Op het tweede niveau is de indigo gecombineerd met het gele goudpigment, wat een groene kleur oplevert. In het derde niveau is hij gemengd met loodwit en met koolzwart. Deze blauwe laag is opgebracht op een zwarte onderlaag, wat doet denken aan de structuur van de polychromieën van de vijftiende eeuw waar men vaak een laag azuriet terugvindt op een zwarte onderlaag⁷⁸. Men bemerkt tevens een zwarte laag op de indigo, maar die komt waarschijnlijk overeen met een uitgelopen gedeelte van de laag van de dalmatiek (fig. 35) die op dit niveau zwart is⁷⁹. Uit nauwgezette observatie onder uv-belichting blijkt dat de drie niveaus elk bedekt zijn met een vernislaag die ze een glad en verzadigd uitzicht geeft. Doordat ze dun, donker gekleurd en gevernist zijn, zijn deze lagen macroscopisch onder zichtbaar licht zeer moeilijk te onderscheiden.

Het onderzoek met de stereomicroscop heeft slechts twee van deze blauwe niveaus aan het licht kunnen brengen. De bijkomende informatie over de oorspronkelijke polychromie is dus te danken aan het laboratoriumonderzoek met behulp van nieuwe apparatuur.

Het vierde niveau is lichtgeel en bevat geel van dubbeloxyde. Dit pigment wordt vaak beschouwd als een « terminus ante quem » vermits het omstreeks 1750 zo goed als verdwenen was uit het palet. Dit versterkt de door de restauratoren voorgestelde datering van de vierde polychromie⁸⁰.

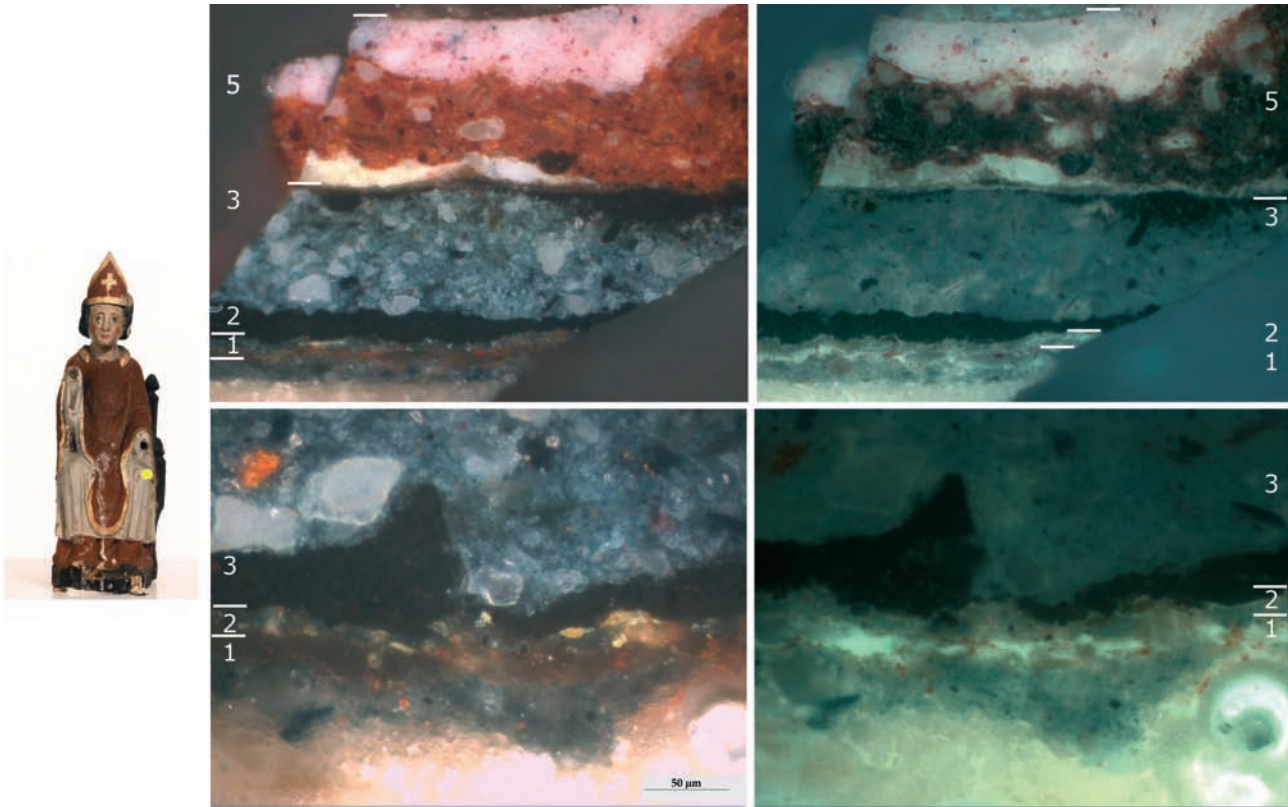
⁷⁸ J. SANYOVA, *Étude scientifique des techniques picturales des retables anversoïis*, dans *Antwerpse Retabels 15de-16de eeuw*, II, *Essays*, Anvers, 1993, p. 151-164.

⁷⁹ Ceci s'explique par la position du prélèvement, situé sur la jonction du revers de la chasuble et de la dalmatique.

⁷⁸ J. SANYOVA, *Étude scientifique des techniques picturales des retables anversoïis*, in *Antwerpse Retabels 15de-16de eeuw*, II, *Essays*, Antwerpen, 1993, p. 151-164.

⁷⁹ Dit wordt verklaard door de plaats van de staalname, op de overgang tussen de revers van de kazuifel en de dalmatiek.

⁸⁰ SERCK-DEWAIDE en AUGUSTYNIAC, *supra*, p. 120.



34 **Revers de la chasuble**, prélèvement au cours du dégagement en 1995 : localisation et coupe stratigraphique photographiée en grossissement 320 × (en haut) et 1000 × (détail en bas) sous lumière blanche réfléchie (à gauche) et sous UV (à droite). *Revers van de kazuiifel*, staal gelicht tijdens de blootlegging in 1995: situering en dwarsdoorsnede gefotografeerd bij 320 × (boven) en bij 1000 × vergroting (onder, detail) onder gereflecteerd wit licht (links) en onder uv-licht (rechts).

tion de la quatrième polychromie proposée par les restaurateurs⁸⁰.

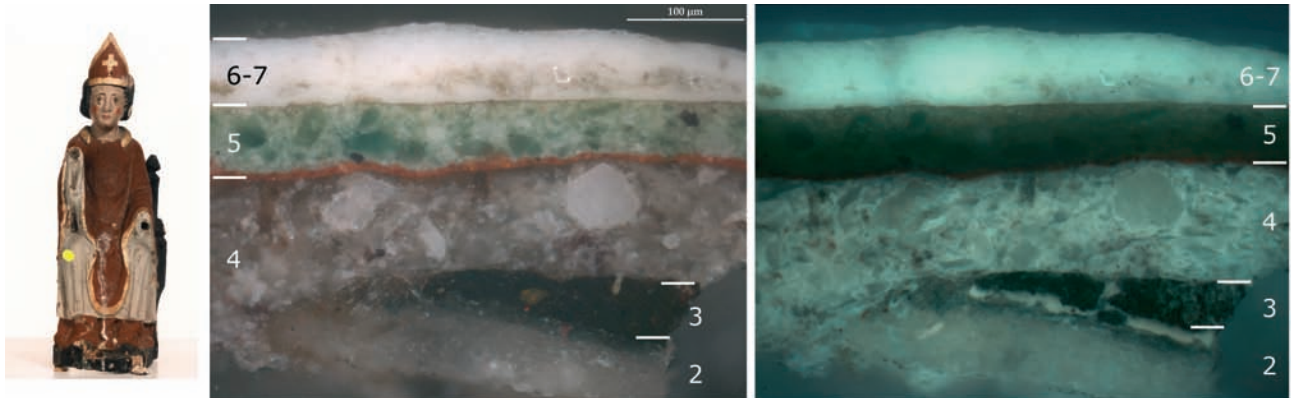
Le cinquième niveau est toujours bien reconnaissable grâce à la présence de la sous-couche rouge-brun qui, dans le cas présent, est plus épaisse qu'ailleurs. Sur celle-ci est appliquée la couche rose vif, contenant de la laque de cochenille. L'échantillon ne contient pas les niveaux postérieurs, vu qu'il a été prélevé après le dégagement de 1995.

La **dalmatique** (fig. 35) montre également quelques changements de couleur au cours du temps. La stratigraphie visible sur cette figure montre tous les niveaux de polychromie, à l'exception de l'état original. Sur la préparation, on trouve donc la 2^e polychromie, de couleur bleu verdâtre, résultant d'un mélange d'indigo et d'orpiment. Elle est appliquée en fine couche et recouverte de vernis. C'est en tenant compte de la présence d'orpiment, que nous l'avons attribuée à la deuxième polychromie, datant probablement du XIII^e siècle encore. Vient ensuite, au 3^e niveau, une couche de noir de charbon, qui a été confondue avec le 2^e niveau lors de l'examen macroscopique, étant donné qu'il s'agit de fines couches foncées qui se distinguent difficilement sous

Het vijfde niveau is steeds goed herkenbaar dankzij de aanwezigheid van de roodbruine onderlaag die in het huidige geval dikker is dan elders. Erboven bevindt zich de felroze laag op basis van cochenillelak. Aangezien het staal werd gelicht na de blootlegging van 1995, bevat het geen latere niveaus.

Ook de kleur van de **dalmatiek** (fig. 35) veranderde enkele keren in de loop der tijd. De op de figuur zichtbare stratigrafie toont alle polychromieniveaus behalve het oorspronkelijke. Op de grondering vindt men dus de tweede, groenachtig blauwe polychromie die bestaat uit een mengsel van indigo en goudpigment. Ze werd in een dunne laag opgebracht en bedekt met vernis. Door het goudpigment in rekenschap te brengen, hebben we ze toegeschreven aan de tweede polychromie, die waarschijnlijk nog uit de dertiende eeuw dateert. Dan volgt op het derde niveau een laag koolzwart die bij het macroscopische onderzoek verward werd met het tweede niveau, vermits het gaat om dunne donkere lagen die met de stereomicroscop en onder zichtbaar licht moeilijk te onderscheiden zijn. Ter hoogte van de vierde polychromie heeft de dalmatiek een grijs-purperachtig uitzicht dat oorspronkelijk wellicht nog meer naar purper neigde. Het mengsel bevat immers twee onstabiele pigmenten, smalt en rode lak. Dit mengsel werd in de zestiende eeuw regelmatig

⁸⁰ SERCK-DEWAIDE ET AUGUSTYNIAK, *supra*, p. 120.



35 **Dalmatique**, prélèvement avant le dégagement en 1995 : localisation et coupe stratigraphique photographiée en grossissement 320 × sous lumière blanche réfléchie (à gauche) et sous UV (à droite).

Dalmatiek, staal gelicht vóór de blootlegging in 1995: situering en dwarsdoorsnede gefotografeerd bij 320 × vergroting onder gereflecteerd wit licht (links) en onder uv-licht (rechts).

microscope binoculaire en lumière visible. Au niveau de la 4^e polychromie, la dalmatique présente un aspect gris violacé, sans doute plus violacé à l'origine. En effet, la composition renferme deux pigments instables, le smalt et la laque rouge. Ce mélange était utilisé fréquemment au xvi^e siècle mais on l'observe encore jusqu'au xvii^e siècle⁸¹.

Par-dessus la 4^e polychromie, on reconnaît la 5^e, avec sa sous-couche brun-rouge recouverte ici par une couche verte contenant du vert-de-gris et du blanc de plomb. Par la suite, la dalmatique a été plusieurs fois repeinte en blanc. Les 6^e et 7^e niveaux sont composés de blanc de plomb et la dernière intervention contient en plus de la baryte (sulfate de baryum), utilisé comme pigment depuis la fin du xviii^e siècle.

L'échantillon suivant provient de l'**aube** (fig. 36) et illustre bien les polychromies postérieures à la 4^e. La couche gris ocré sur la préparation appartient sans doute au 3^e niveau. On y trouve un fragment de la feuille d'étain « vermillonné » (2^e polychromie), provenant de la bordure de la dalmatique⁸². Le 4^e niveau est formé par une couche de blanc de plomb avec un aspect très proche des couches décrites précédemment. La 5^e polychromie montre une aube mauve peinte avec de la laque de cochenille et du blanc de plomb. La 6^e était rose, formée par une fine couche de blanc de plomb et une laque rouge. Dans la 7^e, on observe une sous-couche blanc

gebruikt, maar men treft het nog aan tot in de zeventiende eeuw⁸¹.

Bovenop de vierde polychromie herkent men de vijfde, met haar bruinrode onderlaag die hier bedekt is met een groene laag die verdigris en loodwit bevat. Vervolgens werd de dalmatiek verschillende malen in wit overschilderd. Het zesde en zevende niveau bestaat uit loodwit en de laatste ingreep bevat bovendien bariet (bariumsulfaat), dat vanaf het einde van de achttiende eeuw gebruikt werd als pigment.

Het volgende staal is afkomstig van de **albe** (fig. 36) en geeft een goed beeld van de polychromieën die zich op de vierde bevinden. De okergrijze laag op de grondering behoort waarschijnlijk tot het derde niveau. Men vindt er een fragment van het "gevermiljoende" tinblad (tweede polychromie) dat afkomstig is van de zoom van de dalmatiek⁸². Het vierde niveau wordt gevormd door een laag loodwit met een uitzicht dat sterk aanleunt bij de eerder beschreven lagen. De vijfde polychromie toont een mauve albe geschilderd met cochenillelak en loodwit. Het zesde niveau was roze, gevormd door een dunne laag loodwit en een rode lak. In het zevende treft men een grijsachtig witte onderlaag aan die is samengesteld uit loodwit en bariet en bedekt met een bruine laag (hematiet, bruine aarde, krijt, rode lak

⁸¹ J. SANYOVA et S. SAVERWYNS, *Quelle technique dans l'atelier de Lambert Lombard ?*, dans G. DENHAENE (dir.), *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition* (Scientia Artis, 3), 2006, p. 259-295; J. SANYOVA, *La Mort de la Vierge de Nicolas Poussin, approche interdisciplinaire. Étude du laboratoire en cours*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 30, 2003, p. 100-105; S. SAVERWYNS et J. SANYOVA, *De schildertechniek van de Dood van de Maagd van Nicolas Poussin*, dans *Monumenten, Landschappen & Archeologie*, 25, 5, septembre-octobre 2006, p. 46-55.

⁸² L'échantillon 7 a été prélevé à proximité de la bordure de la dalmatique.

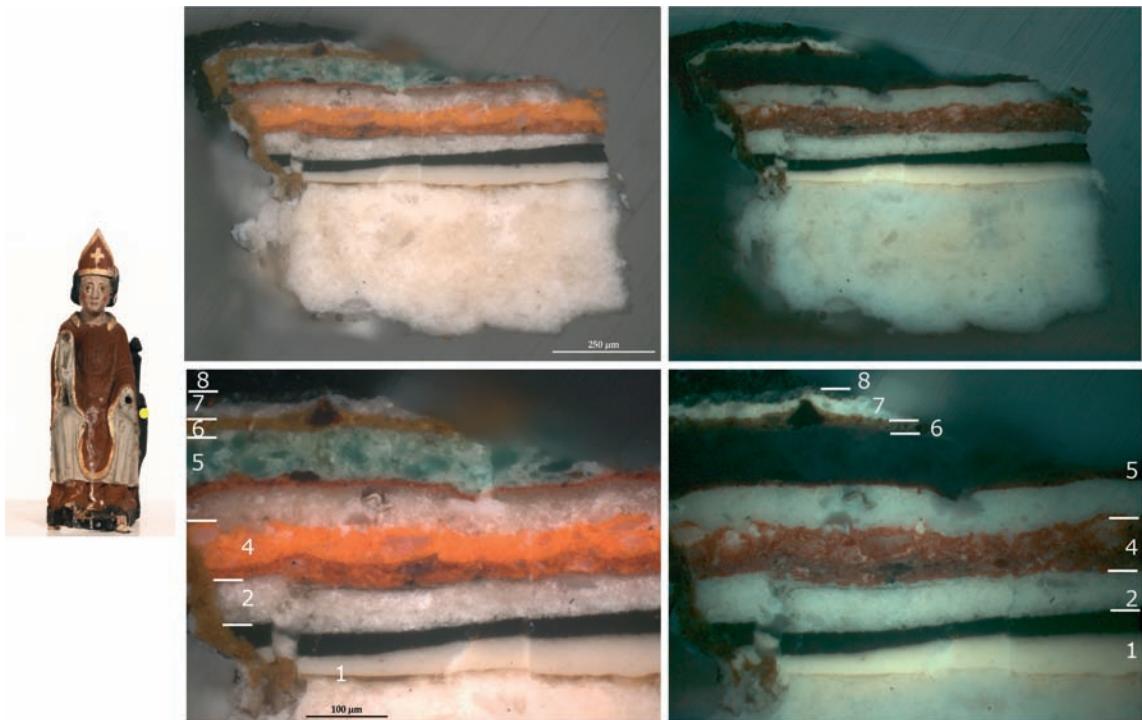
⁸¹ J. SANYOVA en S. SAVERWYNS, *Welke picturale techniek werd gebruikt in het atelier van Lambert Lombard?* in G. DENHAENE (red.), *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus* (Scientia Artis, 3), 2006, p.269-306; J. SANYOVA, *La Mort de la Vierge de Nicolas Poussin, approche interdisciplinaire. Étude du laboratoire en cours*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003, p. 100-105; S. SAVERWYNS en J. SANYOVA, *De schildertechniek van de Dood van de Maagd van Nicolas Poussin*, in *Monumenten, Landschappen & Archeologie*, 25, 5, september-oktober 2006, p. 46-55.

⁸² Staal zeven werd genomen langs de zoom van de dalmatiek.



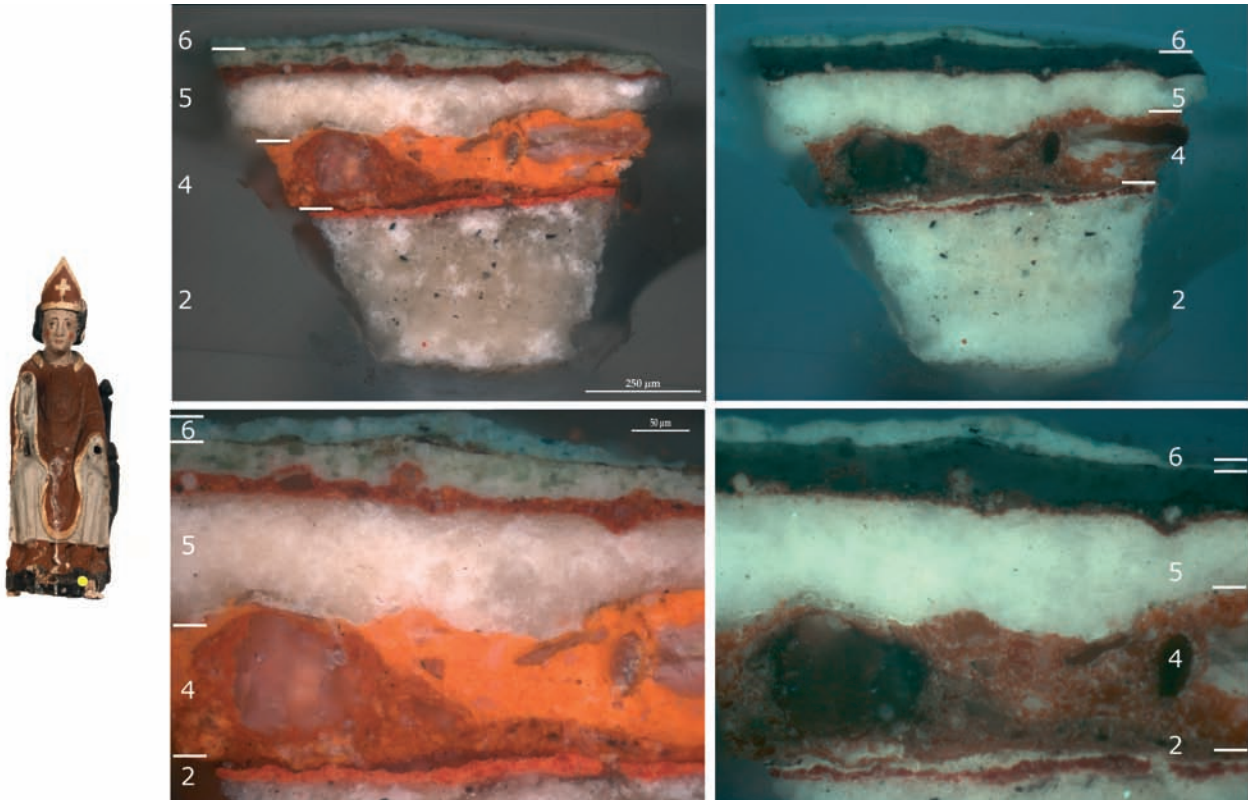
37a Détail de la photo KN 8375 qui montre l'aspect lisse et satiné du décor du siège après traitement (*supra*, fig. 10b).

Detail van foto KN 8375 dat het gladde en gesatineerde uitzicht van het decor van de troon vóór behandeling toont (supra, fig. 10b).



37b **Siège**, prélèvement avant le dégagement en 1995 : localisation et coupe stratigraphique photographiée au grossissement 125 × (coupes en haut) et 250 × (coupes en bas) sous lumière blanche réfléchie (à gauche) et sous UV (à droite).

Troon, staal gelicht vóór de blootlegging in 1995: situering en dwarsdoorsnede gefotografeerd bij 125 × (boven) en 250 × vergroting (onder) onder gereflecteerd wit licht (links) en onder uv-licht (rechts).



38 **Base**, prélèvement pendant le dégagement en 1995 : localisation et coupes stratigraphiques photographiées en grossissement 160 × (coupes en haut) et 320 × (coupes en bas) sous lumière blanche réfléchie (à gauche) et sous UV (à droite). *Verhoogje*, *staal gelicht tijdens de blootlegging in 1995: situering en dwarsdoorsnedes gefotografeerd bij 160 × (boven) en 320 × vergroting (onder) onder gereflecteerd wit licht (links) en onder uv-licht (rechts).*

6° est ocre (terre brune, blanc de plomb, vert au cuivre) et la 7° est gris-noir sur une sous-couche blanc grisâtre contenant de la baryte. La 8° est noire, avec le noir de carbone chargé de craie et de gypse.

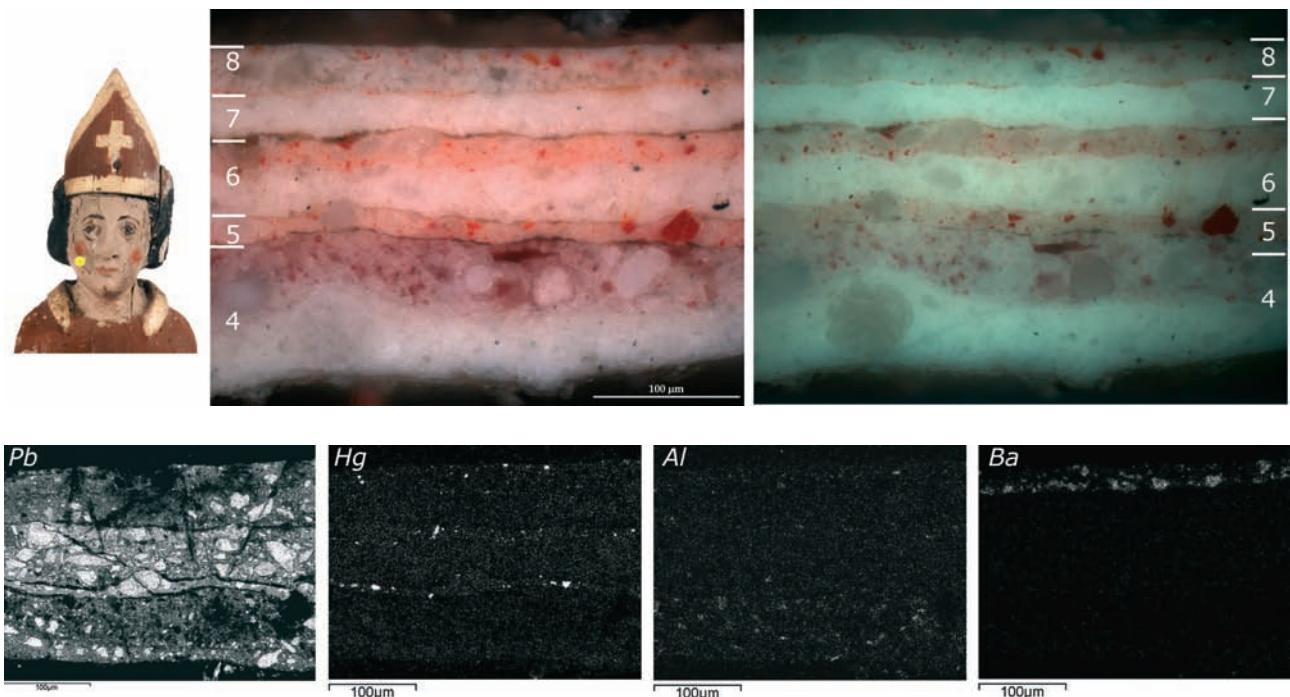
Sur l'échantillon prélevé dans la **base** (fig. 38) on peut observer, directement par-dessus la grosse préparation de craie, une fine couche rouge de cinabre recouverte de vernis fluorescent. L'hypothèse qu'il s'agisse de la 2° polychromie a été émise après comparaison de l'aspect et de la composition de cette couche avec ceux de la chasuble ainsi qu'avec d'autres rouges observés sur les sculptures mosanes du XIII^e siècle⁸⁵. En outre, elle ressemble à la 2° polychromie de la chasuble. Cependant nous ne pouvons pas totalement exclure qu'il s'agisse soit de l'original soit de la 3° polychromie. Les polychromies supérieures, notamment la 4° (orange de minium / terre rouge), la 5° (vert clair de vert-de-gris / rouge-brun / préparation de craie) et la 6° (vert-de-gris avec baryte), ressemblent aux polychromies correspondantes décrites plus haut.

kopergroen) et de zevende is grijszwart op een grijsachtig witte onderlaag die bariet bevat. De achtste is zwart, met het koolzwart geladen met krijt en gips.

Op het staal afkomstig van het **verhoogje** (fig. 38) bevindt er zich direct op de dikke krijtgrondering een dunne laag cinnaberrood die bedekt is met fluorescente vernis. De hypothese dat het gaat om de tweede polychromie is opgegeven na vergelijking van het uitzicht en de samenstelling van deze laag met die van de kazuifel en met die van andere rode verven teruggevonden op de Maaslandse sculpturen uit de dertiende eeuw⁸⁵. Bovendien lijkt ze op de tweede polychromie van de kazuifel. Toch kunnen we niet volledig uitsluiten dat het om de oorspronkelijke of om de derde polychromie zou gaan. De bovenliggende polychromieën, onder meer de vierde (menieoranje / rode aarde), de vijfde (lichtgroen van verdigris / roodbruin / krijtgrondering) en de zesde (verdigris met bariet), gelijken op de corresponderende polychromieën die hoger werden beschreven.

⁸⁵ L'étude des polychromies mosanes de cette période a été entreprise dans le cadre de la thèse de doctorat d'Emmanuelle Mercier, mentionnée *supra* [n. 18].

⁸⁵ De studie van de Maaslandse polychromieën uit deze periode werd uitgevoerd in het kader van de doctoraatsthesis van Emmanuelle Mercier, *supra* vermeld [n. 18].



39 **Carnation**, prélèvement avant le dégagement en 1995: localisation et coupe stratigraphique photographiée en grossissement 400 × sous lumière blanche réfléchie (à gauche) et sous UV (à droite). Les images dans la partie basse, obtenues par SEM-EDX sur un autre détail de la coupe, montrent la répartition des éléments Pb, Hg, Al et Ba, dans les couches des niveaux 4 à 8, représentant respectivement le blanc de plomb, le vermillon, la laque et la baryte.

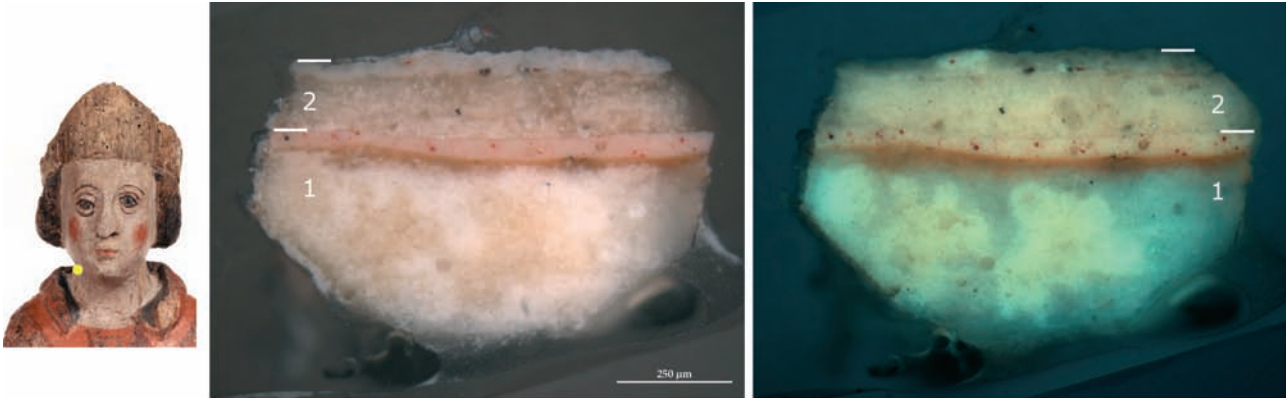
Inkarnaat, staal gelicht vóór de blootlegging in 1995: situering en dwarsdoorsnede gefotografeerd bij 400 × vergroting onder gereflecteerd wit licht (links) en onder uv-licht (rechts). De onderste afbeeldingen, verkregen met SEM-EDX op een ander detail van de dwarsdoorsnede, tonen de verdeling van de elementen Pb, Hg, Al en Ba in de lagen van niveaus vier tot acht, die respectievelijk overeenkomen met loodwit, vermiljoen, lak en bariet.

Enfin, les différents niveaux des **carnations** sont illustrés sur les figures 39 et 40. Les carnations sont traditionnellement composées de blanc de plomb et de vermillon additionné parfois de laque rouge. L'aspect microscopique de ces couches ne varie pas beaucoup et, de fait, il est difficile de décider avec certitude si nous sommes dans une polychromie ou dans une autre. On peut voir dans l'échantillon (fig. 39), prélevé dans la pommette rouge du visage du saint, la chronologie des cinq dernières polychromies. Les couches de carnation blanc rosé s'intercalent avec les rouges plus soutenues qui correspondent aux joues rondes peintes en rouge⁸⁶. Grâce aux rouges qui illuminent la joue, nous pouvons particulièrement bien reconnaître les carnations depuis le 4^e jusqu'au 8^e niveau. L'aspect et la couleur des polychromies 5, 6, 7 et 8 sont assez proches ; toutes contiennent du blanc de plomb et du vermillon. Dans la 4^e polychromie on trouve de la laque rouge, probablement la cochenille, sur le substrat contenant de l'alumine. Le blanc de plomb de la 8^e polychromie est additionné de baryte. Ces compositions sont mises en évidence par une carte de répartition du mercure et de l'aluminium, obtenue au SEM-EDX sur un autre détail que celui de l'image ci-dessus (fig. 39, répartition de Pb, Hg, Al et Ba).

⁸⁶ Comme on y a déjà fait allusion, la couleur de la couche vue en coupe transversale avec un fort grossissement diffère de celle observée au microscope binoculaire.

Tenslotte worden de verschillende niveaus van **inkarnaat** geïllustreerd in de figuren 39 en 40. De vleespartijen worden traditioneel samengesteld uit loodwit en vermiljoen, soms met toevoeging van rode lak. Het microscopische uitzicht van deze lagen verschilt niet veel en in de praktijk is het moeilijk om met zekerheid te bepalen of we ons in de ene, dan wel in de andere polychromie bevinden. Men kan in het staal afkomstig van het rode jukbeen (fig. 39) van het gezicht van de heilige de chronologie van de vijf laatste polychromieën zien. De rozewitte inkarnaatlagen voegen zich tussen de diepere rode kleuren die corresponderen met de ronde in het rood geschilderde kaken⁸⁶. Dankzij de rode kleuren die de kaak doen oplichten, kunnen we de inkarnaten vanaf het vierde tot aan het achtste niveau bijzonder goed herkennen. Het uitzicht en de kleur van de polychromieën vijf, zes, zeven en acht leunen vrij dicht bij elkaar aan en bevatten allemaal loodwit en vermiljoen. In de vierde polychromie vindt men rode lak, waarschijnlijk cochenille, op het substraat dat alumine bevat. Aan het loodwit van de achtste polychromie is bariet toegevoegd. Deze samenstellingen werden geïdentificeerd aan de hand van een verdeelingskaart van kwik en aluminium, verkregen met SEM-EDX op

⁸⁶ Zoals reeds werd aangegeven verschilt de kleur van de laag naargelang men ze observeert in dwarsdoorsnede dan wel met een sterke vergroting of onder een stereomicroscop.



40 **Carnation**, prélèvement après le dégagement : localisation et coupe stratigraphique photographiée en grossissement 160 × sous lumière blanche réfléchie (à gauche) et sous UV (à droite).

Inkarnaat, staal gelicht na de blootlegging: situering en dwarsdoorsnede gefotografeerd bij 160 × vergroting onder gereflecteerd wit licht (links) en onder uv-licht (rechts).

La figure 40 illustre l'aspect de la carnation originale (1^{re} polychromie) ainsi que celle du premier repeint (2^e polychromie). Le niveau original est composé d'une épaisse couche rose, compacte et assez foncée, et il n'est pas exclu qu'il s'agisse d'une sous-couche. Dans ce cas, la couche finale serait manquante. Cette couche rose repose sur une isolation épaisse dans laquelle on retrouve des fragments de la feuille d'argent, mise en évidence par SEM-EDX. Cette présence répétée semble indiquer que la carnation a été appliquée après les argentes de la chasuble. Dans la composition de la couche rose, on retrouve du blanc de plomb et du cinabre finement broyé. On y retrouve les savons résultant de l'interaction du liant huileux (attestée par FTIR) avec le blanc de plomb. L'isolation, analysée également par FTIR, semble être, elle aussi, huileuse.

La polychromie originale

La polychromie originale n'a été retrouvée que dans quatre de nos échantillons : sur la carnation du cou (fig. 40 et 41), sur le siège (fig. 37b), sur le dos de la chasuble (fig. 33) et sur sa doublure (fig. 34). Tous ces échantillons ont été analysés par les méthodes décrites précédemment. Les résultats permettent d'avancer les conclusions suivantes.

Structure, épaisseur et aspect de l'original

La **préparation** de craie et colle a été appliquée en plusieurs couches. Elle va jusqu'à 550 µm en dessous de la feuille d'argent, 350 µm en dessous de la couche blanche sur la surface plane du panneau latéral droit du siège. Elle est plus mince, de l'ordre de 250 µm, sous la carnation et sous le revers de la chasuble.

Sur la préparation, on trouve localement une **couche d'isolation** ocrée assez épaisse, allant de 5 à 20 µm. Elle a été retrouvée dans le siège et dans la carnation, mais pas en dessous de la feuille d'argent ni en dessous de l'indigo du revers de la chasuble. L'analyse FTIR semble indiquer qu'elle est liée à l'huile.

een ander detail dan dat van de afbeelding hierboven (fig. 39, verdeling van Pb, Hg, Al en Ba).

Figuur 40 illustreert het uitzicht van het oorspronkelijke inkarnaat (eerste polychromie) en dat van de eerste overschildering (tweede polychromie). Het oorspronkelijke niveau bestaat uit een dikke roze laag, compact en vrij donker, en het is niet uitgesloten dat het om een onderlaag gaat. In dat geval zou de eindlaag ontbreken. Deze roze laag rust op een dikke isolatie waarin men fragmenten van zilverblad terugvindt, geïdentificeerd door middel van SEM-EDX. Deze herhaaldelijke aanwezigheid lijkt erop te wijzen dat het inkarnaat werd uitgevoerd na de verzilveringen van de kazuifel. In de samenstelling van de roze laag vindt men loodwit en fijn vermalen cinnaber terug. Men vindt er ook de zepen die ontstonden door de interactie van een olieachtig bindmiddel (aangetoond met FTIR) met het loodwit. De isolatie, die eveneens met FTIR werd geanalyseerd, lijkt zelf ook olieachtig te zijn.

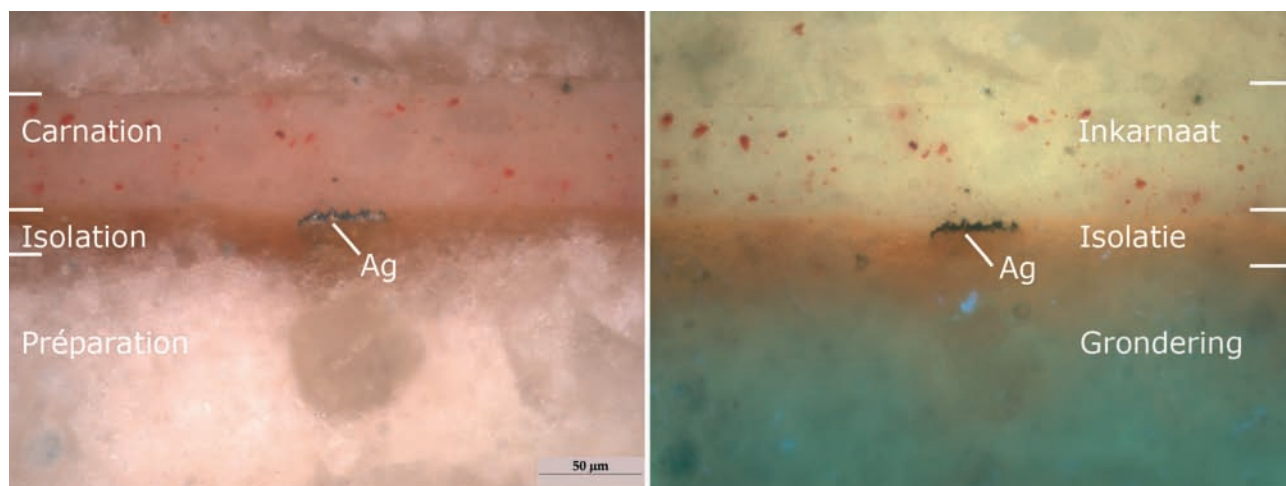
De oorspronkelijke polychromie

De oorspronkelijke polychromie werd slechts op vier stalen teruggevonden: op het inkarnaat van de hals (fig. 40 en 41), op de troon (fig. 37b), op de rug van de kazuifel (fig. 33) en op zijn voering (fig. 34). Al deze stalen werden geanalyseerd met de hoger beschreven methodes. De resultaten hebben tot de volgende conclusies geleid.

Structuur, dikte en uitzicht van het origineel

De **grondering** van krijt en lijn werd aangebracht in verschillende lagen. Onder het zilverblad is ze tot 550 µm dik, onder de witte laag op het vlakke oppervlak van het rechterzijpaneel van de troon is ze tot 350 µm dik. Onder het inkarnaat en onder de revers van de kazuifel is ze dunner, in de orde van 250 µm.

Op de grondering vindt men plaatselijk een vrij dikke okerkleurige **isolatielaag** die tussen 5 en 20 µm dik is. Ze werd teruggevonden op de troon en in het



41 **Carnation**, détail du prélèvement après traitement illustré sur la figure 40. Le détail de cette coupe stratigraphique est photographié en grossissement $800\times$ sous lumière blanche réfléchie (à gauche) et sous UV (à droite).

Inkarnaat, detail van het staal gelicht na behandeling geïllustreerd in figuur 40. Het detail van deze dwarsdoorsnede is gefotografeerd bij $800\times$ vergroting onder gereflecteerd wit licht (links) en onder uv-licht (rechts).

La **feuille d'argent**, de $0,5\ \mu\text{m}$ d'épaisseur, a été appliquée sur la préparation à l'aide d'une fine **couche adhésive** très fluorescente sous UV, de quelques micromètres d'épaisseur. Elle est à présent noire car corrodée. Les sulfures et les chlorures ont été identifiés dans cette corrosion. La feuille d'argent est recouverte d'abord d'une couche de **glacis jaune** avec fluorescence jaune orangé, pour imiter l'aspect doré. Dans notre échantillon, on trouve par-dessus ce premier glacis une seconde couche, de fluorescence grisâtre sous UV, donc d'une nature différente de la première (fig. 33). Il pourrait s'agir d'un **modelé**. Par-dessus ces glacis, on retrouve une couche de **vernis** avec une forte fluorescence blanche sous UV.

La couche **bleue** de la doublure de la chasuble (fig. 34) est relativement épaisse, de 25 à $30\ \mu\text{m}$. Elle est appliquée directement sur la préparation, sans couche intermédiaire, et est recouverte d'une fine couche de vernis de plus ou moins $5\ \mu\text{m}$ d'épaisseur.

Les couches rose de la **carnation** (fig. 40 et 41) et blanche du **siège** (fig. 37b) présentent certaines similitudes. Elles sont toutes deux assez épaisses, allant de 30 à $40\ \mu\text{m}$, et reposent sur une couche d'isolation ocrée d'une certaine épaisseur également. Elles apparaissent assez denses et compactes, ce qui indiquerait un broyage du pigment très poussé, donnant une pâte onctueuse au moment de l'application. Cette caractéristique, ainsi que la technique d'application (couche d'isolation épaisse, liant huileux), leur confèrent un aspect lisse et brillant.

Sur la coupe de la carnation (fig. 41), on remarque un fragment de feuille d'argent dans la couche d'isolation. Il s'agit sans doute d'un morceau de la feuille appliquée sur l'extérieur de la chasuble qui se serait détaché lors de la mise en œuvre. Cette présence appuie l'hypothèse selon laquelle la couche rose décrite ci-dessus est bien la couche originale. De plus, on peut

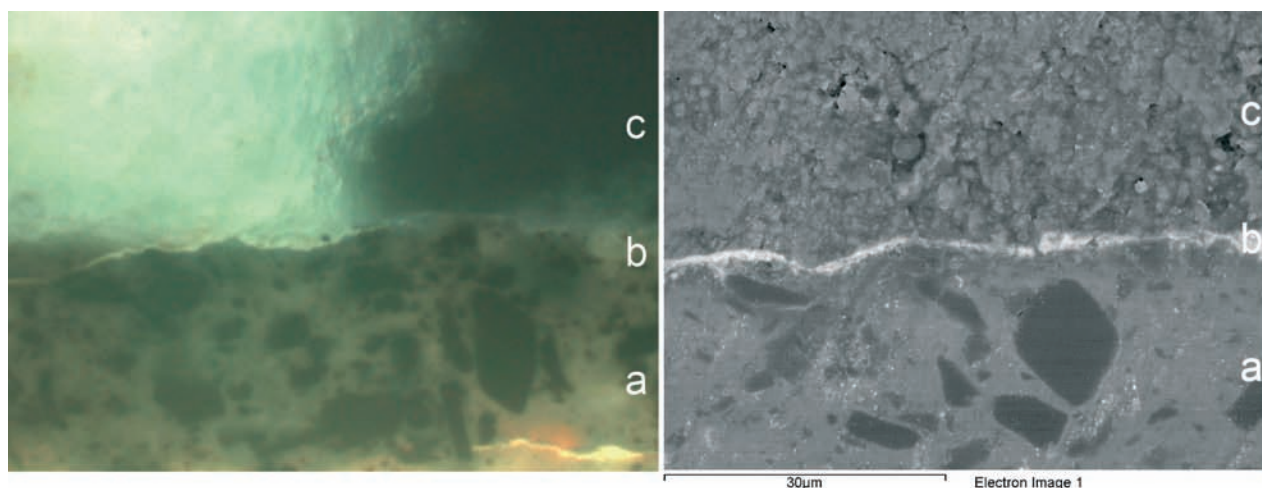
inkarnaat, mais niet onder het zilverblad noch onder de indigo van de revers van de kazuifel. De FTIR-analyse lijkt erop te wijzen dat ze oliegebonden is.

Het **zilverblad**, $0,5\ \mu\text{m}$ dik, werd opgebracht op de grondering met behulp van een dunne **hechtingslaag** van enkele micrometers die sterk fluoresceert onder uv. Het ziet er thans zwart uit vermits het gecorrodeerd is. De zwavels en de chloren van deze corrosie werden geïdentificeerd. Om vergulding na te bootsen werd het zilverblad eerst bedekt met een **gele glacislaag** met een oranjegele fluorescentie. In ons staal vindt men op dit eerste glacis een tweede laag, met een grijsachtige fluorescentie onder uv, en dus van een andere aard dan de eerste (fig. 33). Het zou kunnen gaan om een **modelé**. Bovenop deze glacis vindt men een laag **vernis** met een sterke witte fluorescentie onder uv.

De **blauwe** laag van de voering van de kazuifel (fig. 34) is relatief dik, van 25 tot $30\ \mu\text{m}$. Ze is direct op de grondering opgebracht – zonder tussenlaag – en is bedekt met een dunne, ongeveer $5\ \mu\text{m}$ dikke vernislaag.

De roze laag van het **inkarnaat** (fig. 40 en 41) en de witte laag van de **troon** (fig. 37b) vertonen zekere gelijkenissen. Ze zijn allebei vrij dik, tussen 30 en $40\ \mu\text{m}$, en liggen op een okerkleurige isolatielaag die eveneens een zekere dikte heeft. Ze lijken vrij dicht en compact, hetgeen zou duiden op een zeer fijn verpulverd pigment, wat bij het opbrengen een smeuijge pasta geeft. Deze eigenschap, alsook de techniek van opbrengen (dikke isolatielaag, olieachtig bindmiddel) verlenen hen een glad en glanzend uitzicht.

Op de dwarsdoorsnede van het inkarnaat (fig. 41) bemerkt men een fragment van zilverblad in de isolatielaag. Het gaat waarschijnlijk om een stuk blad van de buitenzijde van de kazuifel dat bij het opbrengen was losgekomen. Deze vondst ondersteunt de hypothese dat de hierboven beschreven roze laag wel degelijk de oorspronkelijke laag is. Bovendien kan men eruit afleiden



42 **Siège**, détail de la coupe stratigraphique (voir aussi fig. 37) sous UV en grossissement 1000 × (à gauche) et au SEM EDX avec les électrons rétro-diffusés (à droite). Les images illustrent l'aspect et la granulométrie de la couche au noir de charbon (a), couverte d'une fine couche de finition contenant du plomb (b). La couche de craie (c) appartient à la polychromie suivante. **Troon**, detail van de dwarsdoorsnede (zie ook fig. 37) onder uv-licht bij 1000 × vergroting (links) en met SEM-EDX met teruggestrooide elektronen (rechts). De afbeeldingen illustreren het uitzicht en de granulometrie van de laag in koolzwart (a), bedekt met een dunne loodhoudende afwerkingslaag (b). De krijtlaag (c) maakt deel uit van de volgende polychromie.

en déduire que la feuille d'argent de la chasuble avait été appliquée avant la carnation.

Sur la couche blanche du siège (fig. 37b) se trouve une couche noire qui correspond au **décor** peint, en forme d'arcatures, sur le panneau latéral du siège. Elle est recouverte par une fine couche de finition contenant du plomb (fig. 42), qui aurait très probablement dû assurer l'uniformité de l'aspect brillant de la surface.

Composition chimique de l'original

Carnation

La carnation (fig. 40 et 41) est composée de blanc de plomb finement broyé avec du cinabre. Les impuretés argileuses sont réparties d'une manière homogène. Le liant, déterminé par FTIR, est à base d'huile. La méthode FTIR nous permet également de mettre en évidence les carboxylates de plomb (savons) formés par l'interaction entre des acides gras et un pigment au plomb, ici du blanc de plomb. Leur présence explique la fluorescence de cette couche sous UV⁸⁷.

Siège

La coupe stratigraphique du siège (fig. 37b) montre une couche de fond blanche à base de blanc de plomb sur laquelle se trouve un motif noir contenant du noir de

dat het zilverblad van de kazuifel werd aangebracht voor het inkarnaat.

Op de witte laag van de troon (fig. 37b) bevindt zich een zwarte laag die overeenkomt met het geschilderde **décor**, in de vorm van arcatures, op het zijpaneel van de troon. Ze is bedekt met een dunne afwerkingslaag die lood bevat (fig. 42) en die zeer waarschijnlijk een uniform uitzicht moest geven aan het glanzende oppervlak.

Chemische samenstelling van het origineel

Inkarnaat

Het inkarnaat (fig. 40 en 41) is samengesteld uit fijn vergruizeld loodwit met cinnaber. De kleiige onzuiverheden zijn op een homogene wijze verdeeld. Het bindmiddel, geïdentificeerd door middel van FTIR, is oliegebaseerd. De FTIR-methode maakt het ons tevens mogelijk om de loodcarboxylaten (zepen) aan te tonen die werden gevormd door de interactie tussen vette zuren en een loodhoudend pigment, hier loodwit. Hun aanwezigheid verklaart de fluorescentie van deze laag onder uv⁸⁷.

Troon

De dwarsdoorsnede van de troon (fig. 37b) toont een witte grondlaag op basis van loodwit waarop zich een zwart motief bevindt dat koolzwart bevat met

⁸⁷ C. HIGGITT, M. SPRING et D. SAUNDERS, *Pigment-medium Interactions in Oil Paint Films containing Red Lead or Lead-tin Yellow*, dans *The National Gallery Technical Bulletin*, 24, 2003, p. 75-95.

⁸⁷ C. HIGGITT, M. SPRING en D. SAUNDERS, *Pigment-medium Interactions in Oil Paint Films containing Red Lead or Lead-tin Yellow*, in *The National Gallery Technical Bulletin*, 24, 2003, p. 75-95.

charbon additionné d'ocre rouge. Contrairement au blanc de plomb de la couche inférieure, le pigment noir a été broyé grossièrement, sa granulométrie est d'environ 10-20 µm. La morphologie et la taille de ce pigment noir sont bien visibles sur le détail de l'image des électrons rétro-diffusés de l'original pris au SEM-EDX (fig. 42).

Cette image illustre également la présence de plomb régulièrement réparti dans les interstices des grains noirs, présence mise en évidence par l'imagerie SEM-EDX (« mapping »). Il en est de même pour une très fine couche, en dessous de la noire. Le liant de la couche de fond blanche et de la couche noire du décor, analysé par FTIR, est à base d'huile. La présence de plomb dans les interstices des grains noirs et dans la couche de finition suggère l'utilisation d'une huile préchauffée avec un pigment au plomb, régulièrement décrit dans les manuscrits anciens.

Chasuble

La chasuble était doublée au bleu d'indigo additionné de blanc de plomb et recouvert d'une fine couche de vernis. L'extérieur de la chasuble présentait un aspect doré, obtenu par une technique d'imitation de l'or⁸⁸, dont la structure est décrite ci-dessus. Cette technique se rencontre souvent sur des sculptures et des peintures des XII^e et XIII^e siècles⁸⁹. On la retrouve ici dans la polychromie originale au dos de la chasuble et, dans la 2^e polychromie, principalement au niveau des cheveux et sur la partie antérieure de la sculpture, au niveau de l'orfroi. Ces deux interventions n'ont jamais été retrouvées superposées suite, sans doute, à la quasi-disparition de la couche originale⁹⁰. L'aspect et la stratigraphie de ces deux niveaux sont très proches (fig. 43).

Quelques différences se marquent toutefois quant aux matériaux utilisés. La feuille métallique blanche de la 1^{re} polychromie (originale) est une feuille d'argent, tandis que pour la 2^e polychromie, il s'agit d'une feuille d'étain. Chacune de ces feuilles a été appliquée sur la préparation par l'intermédiaire d'une couche adhésive et recouverte de glacis jaunes et d'un vernis. La composition de ces glacis, comparée au moyen de diverses techniques analytiques⁹¹, n'est pas non plus identique.

Le glacis jaune original posé sur la feuille d'argent est recouvert localement d'un autre glacis, plus orangé, et d'une fine couche de vernis décrite ci-dessus.

Les trois couches (les deux glacis et le vernis) ont été analysées ensemble car leur séparation était impossible⁹². Les interprétations des analyses par FTIR, GCMS

toevoeging van rode oker. In tegenstelling tot het loodwit van de onderste laag was het zwarte pigment ruw verpulverd, met een granulometrie van ongeveer 10-20 µm. De morfologie en de grootte van dit zwarte pigment is goed zichtbaar op het detail van het beeld van de teruggestrooide elektronen, genomen van het origineel met behulp van SEM-EDX (fig. 42).

Deze afbeelding toont eveneens de aanwezigheid van lood, op regelmatige wijze verdeeld tussen de zwarte korrels. Het werd aangetoond door middel van SEM-EDX beeldvorming ("mapping"). Hetzelfde geldt voor een zeer dunne laag onder de zwarte laag. Het bindmiddel van de witte grondlaag en van de zwarte laag van het decor, geanalyseerd met FTIR, is op basis van olie. De aanwezigheid van lood tussen de zwarte korrels en in de afwerkingslaag laat het gebruik van een voorverwarmde olie met een loodhoudend pigment vermoeden. Deze techniek wordt in verschillende oude geschriften beschreven.

Kazuifel

De kazuifel was gevoerd met indigoblauw met toevoeging van loodwit en bedekt met een dunne vernislaag. De buitenzijde van de kazuifel zag er verguld uit, een effect dat werd verkregen door een techniek van goudimitatie⁸⁸ waarvan de structuur hieronder wordt beschreven. Deze techniek komt vaak voor op sculpturen en schilderijen uit de twaalfde en de dertiende eeuw⁸⁹. Men vindt ze hier terug in de oorspronkelijke polychromie op de rug van de kazuifel en in de tweede polychromie, voornamelijk ter hoogte van de haren en op het voorste deel van de sculptuur, ter hoogte van het goudborduursel. Deze twee interventies werden nergens opeengelegd aangetroffen; waarschijnlijk een gevolg van de quasi-verdwijning van de oorspronkelijke laag⁹⁰. Het uitzicht en de stratigrafie van deze twee niveaus zijn zeer gelijkend (fig. 43).

Niettemin zijn er enkele verschillen in de gebruikte materialen. Het witte metaalblad van de eerste (originele) polychromie is zilverblad, terwijl het bij de tweede polychromie om tinblad gaat. Elk van deze bladen werd op de grondering gelegd met gebruik van een tussenliggende hechtingslaag en bedekt met gele glacis en met een vernis. Ook de samenstelling van deze glacis, die met behulp van verschillende analysetechnieken⁹¹ werden vergeleken, verschilt.

Het oorspronkelijke gele glacis dat op het zilverblad is gelegd, is plaatselijk bedekt met een ander glacis dat meer oranje is, en met een dunne vernislaag die hierboven werd beschreven.

⁸⁸ PLAHTER, *Materials and Techniques* [n. 37], p. 87 et 89.

⁸⁹ MERCIER, *La Croix triomphale* [n. 23], p. 39-54; SERCK-DEWAIDE, *Méthodes d'examen* [n. 20]; PLAHTER, *Painted Altar Frontals* [n. 37], p. 171 (analyse de 9 glacis jaunes).

⁹⁰ SERCK-DEWAIDE et AUGUSTYNIAK, *supra*, p. 124.

⁹¹ L'interprétation de nos résultats nécessite une étude approfondie des imitations des dorures, objet d'une prochaine publication.

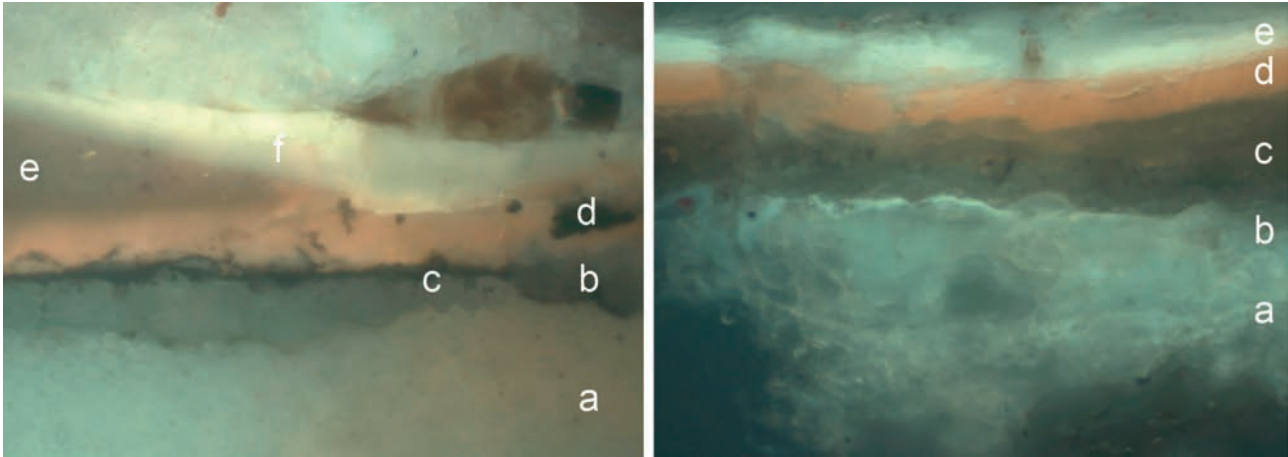
⁹² Le prélèvement de l'échantillon ayant été effectué dans la fenêtre de dégagement, il ne contient pas d'autres niveaux. Le liant a été analysé par FTIR et GCMS, les colorants par HPLC.

⁸⁸ PLAHTER, *Materials and Techniques* [n. 37], p. 87 et 89.

⁸⁹ MERCIER, *Het triomfkrans* [n. 23], p. 39-54; SERCK-DEWAIDE, *Méthodes d'examen* [n. 20]; PLAHTER, *Painted Altar Frontals* [n. 37], p. 171 (analyse van negen gele glacis).

⁹⁰ SERCK-DEWAIDE et AUGUSTYNIAK, *supra*, p. 123.

⁹¹ De interpretatie van onze resultaten maakt een grondige studie van imitatieverguldingen noodzakelijk. Dit zal het onderwerp vormen van een volgende publicatie.



43 **Chasuble**, comparaison des coupes stratigraphiques (à gauche, voir aussi fig. 33) et des cheveux (à droite, voir aussi fig. 31) qui montre la similitude des techniques d'imitation de l'or de la 1^{re} et de la 2^e polychromie. L'image à gauche montre les couches de glacis originaux (d, e), recouverte d'un vernis (f), appliqués sur la feuille d'argent (c) collée sur la préparation (a) via une fine couche adhésive (b). L'image à droite montre une couche de glacis original (d) recouverte d'un vernis (e) appliqué sur la feuille d'étain (c) collée sur la préparation (a) via une fine couche adhésive (b). Les coupes ont été photographiées en grossissement 100 × sous UV.

Kazuifel, vergelijking van de dwarsdoorsnedes (links, zie ook fig. 33) en van de haren (rechts, zie ook fig. 31) die de gelijkenis toont tussen de goudimitatietechnieken van de eerste en van de tweede polychromie. De linkerfiguur toont de oorspronkelijke glacislagen (d, e), bedekt met een vernis (f), opgebracht op het tinblad (c) dat met een dunne hechtingslaag (b) op de grondering (a) is gelijmd. De rechterfiguur toont een originele glacislaag (d), bedekt met een vernis (e), opgebracht op het tinblad (c) dat met een dunne hechtingslaag (b) op de grondering (a) is gelijmd. De dwarsdoorsnedes werden gefotografeerd bij 100 × vergroting onder uv-licht.

et HPLC, sont, par conséquent, plus complexes. Les résultats par GCMS indiquent la présence d'huile siccatrice préchauffée et de résine de conifère (*pinaceae* sp.)⁹³; les examens par HPLC montrent une faible quantité de laque de garance et un composant jaune non identifié⁹⁴; en ce qui concerne les substrats et les charges analysés au SEM-EDX, le glacis inférieur (fluorescent aux UV) est chargé d'une faible quantité de carbonate de calcium et le glacis supérieur (présentant une faible fluorescence grisâtre aux UV) contient surtout de l'alumine hydratée et du sel de calcium avec une faible quantité de magnésium, du chlore, du soufre et/ou du plomb. Dans le vernis, on trouve comme charge du calcium, sans doute un carbonate de calcium.

⁹³ La détermination de l'huile n'est malheureusement pas possible, car l'échantillon a été contaminé par du cholestérol et du squalène, ce qui déforme le rapport entre les acides palmitique et stéarique, rapport important pour l'identification du type d'huile siccatrice. Le rapport entre l'acide azélaïque et subérique est de 3,6, ce qui pourrait indiquer que l'huile a été préchauffée avant l'application. L'analyse montre également des acides déhydroabiétique (dhb) et 7-oxo-déhydroabiétique (7-oxo-dhb), produits de la dégradation de la résine conifère de la famille des pinacées (*pinaceae* sp.). Nous n'avons pas trouvé de retène, produit indiquant que la résine a été chauffée. Nos remerciements vont à Steven Saverwyns qui a analysé et interprété cet échantillon par GCMS.

⁹⁴ Le spectre UV-Vis du colorant jaune obtenu par HPLC-DAD (détecteur à barrette de diodes) est absent de notre base de données et n'a donc pas pu être identifié. Son identification nécessite une recherche plus approfondie. Les colorants de ce glacis ont été récupérés par une extraction douce à HF (cf. n. 68).

De drie lagen (de twee glacis en het vernis) werden samen geanalyseerd aangezien het onmogelijk was om ze te scheiden⁹². De interpretaties van de analyses met FTIR, GCMS en HPLC zijn bijgevolg complexer. De resultaten van de GCMS duiden op de aanwezigheid van voorverwarmde drogende olie en van hars van coniferen (*pinaceae* sp.)⁹³; de onderzoeken met HPLC wijzen op een kleine hoeveelheid meekraplak en een niet geïdentificeerd geel bestanddeel⁹⁴. Uit de analyses van

⁹² Aangezien het staal afkomstig was van de blootgelegde zone bevat het geen andere niveaus. Het bindmiddel werd geanalyseerd met FTIR en GCMS en de kleurstoffen met HPLC.

⁹³ Het is spijtig genoeg niet mogelijk om de olie te identificeren vermits het staal gecontamineerd was met cholesterol en squaleen, wat de verhouding tussen de palmitine- en stearinezuren vervormt, een belangrijke verhouding voor de identificatie van het type van drogende olie. De verhouding tussen azélaïne- en suberinezuur is 3,6, wat er op zou kunnen wijzen dat de olie voor het aanbrengen verwarmd werd. De analyse toont tevens dehydroabiëtiënezuur (dhb) en 7-oxo-dehydroabiëtiënezuur (7-oxo-dhb), afkomstig van de degradatie van de coniferhars, familie van de den (*pinaceae* sp.). We hebben geen reteen teruggevonden, een product dat erop wijst dat de hars verwarmd werd. We bedanken Steven Saverwyns die dit staal met GCMS heeft geanalyseerd en geïnterpreteerd.

⁹⁴ Vermits onze databank geen UV-Vis spectrum bevat van de gele kleurstof bekomen met HPLC-DAD (diode array detector) kon deze niet geïdentificeerd worden. Zijn identificatie veronderstelt een diepergaande studie. De kleurstoffen van dit glacis werden teruggevonden door middel van een zachte extractie met HF (zie n. 68).

Conclusion

L'étude d'une œuvre aussi importante n'est jamais achevée. Chacune des trois campagnes d'analyses a permis de répondre partiellement aux questions posées, tout en en soulevant de nouvelles. L'état très lacunaire de la polychromie originale rend l'interprétation des analyses particulièrement complexe et certains résultats demeurent hypothétiques et exigent encore des recherches plus approfondies. C'est le cas de la technique d'imitation de l'or présente dans les deux plus anciens niveaux et pour laquelle nous avons trouvé des glacis jaunes dont les colorants n'ont pu être identifiés. S'agit-il d'un colorant dégradé dont nous ne disposons pas du spectre de référence? Ou bien la couleur jaune est-elle le résultat intentionnel d'une transformation de la résine ou de la couche de liant oléo-résineux par chauffage lors de la mise en œuvre?

Pour répondre à ces questions une nouvelle démarche est nécessaire. Elle implique des reconstitutions de recettes d'imitation de l'or présentes dans les traités anciens, l'observation de leur vieillissement artificiel et leurs examens poussés. Les résultats devront alors être confrontés aux études d'œuvres contemporaines présentant ces mêmes techniques d'imitation de l'or.

substraten en ladingen met SEM-EDX blijkt dat het onderste glacis (uv-fluorescent) geladen is met een kleine hoeveelheid calciumcarbonaat en het bovenste glacis (dat onder uv een zwakke grijsachtige fluorescentie heeft) vooral gehydrateerd alumine en calciumzout bevat met een kleine hoeveelheid magnesium, alsook chloor, zwavel en/of lood. In het vernis vindt men als lading calcium, waarschijnlijk een calciumcarbonaat.

Besluit

De studie van een dermate belangrijk kunstwerk is nooit voltooid. Elk van de drie analysecampagnes heeft het mogelijk gemaakt om de gestelde vragen gedeeltelijk te beantwoorden, maar telkens dienden zich ook nieuwe vragen aan. De zeer lacunaire staat van de oorspronkelijke polychromie maakt de interpretatie van de analyses bijzonder complex en enkele resultaten blijven hypothetisch en behoeven een nog diepergaande analyse. Dit is het geval met de goudimitatietechniek die men aantreft op de twee oudste niveaus en waarvan we gele glacis hebben gevonden waarvan de kleurstoffen niet geïdentificeerd konden worden. Gaat het om een gedegradeerde kleurstof waarvan we het referentiespectrum niet kennen? Of is de gele kleur het intentionele resultaat van een transformatie van de hars of van de olie-harsachtige hechtingslaag door de verwarming bij het opbrengen?

Om deze vragen te kunnen beantwoorden is verder onderzoek nodig. Hierbij moeten reconstituties worden gemaakt van recepten voor goudimitatie uit oude traktaten, moet hun kunstmatige veroudering in kaart worden gebracht en moeten ze diepgaand worden onderzocht. De resultaten zouden dan geconfronteerd moeten worden met studies van andere kunstwerken uit die periode die dezelfde goudimitatietechnieken vertonen.

L'ECCE HOMO DE LA COLLECTION DE HUMBEEK, UNE ŒUVRE DE L'ATELIER D'ALBRECHT BOUTS

ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE ET STYLISTIQUE

Valentine HENDERIKS

Conformément au récit de la Passion relaté dans les Évangiles, l'*Ecce Homo* de la collection du père Lunden à Humbeek (fig. 1) est représenté les poignets liés, une branche de roseau dans la main droite en guise de sceptre de dérision. Le Christ, en buste, porte le manteau pourpre et une couronne d'épines lui ceint la tête. Le visage légèrement penché vers la droite et la bouche entr'ouverte, il supporte avec une certaine impassibilité l'épreuve douloureuse qu'il endure.

Le tableau s'inscrit parmi les *Andachtsbilder*, c'est-à-dire les œuvres destinées à la dévotion privée. L'usage de posséder des images de dévotion remonte aux premiers temps du christianisme puisque ces représentations sont mentionnées au moins depuis le VI^e siècle. Elles jouaient à la fois un rôle didactique, comme source d'instruction pour les fidèles, culturel en tant que support pour la prière et psychologique puisqu'elles suscitaient la méditation et la piété¹. Néanmoins, ce n'est qu'à la fin du Moyen Âge que ces œuvres de dévotion connaîtront leur véritable apogée. Celle-ci s'explique, d'une part, par le développement du courant de la *Devotio Moderna* dans le nord des Pays-Bas au XV^e siècle et, d'autre part, par le phénomène des indulgences liées à ces images².

La *Devotio Moderna* a permis d'introduire le mysticisme dans les cercles laïques et d'accentuer le caractère individualiste de la piété³. Cette spiritualité nouvelle invite les croyants à méditer sur les souffrances du Christ et à les partager, comme le préconisait le traité de *l'Imitation du Christ* (1424) de Thomas à Kempis⁴. Il en découle une attitude d'empathie du spectateur à l'égard de ces représentations qui servaient également d'exutoires aux péchés car elles étaient directement liées à des indulgences.

¹ S. RINGBOM, *Icon to Narrative, the Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth Century Devotional Painting*, Abo, 1965, p. 13 ; H. BELTING, *L'image et son public au Moyen Âge*, Saint Pierre de Salerne, 1998, p. 1-28 et p. 141-217.

² RINGBOM [n. 1], p. 23.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ Pour l'influence du courant de la dévotion moderne sur l'art, voir catalogue de l'exposition *Gebed in Schoonheid, Schatten van privé-devotie 1300-1500*, Rotterdam, 1994-1995 ; K. VEELTURF (dir.), *Geen povere schoonheid. Laatmiddeleeuwse kunst in verband met de Moderne Devotie*, Nimègue, 2000.

DE ECCE HOMO UIT DE VERZAMELING VAN HUMBEEK, EEN KUNSTWERK UIT HET ATELIER VAN ALBRECHT BOUTS

ICONOGRAFISCHE EN STILISTISCHE STUDIE

Valentine HENDERIKS

Zoals in het Passieverhaal uit de evangeliën, is de *Ecce Homo* uit de verzameling van pater Lunden in Humbeek (fig. 1) uitgebeeld met gebonden polsen en met in de rechterhand een rietstengel als spotscepter. De in buste weergegeven Christus draagt een purperen mantel en heeft een doornenkroon op het hoofd. Zijn hoofd is ietwat naar rechts gebogen en zijn mond geopend. Met een zekere berusting ondergaat hij de pijnlijke beproeving die hem wordt opgelegd.



1 Atelier d'Albrecht Bouts, *Ecce Homo*, Humbeek, collection Lunden.
Atelier van Albrecht Bouts, Ecce Homo, Humbeek, verzameling Lunden.

Par sa nature, le portrait du Christ en buste constitue le sujet de prédilection de ces images de dévotion privée. Il s'inspire des représentations impériales, au caractère panégyrique, du début de l'ère chrétienne⁵. En Occident, différents types iconographiques se sont développés. Les premiers sont inspirés de la légende de Véronique et appartiennent à la catégorie des images *acheiropoiëtoi*, c'est-à-dire *non manu factae*. Il s'agit de la *Sainte Face*, qui montre le visage du Christ vivant imprimé sur un drap, et du *sudarium* ou du suaire de Véronique⁶. Ce dernier n'apparaît que dans la première moitié du XIV^e siècle lorsque la légende de la sainte est associée à l'épisode de la montée du Christ au Calvaire⁷. La représentation issue de cette version montre désormais la tête du Christ ceinte de la couronne d'épines.

À côté de la *Sainte Face* et de son dérivé, le *Salvator Mundi*⁸, l'autre type d'image indulgenciée qui connut un succès considérable à la fin du Moyen Âge est celui de l'*Homme de Douleur*, à l'origine de tous les avatars de *Christ de Pitié*⁹.

D'un point de vue **physionomique**, dans tous ces portraits, le visage du Christ est conforme à la description donnée par Publius Lentulus, prétendu gouverneur de Judée, dans une lettre au Sénat romain¹⁰. Ce texte apocryphe, mentionné pour la première fois par Anselme de Canterbury (1033-1109) était très diffusé à la fin du Moyen Âge. Au XIV^e siècle, Ludolphe de Saxe (vers 1295-1377) reprend la description dans sa *Vita Christi*, de même que Pseudo-Bonaventure dans ses *Meditationes Vitae Christi*¹¹.

Het schilderij behoort tot de *Andachtsbilder*, werken bestemd voor private devotie. Het bezit van dergelijke devotieafbeeldingen gaat terug tot de eerste perioden van het christendom aangezien ze tenminste sinds de zesde eeuw worden vermeld. Ze speelden een didactische rol als instructiebron voor de gelovigen, een cultische rol als steun bij het gebed en een psychologische rol door hun aansporing tot meditatie en vroomheid¹. Deze devotiewerken zouden echter pas aan het einde van de middeleeuwen echt hun hoogtepunt bereiken. Dit kan enerzijds verklaard worden door de ontwikkeling van de stroming van de *Devotio Moderna* in de vijftiende eeuw in het noorden van de Nederlanden en anderzijds door de verbinding van aflaten aan deze afbeeldingen².

De *Devotio Moderna* introduceerde het mysticisme in lekenkringen en benadrukte het persoonlijke karakter van de verering³. Deze nieuwe spiritualiteit nodigde de gelovige uit te mediteren over het lijden van Christus en erin te delen, zoals voorgeschreven in Thomas a Kempis' traktaat *Over de navolging van Christus* (1424)⁴. De toeschouwer stelde zich empathisch op ten overstaan van deze voorstellingen die ook dienden als verlossingsmiddel van begane zonden, vermits er op directe wijze aflaten aan waren verbonden.

Van nature is het portret van Christus in buste het onderwerp bij uitstek van deze private devotiebeelden. Het is geïnspireerd op keizerlijke voorstellingen van verheerlijkende strekking uit het begin van het christelijke tijdperk⁵. In het Westen ontwikkelden zich verschillende iconografische types. De eerste waren geïnspireerd op de legende van Veronica en behoren tot de categorie van de *acheiropoiëtoi*-voorstellingen, oftewel de *non manu factae*. Het betreft het *Heilig Aanschijn* dat het gezicht van de levende Christus op een doek toont en het *sudarium* of de zweetdoek van Veronica⁶. Deze laatste iconografie verschijnt pas in de eerste helft van de veertiende eeuw wanneer de legende van de heilige in verband wordt gebracht met de episode van Christus' beklimming van de Calvarieberg⁷. In deze versie van de voorstelling wordt Christus voortaan weergegeven met een doornenkroon op het hoofd.

⁵ RINGBOM, *Icon to Narrative* [n. 1], p. 38 et 40-41.

⁶ Pour une synthèse générale sur la problématique des images *acheiropoiëtoi*, voir *Il Volto di Cristo* [Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 dicembre 2000-16 aprile 2001], Milan, 2001.

⁷ Catalogue de l'exposition, *Dirk Bouts en zijn tijd*, Louvain, 1975, p. 299; J.H. HAND, 'Salve sancta facies': Some Thoughts on the Iconography of the 'Head of Christ' by Petrus Christus, dans *The Metropolitan Museum Journal*, 27, 1992, p. 16.

⁸ RINGBOM, *Icon to Narrative* [n. 1], p. 171.

⁹ É. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, 5^e éd., Paris, 1949, p. 99; RINGBOM, *Icon to Narrative* [n. 1], p. 25.

¹⁰ Pour le texte latin, voir J.A. FABRITIUS, *Codex Apocryphus Novi Testamenti. Ex Epistola Lentuli ad Senatum*, Hambourg, 1703. Pour une traduction anglaise plus récente, voir P. PARS-HALL, *The Art of Memory and the Passion*, dans *The Art Bulletin*, 81, 1999, p. 465.

¹¹ M. SMEYERS, *An Eyckian Vera Icon in a Bruges Book of Hours, ca. 1450* (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 421), dans *Serta Devota in Memoriam Guillelmi Lourdaux. Pars Posterior: Cultura Mediaevalis*, Louvain, 1995, p. 207, note 62. L'auteur mentionne en outre que certains portraits du Christ sont représentés en association avec le texte de Lentulus, comme le diptyque du *Portrait du Christ* et de la *Lettre de Lentulus*, exécuté par un artiste anonyme des Pays-Bas à la fin du XV^e ou au début du XVI^e siècle et conservé au Catharijnenconvent d'Utrecht. Cf. *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych* [National Gallery of Art, Washington, November 12, 2006 - February 4, 2007; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, March 3 - May 27, 2007], Washington, DC, 2006, n° 29, p. 200-205.

¹ S. RINGBOM, *Icon to Narrative, the Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth Century Devotional Painting*, Åbo, 1965, p. 13; H. BELTING, *L'image et son public au Moyen Âge*, Saint Pierre de Salerne, 1998, p. 1-28 et p. 141-217.

² RINGBOM [n. 1], p. 23.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ Voor de invloed van de stroming van de moderne devotie op de kunst, zie tentoonstellingscatalogoog, *Gebed in Schoonheid, Schatten van privé-devotie 1300-1500*, Rotterdam, 1994-1995; K. VEELENTURF (red.), *Geen povere schoonheid. Laatmiddeleeuwse kunst in verband met de Moderne Devotie*, Nijmegen, 2000.

⁵ RINGBOM, *Icon to Narrative* [n. 1], p. 38 en 40-41.

⁶ Voor een algemene synthese van de problematiek van de *acheiropoiëtoi*-beelden, zie *Il Volto di Cristo* [Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 dicembre 2000 - 16 aprile 2001], Milaan, 2001.

⁷ Tentoonstellingscatalogoog, *Dirk Bouts en zijn tijd*, Leuven, 1975, p. 299; J.H. HAND, 'Salve sancta facies': Some Thoughts on the Iconography of the 'Head of Christ' by Petrus Christus, in *The Metropolitan Museum Journal*, 27, 1992, p. 16.

Dans la peinture flamande du xv^e siècle, le portrait du Christ peint par Jan van Eyck a servi de modèle à la plupart de ces images. Le nombre de copies de cette œuvre en peinture¹² et en enluminure atteste de son influence¹³. Les peintres ont fréquemment combiné les différents types iconographiques du Christ afin de créer des compositions originales. Ces représentations sont soit isolées, soit occupent le volet droit d'un diptyque faisant pendant à une Vierge. Le plus ancien exemple de diptyque avec le Christ et la Vierge en buste est celui qui fut offert à un pape en Avignon au xiv^e siècle, aujourd'hui disparu, mais connu à travers un dessin de la collection de François-Roger de Gaignières d'après une peinture historique de la Sainte-Chapelle de Paris¹⁴.

Dirk Bouts, son atelier et ses fils sont à l'origine d'une production importante de portraits du Christ. Actuellement, seuls la *Sainte Face* de Rotterdam¹⁵ et le *Christ couronné d'épines* de la National Gallery de Londres¹⁶ sont reconnus comme autographes du maître. Mais Dirk Bouts est également l'auteur d'un diptyque associant un *Christ couronné d'épines* et une *Mater dolorosa*¹⁷. Le prototype original a malheureusement disparu, mais il est connu à travers les répliques de la National Gallery de Londres et du Musée du Louvre de Paris qui figurent parmi les exemplaires concernés de meilleure qualité d'exécution. À la mort de son père, Albrecht Bouts et ses collaborateurs ont continué à produire cette composition. Albrecht a également créé de nouveaux prototypes originaux qui ont rencontré un franc succès et

Naast het *Heilig Aanschijn* en zijn afgeleide, de *Salvator Mundi*⁸, bestaat er nog een ander type beeld waaraan een aflat was verbonden en dat aan het einde van de middeleeuwen een groot succes kende. Het is dat van de *Man van Smarten* die aan de oorsprong ligt van alle variaties van de *Nood Gods*⁹.

Vanuit **fysionomisch** standpunt gezien komt het gezicht van Christus in al deze portretten overeen met de beschrijving door Publius Lentulus, vermeende gouverneur van Judea, in een brief aan de Romeinse senaat¹⁰. Deze apocriefe tekst die voor het eerst werd vermeld door Anselmus van Canterbury (1033-1109), was aan het einde van de middeleeuwen ruim verspreid. In de veertiende eeuw wordt de beschrijving hernomen door Ludolf van Saksen (ca. 1295-1377) in zijn *Vita Christi* en door de Pseudo-Bonaventura in zijn *Meditationes Vitae Christi*¹¹.

Het door Jan van Eyck geschilderde Christusportret fungeerde in de vijftiende-eeuwse Vlaamse schilderkunst als model voor de meeste van deze voorstellingen. De invloed ervan wordt aangetoond door het aantal kopieën van dit werk in de schilderkunst¹² en in de miniatuurkunst¹³. In hun streven naar originele composities

¹² Les quatre tableaux les plus proches de l'original de Van Eyck sont conservés à Berlin, Staatliche Museen, cat. n° 528; Bruges, Groeningemuseum, inv. n° 0.206.I; Newcastle-Upon-Tyne, Coll. J. Swinburne, et Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek, inv. n° 99. On verra une liste complète des copies dans A. JANSSENS DE BISTHOVEN, *Le Musée communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge), Bruges (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au xv^e siècle, 1)*, 3^e éd., Bruxelles, 1983, p. 168-169. Une dernière version vient d'apparaître sur le marché de l'art : Christie's, Londres, 8/12/2009, n° 3.

¹³ Pour l'influence du prototype de Van Eyck en enluminure, voir M. SMEYERS, *Eyckian Vera Icon* [n. 11], p. 195-224.

¹⁴ O. PÄCHT, *The Avignon Diptych and Its Eastern Ancestry*, dans *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, p. 402-421.

¹⁵ Dirk Bouts, *Sainte Face*, vers 1456-1464, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 33,5 × 24 cm, inv. n° 2442. Voir C. PÉRIER-D'ETEREN, *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruxelles, 2005, p. 252-255.

¹⁶ Dirk Bouts, *Christ couronné d'épines*, vers 1462, Londres, National Gallery, 43,8 × 37,1 cm, inv. n° 1083. Jusqu'en 1998, le tableau était généralement attribué à Albrecht Bouts ou à son atelier. C'est Lorne Campbell qui, le premier, le donne avec conviction à Dirk Bouts : L. CAMPBELL, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, 1998, p. 52-54. Il est suivi par Catheline Périer-D'eteren dans sa monographie (*Thierry Bouts* [n. 15], p. 269-272).

¹⁷ E. PANOFKY, *Jean Hey's "Ecce Homo"*. *Speculations about Its Author, Its Donor and Its Iconography*, dans *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 5, 1956, p. 95-138, p. 112 ; V. HENDERIKS, *L'atelier d'Albrecht Bouts et la production en série d'œuvres de dévotion privée*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 78, p. 1-24.

⁸ RINGBOM, *Icon to Narrative* [n. 1], p. 171.

⁹ É. MÂLE, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, 5^e éd., Paris, 1949, p. 99; RINGBOM, *Icon to Narrative* [n. 1], p. 25.

¹⁰ Voor de Latijnse tekst, zie J.A. FABRITIUS, *Codex Apocryphus Novi Testamenti. Ex Epistola Lentuli ad Senatum*, Hamburg, 1703. Voor een recentere Engelse vertaling, zie P. PARSHALL, *The Art of Memory and the Passion*, in *The Art Bulletin*, 81, 1999, p. 465.

¹¹ M. SMEYERS, *An Eyckian Vera Icon in a Bruges Book of Hours, ca. 1450* (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 421), in *Serta Devota in Memoriam Guillelmi Lourdaux. Pars Posterior: Cultura Mediaevalis*, Leuven, 1995, p. 207, noot 62. De auteur vermeldt onder meer dat bepaalde portretten van Christus samen met de tekst van Lentulus worden voorgesteld, zoals de diptiek met het *Portret van Christus* en de *Brief van Lentulus* door een anoniem kunstenaar uit de Nederlanden uit het einde van de vijftiende of het begin van de zestiende eeuw, die wordt bewaard in het Catharijneconvent van Utrecht. Zie *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych* [National Gallery of Art, Washington, November 12, 2006 - February 4, 2007; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, March 3 - May 27, 2007], Washington, DC, 2006, cat.nr. 29, p. 200-205.

¹² De vier schilderijen die de meeste gelijkenis vertonen met het origineel van Van Eyck worden bewaard in Berlijn, Staatliche Museen, cat.nr. 528; Brugge, Groeningemuseum, inv.nr. 0.206.I; Newcastle-Upon-Tyne, verz. J. Swinburne, en München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek, inv.nr. 99. Een volledige lijst van de kopieën kan worden geraadpleegd in A. JANSSENS DE BISTHOVEN, met de medewerking van M. BAES-DONDEYNE en D. DE VOS, *Stedelijk Museum voor Schone Kunsten (Groeningemuseum), Brugge (De Vlaamse Primitieven, I. Corpus van de vijftiende-eeuwse Schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden, 1)*, bewerkt en aangevuld naar de 1^{ste} Nederlandse en de 2^{de} Franse uitgave, Brussel, 1981, p. 168-169. Een andere versie verscheen onlangs op de kunstmarkt: Christie's, Londen, 8/12/2009, cat. nr. 3.

¹³ Voor de invloed van het prototype van Van Eyck op de miniatuurkunst, zie M. SMEYERS, *Eyckian Vera Icon* [n. 11], p. 195-224.

ont été produits en série dans son atelier. Le nombre important d'exemplaires de portraits du Christ actuellement conservés et attribués à Albrecht, à ses disciples ou à ses suivants témoigne de cet engouement.

En 2002, Catheline Périer-D'Ieteren propose de regrouper ces œuvres autour de cinq compositions clés de qualité attribuées au maître ou à un émule¹⁸. Elle cite ainsi le *Christ couronné d'épines* vendu chez Sotheby's en 1995¹⁹ et celui d'une collection privée belge, sujet de son article, celui de Dijon²⁰, l'*Ecce Homo* d'Aix-la-Chapelle²¹ et le *Christ couronné* de Kansas City²² pour les compositions en *tondo*.

Nous retenons sa judicieuse classification en ne reprenant que les quatre exemplaires principaux, celui de la collection belge étant issu de celui vendu chez Sotheby's. Nous considérons ces quatre œuvres comme des originaux d'Albrecht Bouts qui correspondent à un type nouveau créé par le maître, à l'exception du *Christ* de Dijon exécuté d'après un modèle perdu de Hugo van der Goes. À ce groupe, nous ajoutons un dernier prototype d'Albrecht Bouts, mais pour lequel nous n'avons pas conservé d'original. Il s'agit du Christ représenté la tête penchée à droite, les mains ouvertes montrant ses plaies, dont le tableau du Fogg Art Museum²³ constitue un exemplaire de qualité issu d'une main habile, proche de la manière du maître.

Chacune des créations d'Albrecht Bouts a été abondamment copiée par les membres de son atelier. Ces artistes ont eu fréquemment recours à des moyens de reproduction mécanique afin d'assurer une production en série de ces images et répondre ainsi à la demande sans cesse croissante pour ces œuvres qui devaient certainement se distinguer par leur originalité.

D'un point de vue **iconographique**, le *Christ* de la collection Lunden appartient au type de l'*Ecce Homo*. Contrairement aux autres portraits du Christ, cette représentation procède directement d'un épisode de la Passion relaté dans les Évangiles de Jean (19:1-5), de

combineerden de schilders vaak de verschillende iconografische Christustypes. Deze voorstellingen komen ofwel afzonderlijk voor, ofwel benemen ze als pendant van een Maagd het rechterluik van een diptiek. Het oudste voorbeeld van een diptiek met Christus en de Maagd in buste is datgene dat in de veertiende eeuw werd geschenken aan een paus in Avignon. Het is thans verdwenen maar gekend dankzij een tekening uit de verzameling van François-Roger de Gaignières naar een historisch schilderij van de Sainte Chapelle in Parijs¹⁴.

Dirk Bouts, zijn atelier en zijn zonen liggen aan de oorsprong van een belangrijke productie van Christusportretten. Thans worden enkel nog het *Heilig Aanschijn* van Rotterdam¹⁵ en de *Christus met doornenkroon* uit de National Gallery in Londen¹⁶ erkend als eigenhandig. Maar Dirk Bouts is tevens de auteur van een diptiek die een *Christus met doornenkroon* en een *Mater dolorosa*¹⁷ verenigt. Het originele prototype is spijtig genoeg verdwenen, maar is wel gekend dankzij de reproducties uit de National Gallery in Londen en het Louvre in Parijs die behoren tot de best uitgevoerde exemplaren. Na de dood van zijn vader gingen Albrecht Bouts en zijn medewerkers verder met de productie van dit compositietype. Albrecht creëerde ook nieuwe, originele prototypes die een groot succes kenden en in serie werden geproduceerd in zijn atelier. Het grote aantal nog bewaarde Christusportretten die aan Albrecht, zijn leerlingen of zijn navolgers worden toegeschreven, getuigt van deze ijver.

In 2002 heeft Catheline Périer-D'Ieteren voorgesteld deze werken te groeperen rond vijf sleutelcomposities van hoge kwaliteit, toegeschreven aan de meester of aan een navolger¹⁸. Het gaat om de *Christus met doornenkroon* die in 1995 werd verkocht bij Sotheby's¹⁹;

¹⁴ O. PÄCHT, *The Avignon Diptych and Its Eastern Ancestry*, in *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, p. 402-421.

¹⁵ Dirk Bouts, *Heilig Aanschijn*, rond 1456-1464, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 33,5 × 24 cm, inv.nr. 2442. Zie C. PÉRIER-D'IETEREN, *Dirk Bouts. Het volledige oeuvre*, Brussel, 2005, p. 252-255.

¹⁶ Dirk Bouts, *Christus met doornenkroon*, omstreeks 1462, Londen, National Gallery, 43,8 × 37,1 cm, inv.nr. 1083. Tot in 1998 werd het schilderij gewoonlijk toegeschreven aan Albrecht Bouts of zijn atelier. Het is Lorne Campbell die het als eerste en met overtuiging aan Dirk Bouts geeft: L. CAMPBELL, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londen, 1998, p. 52-54. Hij wordt door Catheline Périer-D'Ieteren gevolgd, zie haar monografie over de schilder: *Dirk Bouts* [n. 15], p. 269-272.

¹⁷ E. PANOFKY, *Jean Hey's "Ecce Homo"*. *Speculations about Its Author, Its Donor and Its Iconography*, in *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, 5, 1956, p. 95-138, p. 112; V. HENDERIKS, *L'atelier d'Albrecht Bouts et la production en série d'œuvres de dévotion privée*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 78, p. 1-24.

¹⁸ C. PÉRIER-D'IETEREN, *Un Christ couronné d'épines, œuvre inédite du cercle d'Albert Bouts*, in *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* [van de Université libre de Bruxelles], 24, 2002, p. 46-47.

¹⁹ Albrecht Bouts, *Triptiek met Christus met doornenkroon en twee engelen*, New York, Sotheby's, 12-01-1995, cat.nr. 8, 38,1 × 26,7 cm (middenpaneel), 25,4 × 14 cm (zijpanelen).

¹⁸ C. PÉRIER-D'IETEREN, *Un Christ couronné d'épines, œuvre inédite du cercle d'Albert Bouts*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* [de l'Université libre de Bruxelles], 24, 2002, p. 46-47.

¹⁹ Albrecht Bouts, *Triptyque du Christ couronné d'épines avec deux anges*, New York, Sotheby's, 12-01-1995, n° 8, 38,1 × 26,7 cm (panneau central), 25,4 × 14 cm (volets).

²⁰ Albrecht Bouts, *Christ couronné d'épines*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 36,9 × 27,6 cm, inv. n° D12.

²¹ Albrecht Bouts, *Triptyque de l'Ecce Homo et de la Mater dolorosa* (panneau central), *Annonciation* (revers des volets), Aix-la-Chapelle, Suermondt-Ludwig-Museum, 45,5 × 31 cm (*Ecce Homo*), 45,3 × 31,1 cm (*Mater dolorosa*), 52 × 38,2 cm (volet gauche), 51,9 × 38 cm (volet droit), inv. n° GK 57. Cette présentation en un triptyque est le résultat d'un assemblage plus tardif. La Vierge qui fait pendant au Christ a été exécutée par l'atelier d'Albrecht Bouts. Voir à ce propos *Prayers and Portraits* [n. 11], n° 3, p. 40-49.

²² Albrecht Bouts, *Christ couronné d'épines*, The Nelson Atkins Museum of Art, inv. 40-44/4, 45,9 cm (diamètre).

²³ Atelier d'Albrecht Bouts, *Christ couronné d'épines*, Harvard, Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum, 37,5 × 26,7 cm, inv. n° 25.49.

Matthieu (27:27-31) et de Marc (15:16-20). Peu après son arrestation, le Christ, couronné d'épines et revêtu d'un manteau pourpre, est présenté au peuple, les poignets liés, un sceptre de roseau; dans la main droite. Seul Matthieu mentionne le roseau; Marc y fait référence comme instrument de flagellation et Jean ne mentionne que des coups de fouets. Dans l'Évangile selon saint Jean, Pilate présente Jésus aux Juifs en disant: «Voici l'Homme». L'événement diffère chez Luc (23:6-12) puisque la moquerie du Christ se déroule devant Hérode avant que Jésus ne soit renvoyé à Pilate.

D'un point de vue **typologique**, le terme d'*Ecce Homo* est utilisé pour désigner les images de dévotion représentant le Christ en buste avec les attributs relatifs à cet épisode de la Passion. Lorsque cette iconographie est incluse dans une narration historique, la formule utilisée est celle de l'*Ostentatio Christi*²⁴. D'après Panofsky, le prototype de l'*Andachtsbild* représentant l'*Ecce Homo* aurait été créé par un graveur allemand actif entre 1465 et 1485, œuvre connue notamment par une copie d'Israël van Meckenem²⁵. Sur cette gravure, le Christ est représenté avec la couronne d'épines, les mains croisées et liées. Son torse, lacéré par la flagellation, est visible puisqu'il n'est revêtu que d'une chape nouée sur son épaule et non d'une robe serrée à la taille. Jésus tient le sceptre de roseau qui ressemble plutôt à une palme dégénérée. Pour l'historien de l'art, cette composition est une transformation de l'*Homme de douleur* en un *Ecce Homo* par l'absence des plaies de la Crucifixion et l'addition d'attributs en relation avec l'épisode décrit dans l'Évangile de Jean²⁶.

S'il n'en est pas le créateur propre, Albrecht Bouts a néanmoins adapté le modèle de l'*Ecce Homo* et a contribué à sa diffusion parmi les images de dévotion à la fin du xv^e siècle. Le *Christ* du Suermondt-Ludwig-Museum d'Aix-la-Chapelle²⁷ constitue le prototype original du maître (fig. 2) qui a également exécuté celui de l'église Notre-Dame²⁸ de La Cambre à Bruxelles. Trois autres *Ecce Homo* sont généralement classés autour de ces deux exemplaires²⁹: celui de la collection De Jaeger

diegene uit een Belgische privéverzameling waarover haar artikel handelt, die van Dijon²⁰, en voor wat betreft de composities in *tondo*, de *Ecce Homo* van Aken²¹ en de *Gekroonde Christus* van Kansas City²².

We nemen haar oordeelkundige classificatie over en weerhouden slechts de vier belangrijkste exemplaren; datgene uit de Belgische verzameling is gebaseerd op het schilderij dat werd verkocht bij Sotheby's. We beschouwen deze vier werken, met uitzondering van de *Christus* van Dijon die is uitgevoerd naar een verloren model door Hugo van der Goes, als originelen van Albrecht Bouts en vertegenwoordigers van een nieuw type dat door de meester werd gecreëerd. Aan deze groep voegen we een laatste prototype toe van Albrecht Bouts waarvan geen origineel bewaard is gebleven. Het gaat om de Christus die wordt voorgesteld met het hoofd naar rechts gebogen en die met geopende handen zijn wonden toont. Het schilderij uit het Fogg Art Museum²³ is hiervan een kwaliteitsexemplaar dat met vaardige hand werd verwezenlijkt en de trant van de meester sterk benadert.

Elk werk van Albrecht Bouts werd veelvuldig gekopieerd door zijn ateliermedewerkers. Deze kunstenaars grepen vaak terug naar mechanische reproductiemiddelen om een serieproductie van deze voorstellingen te kunnen verzekeren. Zo wilde men beantwoorden aan de steeds toenemende vraag naar deze schilderijen die door hun originaliteit zeker opgevallen moesten zijn.

Iconografisch gezien behoort de *Christus* uit de verzameling Lunden tot het *Ecce Homo*-type. In tegenstelling tot de andere Christusportretten is deze voorstelling direct gebaseerd op een episode van de Passie verhaald in de evangelies van Johannes (19:1-5), Mattheus (27:27-31) en Marcus (15:16-20). Kort na zijn arrestatie wordt Christus aan het volk getoond. Hij draagt een doornenkroon en een purperen mantel, zijn polsen zijn gebonden en hij houdt een rietstengel als scepter in zijn rechterhand. Mattheus is de enige die de rietstengel vermeldt. Marcus verwijst ernaar als een geselinstrument terwijl Johannes slechts bericht over zweepslagen. In het evangelie volgens Johannes wordt Jezus door Pilatus voorgesteld met de woorden "Ziet, de Mens". Bij Lucas (23:6-12) is het tafereel anders en speelt de bespottung van Christus zich af voor Herodes alvorens Jezus terug naar Pilatus wordt gezonden.

²⁴ PANOFSKY, *Jean Hey's "Ecce Homo"* [n. 17], p. 102.

²⁵ *Ibidem*, p. 113, fig. 17.

²⁶ *Ibidem*, p. 112 et suivantes pour le développement du type en Italie.

²⁷ Max J. Friedländer l'attribue à Albrecht Bouts et le classe, sans distinction iconographique, dans sa liste des *Christ couronné d'épines* produits par le maître ou son atelier: M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, III. *Dieric Bouts and Joost van Gent*, Leyde - Bruxelles, 1968, n° 63; W. SCHÖNE, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin - Leipzig, 1938, p. 196, n° 107/1.

²⁸ Albrecht Bouts, *Ecce Homo*, Bruxelles, église Notre-Dame de la Cambre, 46 × 30,7 cm. FRIEDLÄNDER, *ENP III* [n. 27], Add. 127; SCHÖNE, *Dieric Bouts* [n. 27], p. 197, n° 107.23 et 107.43.

²⁹ Il s'agit de la dernière liste exhaustive proposée en 1988 par M. COMBLEN-SONKES, *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon. (Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 14)*, Bruxelles, 1986, p. 62.

²⁰ Albrecht Bouts, *Christus met doornenkroon*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 36,9 × 27,6 cm, inv.nr. D12.

²¹ Albrecht Bouts, *Triptiek met Ecce Homo en Mater dolorosa* (middenpaneel), *Annunciatie* (achterzijde zijpanelen), Aken, Suermondt-Ludwig-Museum, 45,5 × 31 cm (*Ecce Homo*), 45,3 × 31,1 cm (*Mater dolorosa*), 52 × 38,2 cm (linkerpaneel), 51,9 × 38 cm (rechterpaneel), inv.nr. GK 57. Deze opstelling als triptiek is het resultaat van een latere samenvoeging. De Maagd die de pendant van Christus vormt, werd uitgevoerd in het atelier van Albrecht Bouts. Zie hieromtrent: *Prayers and Portraits* [n. 11], nr. 3, p. 40-49.

²² Albrecht Bouts, *Christus met doornenkroon*, The Nelson Atkins Museum of Art, inv.nr. 40-44/4, 45,9 cm (doorsnede).

²³ Atelier van Albrecht Bouts, *Christus met doornenkroon*, Harvard, Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum, 37,5 × 26,7 cm, inv.nr. 25.49.



B172342

- 2 Albrecht Bouts, *Ecce Homo*, Aix-la-Chapelle, Suermondt-Ludwig-Museum.
Albrecht Bouts, Ecce Homo, Aken, Suermondt-Ludwig-Museum.

à Bruges (fig. 3)³⁰, celui qui se trouvait à Amsterdam chez P. De Boer en 1961³¹ et celui de la vente au Palais Galleria de Paris, le 31 mai 1971³². Nous ajoutons trois tableaux à ce répertoire : l'*Ecce Homo* de la collection Lunden à Humbeek, un second de localisation inconnue³³ et un dernier conservé dans une collection privée belge³⁴.

Quatre de ces œuvres découlent directement du prototype d'Aix-la-Chapelle mais ont été exécutées par

³⁰ *Ibidem*, p. 62, n°15, Atelier d'Albrecht Bouts, *Ecce Homo*, Bruges, Collection De Jaeger, 48 x 33,2 cm. Le tableau est repris par SCHÖNE, *Dieric Bouts* [n. 27], p. 197, n° 107.9.

³¹ Atelier d'Albrecht Bouts, *Ecce Homo* et *Mater dolorosa*, Amsterdam, commerce P. De Boer, 1961, n° 7, 42 x 28 cm ; COMBLEN-SONKES [n. 29], p. 62, n° 13. Le panneau de l'*Ecce Homo* a été vendu à Londres, chez Sotheby's le 16-11-1994, n° 134.

³² Albrecht Bouts (attribué à), *Ecce Homo*, Paris, vente au Palais Galleria, 31-05-1972, n° 23, 42 x 29 cm ; COMBLEN-SONKES, *Dijon* [n. 29], p. 62, n° 14.

³³ Suiveur d'Albrecht Bouts, *Ecce Homo*, localisation inconnue, 40 x 26 cm. Le tableau se trouvait anciennement à Vienne, à la Galerie Sint-Lucas et est actuellement répertorié dans la banque de données du Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie de La Haye sous le numéro 103975.

³⁴ Suiveur d'Albrecht Bouts, *Ecce Homo*, Saint-Ghislain, collection privée, 39,8 x 25,8 cm. Ce tableau est très proche de



M100763

- 3 Atelier d'Albrecht Bouts, *Ecce Homo*, Bruges, collection De Jaeger.
Atelier van Albrecht Bouts, Ecce Homo, Brugge, verzameling De Jaeger.

Typologisch gezien wordt de term *Ecce Homo* gebruikt voor de devotiebeelden die Christus in buste weergegeven met de attributen die bij deze episode van de Passie horen. Als deze iconografie wordt opgenomen in een historisch verhaal, dan gebruikt men de formule van de *Ostentatio Christi*²⁴. Volgens Panofsky zou het prototype van het *Andachtsbild* dat de *Ecce Homo* voorstelt, uitgevonden zijn door een Duitse etser actief tussen 1465 en 1485. Het werk is onder andere gekend door een kopie van Israhel van Meckenem²⁵. Op deze gravure wordt Christus voorgesteld met de doornenkroon en met gekruiste en gebonden handen. Zijn borst, opengereten door de geseling, is zichtbaar vermits hij enkel een mantel draagt die rond zijn schouder is gebonden, en geen kleed dat om het middel sluit. In zijn hand houdt Jezus als scepter een rietstengel die eerder op een misvormde palmtak lijkt. Voor de kunsthistoricus is deze compositie een vervorming van de *Man van Smarten* in een *Ecce Homo* aangezien de wonden van de kruisiging ontbreken en de attributen die beschreven worden in het evangelie van Johannes²⁶, werden toegevoegd.

²⁴ PANOFSKY, *Jean Hey's "Ecce Homo"* [n. 17], p. 102.

²⁵ *Ibidem*, p. 113, fig. 17.

²⁶ *Ibid.*, p. 112 en volgende voor de ontwikkeling van het type in Italië.

l'atelier ou un suiveur du maître. L'*Ecce Homo* vendu au Palais Galleria de Paris et celui de la collection belge sont plus tardifs.

Les dimensions de tous les panneaux sont quasi identiques et tous sont cintrés dans la partie supérieure, à l'exception des versions de l'ancienne collection De Boer, de Paris et de la collection privée belge. Les tableaux d'Aix, de La Cambre, de Humbeek et de Bruges ont un cadre taillé dans la masse. Chaque panneau présente un fond doré dont le traitement varie néanmoins d'une œuvre à l'autre. Seuls le *Christ* de Paris, celui de Saint-Ghislain et celui à la localisation inconnue se détachent sur un fond uni. Dans cette dernière version, le Christ a en outre la tête penchée vers la gauche.

L'*Ecce Homo* d'Aix-la-Chapelle fait pendant à une *Mater dolorosa* et les deux panneaux sont insérés dans un ensemble plus tardif. Aucune trace de charnière n'a été retrouvée sur les cadres originaux des deux tableaux. Le *Christ* de la collection De Boer est aussi associé à une *Vierge de douleur*, mais nous n'avons pas d'information concernant les cadres. Par contre, l'*Ecce Homo* de Humbeek présente une trace de charnière sur la tranche droite du cadre, indiquant qu'à un moment de son histoire matérielle, il était associé à un autre panneau pour former un diptyque³⁵. À l'instar des tableaux d'Aix-la-Chapelle, des trous de suspension ont également été relevés dans la partie supérieure du cadre, bien que certains ne soient pas originaux.

deux *Christ couronné d'épines*, l'un conservé dans une collection privée et l'autre chez les Missionnaires de Scheut à Louvain: Dirk Bouts (ca. 1410-1475), een Vlaams primitief te Leuven. Tentoonstellingscatalogus, Sint-Pieterskerk en Predikherenkerk te Leuven (19 september - 6 december 1998), Louvain, 1998, n° 94 bis, p. 408 et n° 273, p. 563-564. Dans le catalogue de l'exposition, Maurits Smeyers donne le premier panneau à un suiveur de Dirk Bouts et le second au groupe Albrecht Bouts et les date tous deux du début du xvi^e siècle. Nous pensons que la technique d'exécution de ces tableaux, particulièrement de celui de Saint-Ghislain, au modelé plus fondu, à l'écriture plus relâchée, aux effets de factures visibles en surface trahit une réalisation plus tardive, probablement à la fin du xvi^e siècle. D'un point de vue typologique, nous pensons que ces œuvres sont issues du prototype d'Aix-la-Chapelle d'Albrecht Bouts, même si les compositions de la collection privée et de Louvain sont présentées en buste, sans les mains, ni le sceptre de roseau.

³⁵ Différentes propositions ont été émises par Ron Spronk quant à la destination des panneaux de dévotion figurant le *Christ de douleur* et de la *Mater dolorosa*. Le postulat de l'historien de l'art américain repose sur le constat qu'un plus grand nombre de panneaux représentant le *Christ couronné*, ou des variantes proches du sujet, sont conservés par rapport aux tableaux de *Mater dolorosa*. Dès lors, les images du Christ pourraient avoir fonctionné comme des œuvres autonomes, à l'inverse des portraits de la Vierge de douleur. Spronk suggère que ces ensembles pourraient ne pas avoir été conçus ou peints en tant que paires et que ces assemblages résulteraient d'une étape ultérieure. Cf. R. SPRONK, *Three Boutsian Paintings in the Fogg Art Museum: Technical Examination and Art Historical Implications*, dans *Bouts Studies. Proceedings of the International Colloquium. Leuven, 26-28 November 1998*, Louvain - Paris - Sterling, 2001, p. 446-449; *Prayers and Portraits* [n. 11], p. 51.

Zelfs al is hij er niet de eigenlijke uitvinder van, dan heeft Albrecht Bouts toch het model van de *Ecce Homo* aangepast en heeft hij, op het einde van de vijftiende eeuw, bijgedragen tot de verspreiding ervan onder de devotiebeelden. Het originele prototype van de meester die ook die van de Onze-Lieve-Vrouwekerk²⁸ van Ter Kameren in Brussel heeft geschilderd, is de *Christus* van het Suermondt-Ludwig-Museum in Aken (fig. 2)²⁷. Drie andere *Ecce Homo*'s worden gewoonlijk rond deze twee exemplaren²⁹ gegroepeerd: die uit de verzameling De Jaeger in Brugge (fig. 3)³⁰, degene die zich in 1961³¹ bij P. De Boer in Amsterdam bevond, en die uit de verkoop in het Palais Galleria in Parijs op 31 mei 1971³². Aan dit repertorium voegen we nog drie schilderijen toe: de *Ecce Homo* uit de verzameling Lunden in Humbeek, een tweede waarvan de bewaarplaats onbekend is³³ en een laatste bewaard in een Belgische privéverzameling³⁴.

Vier van deze werken zijn rechtstreeks gebaseerd op het prototype van Aken, maar ze werden uitgevoerd door het atelier of door een navolger van de meester. De in het Parijse Palais Galleria verkochte *Ecce Homo* en die uit de Belgische verzameling dateren van later.

De afmetingen van alle panelen zijn bijna identiek en, met uitzondering van de exemplaren uit de vroegere verzameling De Boer, uit Parijs en uit de Belgische

²⁷ Max Friedländer schrijft het toe aan Albrecht Bouts en klasseert het, zonder iconografisch onderscheid, in zijn lijst van *Christussen met doornenkroon* vervaardigd door de meester en zijn atelier: M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, III. Dieric Bouts and Joost van Gent*, Leiden - Brussel, 1968, nr. 63; W. SCHÖNE, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin - Leipzig, 1938, p. 196, nr. 107/1.

²⁸ Albrecht Bouts, *Ecce Homo*, Brussel, Onze Lieve Vrouw Ter Kamerenkerk, 46 × 30,7 cm. FRIEDLÄNDER, *ENP III* [n. 27], add. 127; SCHÖNE, *Dieric Bouts* [n. 27], p. 197, nrs. 107.23 en 107.43.

²⁹ Het betreft de meest recente exhaustieve lijst opgesteld door M. COMBLEN-SONKES in 1988, *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon (De Vlaamse Primitieven, I. Corpus van de vijftiende-eeuwse Schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden, 14)*, Brussel, 1986, p. 62.

³⁰ *Ibidem*, p. 62, nr. 15, Atelier van Albrecht Bouts, *Ecce Homo*, Brugge, verzameling De Jaeger, 48 × 33,2 cm. Het schilderij is opgenomen in SCHÖNE, *Dieric Bouts* [n. 27], p. 197, nr. 107.9.

³¹ Atelier van Albrecht Bouts, *Ecce Homo* en *Mater dolorosa*, Amsterdam, kunsthandel P. De Boer, 1961, nr. 7, 42 × 28 cm; COMBLEN-SONKES [n. 29], p. 62, nr. 13. Het *Ecce Homo*-paneel werd bij Sotheby's in Londen verkocht op 16-11-1994, nr. 134.

³² Albrecht Bouts (toegeschreven aan), *Ecce Homo*, Parijs, verkoop in het Paleis Galleria, 31-05-1972, nr. 23, 42 × 29 cm; COMBLEN-SONKES, *Dijon* [n. 29], p. 62, nr. 14.

³³ Navolger van Albrecht Bouts, *Ecce Homo*, bewaarplaats onbekend, 40 × 26 cm. Het schilderij bevond zich vroeger in Wenen, in de Sint-Lucasgalerij en is nu geïnventariseerd in de gegevensbank van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag onder het nummer 103975.

³⁴ Navolger van Albrecht Bouts, *Ecce Homo*, Saint-Ghislain, privéverzameling, 39,8 × 25,8 cm. Dit schilderij komt sterk overeen met twee andere afbeeldingen van de *Christus met doornenkroon*, het ene bewaard in een privéverzameling en het andere bij de Missionarissen van Scheut in Leuven: Dirk Bouts (ca 1410-1475), een Vlaams primitief te Leuven. Tentoonstellingscatalogus, Sint-Pieterskerk en Predikherenkerk te Leuven (19 september - 6 december 1998), Leuven, 1998, nr. 94 bis,

D'un point de vue **stylistique**, la figure du Christ de la collection Lunden s'inspire directement de celle peinte par Albrecht Bouts dans l'*Ecce Homo* d'Aix-la-Chapelle. Son visage est large, ses joues concaves et son nez, fin. Son cou est robuste et ses mains trapues. Une ample couronne d'épines lui ceint la tête et ses cheveux retombent par mèches sur son manteau rouge. À côté de ces analogies morphologiques, le tableau présente quelques différences avec celui d'Aix. De manière générale, la figure du Christ est insérée de façon moins naturelle, plus contenue dans la composition. Les épaules semblent contraintes par les dimensions du cadre et le visage, large et étiré, remplit presque toute la partie supérieure du fond doré. D'autre part, le traitement du drapé s'est complexifié, créant un réseau de plis artificiels et mouvementés. À l'instar des autres versions issues de l'atelier, l'artiste n'a pas saisi la recherche d'illusionnisme spatial créée par Albrecht Bouts dans le tableau d'Aix où la main gauche du Christ repose sur le talus du cadre, accentuant l'impression de présence du personnage. Désormais, la main du Sauveur est posée sur la manche droite de son manteau. Dans l'*Ecce Homo* de Humbeek et dans celui de Bruges (fig. 3), le peintre a allongé la partie inférieure de la composition. Ainsi, une fraction plus importante de la manche et de la main droite du Christ est visible. La corde qui lui enserre les poignets est aussi plus longue et dénouée. Ce constat est encore plus frappant dans l'exemplaire brugeois. Dans les deux tableaux, le petit doigt de la main droite du Christ qui



4 Atelier d'Albrecht Bouts, *Ecce Homo*, Humbeek, collection Lunden, radiographie.
Atelier van Albrecht Bouts, *Ecce Homo*, Humbeek, verzameling Lunden, radiografie.

privé-verzameling, bovenaan gebogen. De schilderijen van Aken, van Ter Kameren, van Humbeek en van Brugge hebben een paneel en lijst die uit één stuk hout zijn vervaardigd. Ieder paneel heeft een vergulde achtergrond, waarvan de uitvoering niettemin van werk tot werk verschilt. Enkel de *Christus* van Parijs, die van Saint-Ghislain en die met een onbekende bewaarplaats hebben een effen achtergrond. In deze laatste versie is Christus' hoofd bovendien naar links gebogen.

De *Ecce Homo* van Aken fungeert als pendant van een *Mater dolorosa* en de twee panelen zijn opgenomen in een later ensemble. De *Christus* uit de verzameling De Boer wordt ook met een *Onze-Lieve-Vrouw van Smarten* geassocieerd, maar we hebben geen informatie omtrent de lijsten. De *Ecce Homo* van Humbeek daarentegen vertoont sporen van een scharnier op de rechterzijde van de lijst. Dat duidt erop dat hij op een zeker ogenblik in zijn materiële geschiedenis met een ander paneel was verbonden tot een diptiek³⁵. Zoals op de Akense schilderijen werden er in het bovenste deel van de lijst bevestigingsgaten aangetroffen, alhoewel sommige niet origineel zijn.

Stilistisch gezien is de Christusfiguur uit de verzameling Lunden direct geïnspireerd op Albrecht Bouts' figuur van de *Ecce Homo* van Aken. Zijn gezicht is breed, met concave wangen en een fijne neus. Zijn hals is robuust en zijn handen zijn gedrongen. Een ruime doornenkroon omringt zijn hoofd en zijn haar valt in lokken over zijn rode mantel. Naast deze morfologische analogieën vertoont het schilderij ook enkele verschillen met dat van Aken. In het algemeen is de Christusfiguur niet op een spontane wijze opgenomen in de compositie, maar is hij er eerder in gevangen. De schouders lijken ingesloten door de afmetingen van de lijst en het grote

p. 408 en nr. 273, p. 563-564. In de tentoonstellingscatalogus geeft Maurits Smeyers het eerste paneel aan een navolger van Dirk Bouts en het tweede aan de groep Albrecht Bouts. Hij dateert ze beide in het begin van de zestiende eeuw. We denken dat de uitvoeringstechniek van deze schilderijen, vooral dat van Saint-Ghislain, met een lichter modelé, met een losser schrift en een zichtbare factuur, een latere uitvoering verraaft, waarschijnlijk aan het einde van de zestiende eeuw. Vanuit typologisch oogpunt denken we dat deze werken voortkomen uit het prototype van Albrecht Bouts in Aken, zelfs al zijn de composities van de privéverzameling en die van Leuven in buste, maar zonder handen noch rieten scepter.

³⁵ Ron Spronk deed verschillende voorstellen aangaande de bestemming van de devotiepanelen met de *Man van smarten* en de *Mater dolorosa*. Het postulaat van de Amerikaanse kunsthistoricus steunt op de vaststelling dat van de *Gekroonde Christus* of lichte varianten een groter aantal panelen werd bewaard dan schilderijen van de *Mater dolorosa*. De afbeeldingen van Christus zouden daarom als autonome werken hebben kunnen functioneren in tegenstelling tot de portretten van de *Onze-Lieve-Vrouw van Smarten*. Spronk suggereert dat deze ensembles mogelijk niet als paren waren opgevat of geschilderd en dat de samenvoegingen pas later plaatsvonden. Cf. R. Spronk, *Three Boutsian Paintings in the Fogg Art Museum: Technical Examination and Art Historical Implications*, in *Bouts Studies. Proceedings of the International Colloquium. Leuven, 26-28 november 1998*, Leuven – Parijs – Sterling, 2001, p. 446-449, *Prayers and Portraits* [n. 11], p. 51.



Y006713

- 5 Atelier d'Albrecht Bouts, *Ecce Homo*, Humbeek, collection Lunden, détail du visage.
Atelier van Albrecht Bouts, Ecce Homo, Humbeek, verzameling Lunden, detail van het gezicht.

tient le roseau est placé de façon anguleuse. Enfin, le traitement du fond or diffère, non pas dans la technique utilisée puisque, comme à Aix, il est rendu par une succession de petits points, mais par la couleur et la manière d'agencer ceux-ci. En effet, de rouges, ils sont devenus foncés et sont ordonnés en diagonale sur le fond. En outre, l'ombre portée du cadre est présente à gauche, mais celle du Christ, à droite, a totalement disparu.

Comme le souligne plus loin Françoise Rosier, la radiographie du tableau de la collection Lunden (fig. 4) ne montre ni repentirs, ni recouplements de plages de couleurs, ce qui conforte l'hypothèse que le peintre s'inspire d'un modèle existant.

Le tableau de Humbeek présente également une simplification de la stratigraphie picturale par rapport au *Christ d'Aix*. L'addition d'une quantité plus importante de blanc de plomb au modelé confère un aspect opaque aux carnations. Les hautes lumières dans le vêtement et les mains du Christ sont aussi plus empâtées. Dans le visage (fig. 5), le rendu des épines sous la peau, des cernes bleus et des ombres est plus contrasté et intégré avec moins de fluidité au modelé des carnations. D'autre part, la mise en place des éléments du visage, particulièrement de la bouche et des yeux, est très linéaire, presque stylisée. Ainsi, la partie supérieure de la paupière est exécutée au moyen d'un trait noir appuyé surmonté d'une fine ligne rouge et, la partie inférieure, par une ligne rouge cernée de blanc. Dans l'œil, l'iris est traduit par une série de petits rayons clairs autour de la pupille. Ce motif ne se retrouve que dans la version de Bruges (fig. 3). Dans la bouche,

uitgelengde gezicht vult bijna het hele bovenste gedeelte van de vergulde achtergrond. Anderzijds is de behandeling van de drapering complexer geworden, waarbij een netwerk ontstaat van kunstmatige, geanimeerde plooien. Zoals ook het geval is bij andere versies uit het atelier heeft de kunstenaar het streven naar ruimtelijk illusio-nisme in Albrecht Bouts' schilderij uit Aken niet begrepen. Terwijl in het prototype de linkerhand van Christus op de lijst rust, wat de *présence* van het personage nog versterkt, bevindt de hand van de Verlosser zich nu op de rechtermouw van zijn mantel. In de *Ecce Homo* van Humbeek en in die van Brugge heeft de schilder het onderste deel van de compositie uitgebreid. Zo wordt een groter deel van de mouw en de rechterhand van Christus zichtbaar. Het touw om zijn polsen is ook langer en ontknoopt. Dit is nog duidelijker het geval in de Brugse versie (fig. 3). Op de twee schilderijen is de pink van de rechterhand van Christus, die de rietstengel vasthoudt, hoekig weergegeven. Tenslotte is ook de uitvoering van de vergulde achtergrond verschillend, niet zozeer in de gebruikte techniek vermits hij zoals in het Akense exemplaar is opgebouwd uit een opeenvolging van kleine puntjes, maar wel qua kleur en in de wijze van rangschikken. De puntjes zijn namelijk niet rood, maar donker geworden en zijn op de achtergrond diagonaal geordend. Bovendien is de schaduw die door de lijst wordt geworpen links weergegeven, terwijl die van Christus – rechts – helemaal is verdwenen.

Zoals Françoise Rosier hieronder benadrukt, toont de radiografie van het schilderij uit de verzameling Lunden (fig. 4) noch pentimenti noch aanpassingen aan de kleurvlakken, wat de hypothese steunt dat de schilder zich baseerde op een bestaand model.

Het schilderij van Humbeek vertoont in vergelijking met de *Christus* van Aken ook een vereenvoudigde picturale stratigrafie. De toevoeging van een grotere hoeveelheid loodwit aan het modelé maakt de vleespartijen opaak. Ook zijn de hoogsels op de kleren en op de handen van Christus pasteuzer. In het gezicht (fig. 5) steekt de weergave van de doornen onder de huid, de blauwe kringen en de schaduwen meer af en zijn ze minder vloeiend geïntegreerd in het modelé van de vleespartijen. Anderzijds zijn de gezichtselementen, vooral de mond en de ogen, zeer rechtlijnig weergegeven, bijna gestileerd. Zo werd ook het bovenste ooglid uitgevoerd met een uitgesproken zwarte penseelstreek met daarboven een fijne rode lijn, en het onderste ooglid met een met wit omgeven rode lijn. De iris is weergegeven door een reeks kleine lichte stralen rond de pupil. Dit motief komt enkel voor in de versie van Brugge (fig. 3). In de met glacijs gehoopte mond is de onderlip eveneens geaccentueerd met een rode penseelstreek. De tanden zijn iets beter zichtbaar dan bij de *Christus* van Aken. De tranen, in glacijs, zijn gehoopt met een kleine witte toets. Hun transparantie wordt echter belemmerd door het opaak witte inkarnaat. De uitvoering van de doornenkroon getuigt tevens van een slordigere stijl en een minder subtiële positionering van de lichtpartijen. De heldere zones in het rode kleed van Christus zijn met meer wit uitgevoerd en de penseelstreken zijn zichtbaar.

rehaussée en glacis, la lèvre inférieure est aussi soulignée par un trait rouge. Les dents sont un peu plus apparentes que dans le *Christ* d'Aix. Les larmes sont travaillées en glacis et rehaussées d'une petite touche de blanc. Cependant, leur transparence est obstruée par la blancheur opaque des carnations. Le traitement de la couronne d'épines fait également preuve d'une écriture plus relâchée et d'une moins grande subtilité dans le positionnement des lumières. Dans le vêtement rouge du Christ, les zones claires sont travaillées par une addition plus importante de blanc et les coups du pinceau sont visibles en surface. Les bords du manteau rouge sont soulignés par un mince trait blanc.

Dans l'ensemble, la facture est sèche et l'addition de blanc importante, comme le révèle l'image radiographique (fig. 4), sans qu'aucun empâtement épais ne vienne néanmoins perturber l'aspect assez lisse des modelés en surface.

La moins grande habileté d'insertion de la figure du Christ dans la composition, le traitement systématique du fond or et la simplification de la technique picturale suggèrent une exécution de l'*Ecce Homo* de la collection Lunden par un artiste secondaire, actif dans l'atelier d'Albrecht Bouts. La présentation et la morphologie du Christ, de même que certains éléments de sa technique d'exécution, notamment la manière de souligner les carnations d'un trait clair, sont autant d'éléments qui indiquent que le tableau a bien été réalisé dans l'atelier du maître. L'auteur cherche à imiter Albrecht Bouts tout en introduisant une touche personnelle à son œuvre, principalement en représentant une plus grande partie du buste. Sa recherche d'originalité se conclut néanmoins par un systématisme dans l'exécution picturale qui révèle la main d'un copiste et par un appauvrissement des recherches illusionnistes, résultant en un portrait hiératique et sévère du Christ dénotant la main d'un copiste. Tous ces éléments nous invitent à situer sa réalisation dans le premier quart du xvi^e siècle, vers 1510, ce que confirment les résultats de l'examen dendrochronologique du panneau qui donne 1502 comme *terminus post quem* pour l'abattage de l'arbre³⁶.

Parmi tous les *Ecce Homo* répertoriés, c'est avec celui de la collection De Jaeger à Bruges (fig. 3) que celui de la collection Lunden partage le plus d'analogies. À côté des similitudes soulignées plus haut, l'élément le plus frappant réside dans la façon d'agencer la couronne d'épines du Christ. Ainsi, on observe, dans la partie supérieure, un long et fin sarment qui passe sous un autre, plus épais, à hauteur de la raie de cheveux, et ressort en débordant un peu sur le fond or. Ce motif est absent de toutes les autres versions. Peut-être s'agit-il d'un détail spécifique à un même artiste ou bien est-ce le fait que les deux peintures sont issues d'un même modèle commun, lui-même adapté du prototype d'Aix-la-Chapelle? Les formats quasi identiques des tableaux de Humbeek et de Bruges, plus grands que ceux des autres *Ecce Homo* mentionnés plus haut, confortent une telle hypothèse.

³⁶ P. FRAITURE, *Rapport d'analyse dendrochronologique. Christ de douleur, École d'Albrecht Bouts, xv^e siècle, IRPA, dossier 2006.9190, laboratoire dendrochronologique P 333, mai 2007, inédit.*

De randen van de rode mantel zijn benadrukt met een dunne witte lijn.

In het algemeen is de factuur droog en is er een belangrijke toevoeging van wit, zoals door het radiografische beeld (fig. 4) wordt aangegeven. Nochtans verstoort geen enkele dikke impasto het eerder gladde uitzicht van de modelés.

De minder grote bedrevenheid waarmee de Christusfiguur in de compositie werd ingevoegd, de systematische behandeling van de vergulde achtergrond en de vereenvoudiging van de schildertechniek doen vermoeden dat de uitvoering van de *Ecce Homo* uit de verzameling Lunden door een medewerker in het atelier van Albrecht Bouts werd uitgevoerd. De voorstelling en de morfologie van Christus, net als bepaalde elementen in zijn uitvoeringstechniek – meer bepaald de manier waarop hij de vleespartijen met een heldere lijn benadrukt – zijn elementen die erop wijzen dat het schilderij wel degelijk in het atelier van de meester werd verwezenlijkt. De auteur tracht Albrecht Bouts na te bootsen maar voegt toch een persoonlijke noot toe, voornamelijk door een groter deel van de buste af te beelden. Zijn streven naar originaliteit loopt uit op een systematisme in de picturale uitvoering die de hand van een kopiist verraad, en op een verarming van het illusionisme met als resultaat een hiëratisch en streng Christusportret. Al deze elementen brengen ons ertoe om het schilderij te situeren in het eerste kwart van de zestiende eeuw. Dit wordt bevestigd door de resultaten van het dendrochronologische onderzoek van het paneel, die 1502 opgeven als *terminus post quem* voor het vellen van de boom³⁶.

Van alle geïnventariseerde *Ecce Homo*'s vertoont het exemplaar uit de verzameling De Jaeger in Brugge (fig. 3) de meeste analogieën met die uit de verzameling Lunden. Naast de hogervermelde gelijkenissen is het meest opvallende element de manier waarop de doornenkroon van Christus is opgebouwd. Zo vindt men in het bovenste deel een lange en dunne rank die ter hoogte van de haarscheiding achter een andere, dikkere rank doorloopt en waarvan het uiteinde lichtjes uitloopt op de vergulde achtergrond. Dit motief komt op geen enkele andere versie voor. Het kan hier gaan om een detail dat kenmerkend is voor een bepaalde kunstenaar, of om het feit dat de twee schilderijen werden gemaakt naar hetzelfde model, zelf gebaseerd op het prototype van Aken. De bijna identieke afmetingen van de schilderijen van Humbeek en Brugge – groter dan de andere hogervermelde *Ecce Homo*'s – steunen een dergelijke hypothese.

³⁶ P. FRAITURE, *Rapport d'analyse dendrochronologique. Christ de douleur, École d'Albrecht Bouts, xv^e siècle, KIK, dossier 2006.9190, laboratorium dendrochronologie P 333, mei 2007, onuitg.*

OBSERVATIONS TECHNIQUES

Françoise ROSIER

L'observation des caractéristiques techniques de l'*Ecce Homo* de la collection Lunden complète l'étude iconographique et stylistique et apporte des éléments de comparaison concrets avec les autres versions connues de cette même composition.

Le support de la peinture et le cadre, dont la partie supérieure est cintrée, sont taillés dans la même pièce de chêne³⁷. La largeur du cadre, soit 33,9 cm³⁸, donne une indication sur celle de la planche dont le panneau est issu. En épaisseur, la dimension du support varie de gauche à droite³⁹. En effet, l'arbre a été fendu à l'aide de coins dans le sens de la longueur du tronc, ce qui a donné des planches légèrement coniques qui ont ensuite été égalisées en atelier, comme le montrent les traces de rabot et de scie relevées au revers du panneau. Ce dernier présente ainsi un aspect régulier et ne semble jamais avoir été peint ou même couvert d'une couche d'isolation⁴⁰. Plusieurs trous de fixation⁴¹ évoquent les différentes présentations de l'œuvre au cours de son histoire. L'emplacement d'une charnière sur la tranche droite du cadre indique qu'à un moment donné⁴² ce panneau constituait le volet gauche d'un diptyque.

La préparation blanche a été appliquée uniquement sur la surface du panneau et du cadre mais pas sur la tranche de l'œuvre⁴³. Elle est recouverte par une couche d'isolation à base de blanc de plomb dont l'application est visible en radiographie. Les traces de dessin relevées en réflectographie infrarouge sont peu nombreuses. La mise en place, réalisée avec un matériau sec, se limite à l'indication des principaux éléments formels et à quelques rares ponctuations expressives manquant

³⁷ La dimension totale du support est de 48,8 × 33,9 cm.

³⁸ Pour de plus amples informations sur la découpe du bois et sa datation, voir FRAITURE, *Rapport* [n. 36].

³⁹ L'épaisseur du panneau est de 1,7 cm à gauche et de 2,1 cm à droite.

⁴⁰ Cette absence de décor au revers a également été observée sur les *Christ de douleur* étudiés dans *Prayers and Portraits* [n. 11].

⁴¹ Plusieurs trous de suspension, dont certains ne sont assurément pas originaux, ont été notés dans la partie supérieure du panneau. Trois trous qui en partagent régulièrement la base, sont alignés dans la partie inférieure. Enfin, deux trous de fixation placés en diagonale et probablement liés à l'utilisation du panneau dans un diptyque ont également été relevés dans la partie supérieure gauche. Des trous de configuration similaires sont présents au revers des panneaux représentant *Saint Pierre* et *Saint Paul* conservés au Musée Mayer van den Bergh à Anvers : voir *Prayers and Portraits* [n. 11], p. 132.

⁴² *Ibidem*, p. 51.

⁴³ Cette présence limitée de la couche de préparation à la surface du tableau a déjà été observée sur d'autres œuvres. La tranche des cadres est généralement peinte mais pas enduite.

TECHNISCHE OBSERVATIES

Françoise ROSIER

De studie van de technische karakteristieken van de *Ecce Homo* uit de verzameling Lunden vult de iconografische en stilistische studie aan en levert concrete vergelijkings-elementen met de andere gekende versies van dezelfde compositie.

De drager van het schilderij en de lijst waarvan het bovenste deel gebogen is, zijn uit hetzelfde stuk eikenhout vervaardigd³⁷. De breedte van de lijst, te weten 33,9 cm³⁸, geeft een idee van die van de plank waaruit het paneel is gemaakt. De dikte van de drager varieert in de breedterichting³⁹. De boom werd namelijk in de lengterichting van de stam gespleten met behulp van wiggen, wat heeft geleid tot licht conische planken die later in het atelier werden geëgaliseerd. Dit blijkt uit de schaaf- en zaagsporen op de achterzijde van het paneel, die er voorts egaal uitziet en blijkbaar nooit werd beschilderd of bedekt met een isolatielaag⁴⁰. Meerdere bevestigingsgaten⁴¹ herinneren aan de verschillende opstellingen van het werk in de loop van zijn geschiedenis. De plaatsing van een scharnier op de rechterzijde van de lijst wijst erop dat dit paneel op een zeker ogenblik⁴² fungeerde als linkerluik van een diptiek.

De witte grondering werd enkel aangebracht op het oppervlak van het paneel en de lijst, maar niet op de zijkanten⁴³. Ze werd bedekt met een isolatielaag op basis van loodwit waarvan de opbrenging zichtbaar is op de radiografie. In de infraroodreflectografie werden slechts enkele sporen van een tekening opgemerkt. Ze werd uitgevoerd met droog materiaal en blijft beperkt tot het aangeven van de belangrijkste vormelijke elementen en tot enkele zeldzame, weinig spontane expressieve punctuaties⁴⁴. De aanduiding van licht en schaduw vond in dit

³⁷ De afmetingen van de drager zijn 48,8 × 33,9 cm.

³⁸ Voor nadere inlichtingen over de zaagwijze van het hout en de datering, zie FRAITURE, *Rapport* [n. 36].

³⁹ De dikte van het paneel bedraagt 1,7 cm links en 2,1 cm rechts.

⁴⁰ Eenzelfde afwezigheid van decoratie op de achterzijde werd ook waargenomen op de *Man van Smarten* bestudeerd in *Prayers and Portraits* [n. 11].

⁴¹ Meerdere bevestigingsgaten waarvan er enkele zeker niet origineel zijn, werden opgemerkt in het bovenste gedeelte van het paneel. In het onderste gedeelte bevinden zich drie gaten op een rij en op gelijke afstand. Twee diagonaal geplaatste bevestigingsgaten die waarschijnlijk te maken hebben met het gebruik van het paneel in een diptiek, werden links onderaan teruggevonden. Eenzelfde configuratie van gaten bevindt zich op de keerzijde van de panelen die Sint-Petrus en Sint-Paulus voorstellen en in het Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen worden bewaard. Zie *Prayers and Portraits* [n. 11], p. 132.

⁴² *Ibidem*, p. 51.

⁴³ Deze beperkte aanwezigheid aan het oppervlak van het schilderij van de grondering werd reeds waargenomen op andere werken. De zijkanten van de lijsten zijn gewoonlijk geschilderd maar niet gegrondeerd.

⁴⁴ Zie bijvoorbeeld de penseelstreken tussen de wenkbrauwen.

de spontanéité⁴⁴. Les indications d'ombre et de lumière sont absentes ou presque à ce stade de l'exécution. Seules de très légères modifications apparaissent entre le dessin et la forme peinte et celles-ci s'apparentent plus à des corrections qu'à de véritables changements de composition⁴⁵. La présence limitée du dessin, l'absence d'hésitation dans le trait et le caractère rigide de la ligne indiquent que le peintre avait déjà une idée précise de la composition qu'il allait reproduire, sans doute d'après la version d'Aix-la-Chapelle.

Le fond est réalisé à l'aide de feuilles d'or appliquées sur la préparation blanche enduite d'une mixtion huileuse. Il est ensuite décoré de gouttelettes de laque colorée qui créent un relief particulier en surface et atténuent la brillance de la feuille métallique. L'application de ces gouttelettes est régulière mais certaines oscillations trahissent le geste de la main. Un glacis appliqué sur l'or, à la limite du cadre, confère une certaine spatialité à cet arrière-plan et à la représentation dans son ensemble. La dorure et son décor ont été achevés avant l'application de la peinture⁴⁶. L'espace de la figure centrale a globalement été épargné à ce stade du travail, afin de conserver la blancheur et le caractère lisse de la préparation pour la réalisation des carnations. L'or est présent sous la branche de roseau mais cela n'a pas de conséquence optique néfaste sur sa couleur finale et un travail en réserve pour l'exécution de ce détail aurait constitué une complication technique inutile.

La radiographie (fig. 4) ne montre pas de repentirs, ni de recoupements des plages de couleur, ce qui conforte l'idée que le peintre s'est inspiré d'un modèle existant. L'expression douloureuse de la figure est suggérée par divers procédés. Par exemple, la couleur bleutée de la carnation exsangue est rendue par l'utilisation d'azurite⁴⁷ grossièrement broyé de manière à conserver la teinte qu'un broyage plus fin aurait risqué d'altérer. Les carnations sont relativement opaques et le modelé, bien qu'assez contrasté, ne crée pas toujours la plasticité souhaitée (fig. 5)⁴⁸. Les ombres présentent une craquelure plus large qui dénote l'utilisation d'une part plus importante de liant. Les contours de la figure du Christ utilisent tantôt les effets d'opalescence⁴⁹ créant une lumière froide bleutée, tantôt la luminosité interne et

stadium van de uitvoering niet of bijna niet plaats. Voornamelijk zijn er tussen de tekening en de schildering slechts zeer kleine verschillen. Het zijn eerder correcties dan echte wijzigingen in de compositie⁴⁵. De summiere tekening, de twijfellose uitvoering en de strakke lijnvoering duiden erop dat de schilder reeds een precies idee had van de compositie die hij ging weergeven, waarschijnlijk naar de versie van Aken.

De achtergrond werd uitgevoerd in bladgoud dat over de grondering in witte, olieachtige mixtion werd gelegd. Vervolgens werd hij versierd met druppeltjes gekleurde lak die een bijzonder reliëf creëren op het oppervlak en de glans van het bladmetaal temperen. Deze druppeltjes zijn regelmatig aangebracht, maar enkele verschuivingen verraden de beweging van de hand. Een op het goud opgebracht glacis, aan de rand van de lijst, geeft aan de achtergrond en aan de voorstelling in haar geheel een zekere ruimtelijkheid. Het verguldsel en zijn versiering werden opgebracht alvorens de schildering werd uitgevoerd⁴⁶. De ruimte voor de centrale figuur werd in deze fase van het werk volledig uitgespaard. Men wilde voor de uitvoering van de vleeskleuren immers de witheid en het gladde karakter van de grondering bewaren. Onder de rietstengel bevindt zich wel goud, maar dit heeft geen nefaste optische gevolgen voor de uiteindelijk kleur. Een uitsparing voor de uitvoering van dit detail zou een onnodige technische complicatie hebben gevormd.

De radiografie (fig. 4) onthult geen pentimenti noch aanpassingen aan de kleurvlakken wat het vermoeden dat de schilder inspiratie heeft gezocht in een bestaand model nog versterkt. De smartelijke uitdrukking op het gezicht wordt door diverse procedés gesuggereerd. Voor de blauwige kleur in het bleke inkarnaat werd gebruikgemaakt van grof gemalen azuriet⁴⁷ om de tint te bewaren die bij een fijnere vermalingsmisschien verloren zou gaan. De vleespartijen zijn tamelijk opaak en het modelé schept niet altijd de gewenste plasticiteit hoewel het tamelijk contrastrijk is (fig. 5)⁴⁸. De schaduwen vertonen ruimere craquelures wat betekent dat een grotere hoeveelheid bindmiddel werd gebruikt. Voor de omtreklijnen van de Christusfiguur wordt soms gebruikgemaakt van effecten van opalescentie⁴⁹ waarbij een koud, blauwig licht ontstaat, en elders van de interne en

⁴⁴ Voir, par exemple, les traits présents entre les sourcils.

⁴⁵ Ainsi le réajustement du bord droit du drapé.

⁴⁶ John Oliver Hand, Catherine Metzger et Ron Spronk relèvent le même type de pratique dans l'élaboration du *Christ de Douleur* attribué à Albrecht Bouts et conservé au Fogg Art Museum, dans *Prayers and Portraits* [n. 11], p. 24. Ils y voient la preuve d'un travail de collaboration entre le maître et ses assistants. La réalisation des fonds semble, dans ce cas, avoir été confiée aux collaborateurs tandis que le maître a réalisé la figure principale.

⁴⁷ Information fournie par Jana Sanyova, que je remercie.

⁴⁸ C'est le cas de la plage légèrement plus sombre qui aurait dû creuser la joue gauche et qui apparaît comme une surface plane.

⁴⁹ Superposition d'une couche claire sur une couche sombre.

⁴⁵ Zo ook de aanpassing van de rechterboord in de plooienvall.

⁴⁶ John Oliver Hand, Catherine Metzger en Ron Spronk merken eenzelfde praktijk op in de uitvoering van de *Man van Smarten*, toegeschreven aan Albrecht Bouts en bewaard in het Fogg Art Museum, in *Prayers and Portraits* [n. 11], p. 24. Ze zien er het bewijs in van een groepswerk van de meester en zijn assistenten. De uitvoering van de achtergronden blijkt, in dit geval, toevertrouwd te zijn aan medewerkers terwijl de meester de hoofdfiguur voor zijn rekening nam.

⁴⁷ Deze inlichting werd verstrekt door Jana Sanyova, waarvoor mijn dank.

⁴⁸ Dit is het geval met de iets donkerdere zone die de linkervang had moeten doen invallen, maar die overkomt als een plat vlak.

⁴⁹ Het opbrengen van een lichte verflaag over een donkere ondergrond.

chaude produite par les effets de transparence⁵⁰. Si certains procédés techniques sont utilisés avec maîtrise, d'autres affaiblissent l'évocation de l'image, comme l'usage des cernes graphiques autour des yeux et de la bouche qui, au lieu d'émaner de la structure plastique même, apparaissent surimposés aux volumes. L'utilisation de hachures claires posées sur les doigts de la main droite donne une structure plus marquée à l'épiderme.

Les larmes fluides et transparentes sont conçues par une illusion purement picturale. Le volume est créé par l'application d'un glacis qui distingue le reflet interne à la goutte de l'accent de lumière qui affleure à sa surface. La texture plus visqueuse du sang est rendue par l'utilisation d'une matière picturale plus opaque et plus épaisse dont l'écoulement produit de véritables gouttes créant un relief superficiel visible en lumière rasante. Ce souci de varier la texture des fluides ne s'accompagne malheureusement pas d'une bonne compréhension de leur comportement physique, de sorte que les gouttes de sang s'écoulent souvent de manière presque rectiligne, sans suivre les volumes du corps du Christ, ce qui les réduit à l'état de signes plus ou moins abstraits.

Les plis du drapé, dont la structure complexe a déjà été évoquée plus haut, semblent à la fois se gonfler et s'étrangler, prisonniers entre un dessin qui leur réserve peu d'espace et des variations brutales de valeurs de couleurs qui accentuent l'impression de volume. L'artiste a largement utilisé le blanc de plomb dans l'exécution de la draperie, que ce soit en mélange ou sous forme de rehauts. Des hachures graphiques suivant la direction des plis structurent et donnent du corps au vêtement mais les mouvements anarchiques⁵¹ de l'étoffe n'entretiennent que peu de rapport avec l'anatomie de la figure⁵².

Le vernis qui couvre l'ensemble de la surface n'est pas original⁵³, pas plus que la polychromie actuelle du cadre⁵⁴.

warme luminositeit die voortkomt uit effecten van transparantie⁵⁰. Als sommige technische procedés vakkundig werden toegepast, dan zwakken andere de suggestie van de voorstelling af, zoals het aanbrengen van grafische kringen rond de ogen en de mond. In plaats van uit te gaan van de plastische structuur zelf, komen ze over alsof ze bovenop de volumes werden gelegd. Het gebruik van heldere arceringen op de vingers van de rechterhand geeft de huid een meer uitgesproken structuur.

De vloeiende, transparante tranen kwamen tot stand door een zuiver picturale illusie. Het volume is gecreëerd door het gebruik van een glacis dat de interne weerkaatsing van de druppel onderscheidt van het licht dat aan het oppervlak verschijnt. De stroperigere textuur van het bloed wordt weergegeven door middel van een meer opake en dikkere picturale materie waarvan de uitvloeijing echte druppels produceert die aan het oppervlak een reliëf creëren dat zichtbaar is bij scherend licht. Deze zorg om variatie te brengen in de textuur van de vloeistoffen gaat spijtig genoeg niet gepaard met een grondige kennis van hun fysische gedragingen. De bloeddruppels vloeien immers vaak bijna recht naar beneden zonder de volumes van het lichaam van Christus te volgen, wat hen herleidt tot min of meer abstracte tekens.

De plooiën in de drapering waarvan de complexe structuur hierboven al werd aangehaald, lijken tegelijkertijd op te zwellen en samengedrukt te worden, gevangen tussen een tekening die hen weinig ruimte laat en bruske variaties in kleurwaarden die de indruk van volume versterken. De kunstenaar heeft veel loodwit gebruikt in de uitvoering van de drapering, zowel in mengsels als in de vorm van hoogrels. Grafische arceringen die de richting van de plooiën volgen, structureren en geven volume aan het kleed, maar de ongeordende bewegingen⁵⁰ in de stof zeggen weinig over de anatomie van de figuur⁵¹.

Noch het vernis⁵² dat het gehele oppervlak bedekt, noch de huidige polychromie van de lijst⁵³, zijn origineel.

⁵⁰ Superposition d'une couche mince et diluée sur un fond clair, de manière à laisser transparente celui-ci.

⁵¹ La structure du drapé est légèrement plus claire en réflectographie infrarouge. Au stade du dessin, la ligne dynamique provoquée par le mouvement de l'avant-bras gauche semble être la force principale qui anime le vêtement tandis que les autres plis apparaissent comme secondaires. Cette lecture se perd au niveau de la mise en couleur où tous les plis sont rendus de la même manière et apparaissent sur le même plan.

⁵² L'inverse se vérifie également : la main droite du Christ ne provoque pas le froissement prévisible sur le textile et apparaît dès lors comme inconsistante. Comme l'a déjà souligné Valentine Henderiks, l'artiste tente d'introduire ici une innovation formelle sans arriver à s'émanciper complètement du modèle existant, ce qui affaiblit considérablement l'attitude du personnage.

⁵³ Sa teinte légèrement jaune influence les tonalités de la peinture, mais l'image demeure clairement visible. En fluorescence ultraviolette, il prend une teinte verte, typique de l'oxydation d'un vernis résineux.

⁵⁴ La surface et la tranche du cadre sont polychromes. La polychromie actuelle est noire sur la moulure externe et dorée sur la moulure interne.

⁵⁰ Het opbrengen van een dunne en aangelengde verflaag over een heldere ondergrond zodat die doorschijnt.

⁵¹ De structuur van de drapering is iets lichter in de infraroodreflectografie. In het stadium van de tekening blijkt de dynamische lijn die wordt gevormd door de beweging van de linkervoorarm de belangrijkste kracht te zijn om het kleed te animeren, terwijl de andere plooiën secundair lijken. Deze lezing gaat verloren bij de kleuropbreng waarbij alle plooiën op dezelfde manier worden weergegeven en op hetzelfde plan voorkomen.

⁵² Ook het tegengestelde is waar: de rechterhand van de Christusfiguur veroorzaakt niet de verkreukeling van het textiel die men zou verwachten en komt zo over als inconsistente. Zoals Valentine Henderiks reeds benadrukte, tracht de kunstenaar hier een vormelijke vernieuwing te introduceren maar slaagt hij er niet in zich volledig los te maken van het bestaande model. Dit verzwakt de houding van het personage aanzienlijk.

⁵³ Zijn lichtjes gele tint beïnvloedt de kleurschakeringen van het schilderij, maar de afbeelding blijft duidelijk zichtbaar. Onder ultraviolette fluorescentie wordt hij groen, wat typisch is voor een geoxideerde harsvernis.

⁵⁴ Het oppervlak en de zijanten van de lijst zijn gepolychromeerd. De huidige polychromie is zwart op de buitenste en verguld op de binnenste lijst.

A SIXTEENTH-CENTURY COPY OF THE LOST EYCKIAN WAY TO CALVARY

MARGINAL REMARKS*

Susan URBACH**

At the sale of the bequest of the Austrian sculptor Hanns Gasser (1817-1868) at the auction house Miethke-Wawra (Vienna, 1869), the first known record of the painting is given: 'Anonym (Alt niederländisch um 1520), Die Kreuzschleppung. Figurenreiche Darstell. Höchst interessantes Gem. Im schweren gekehlten Eichenr. Holz. 3'1" – 4'2"'''¹. Besides his own works

and sketches, Gasser's large art collection was auctioned as well. He was a passionate collector of 15th century German and Netherlandish art². It would be interesting if we could identify the items and their origin. This is, alas, not possible. As Theodor Frimmel remarked on the sale catalogue of Gasser: 'Aus die Angaben des Katalogs ist so gut wie nichts zu entnehmen, da sie kaum flüchtiger hingeschrieben sein könnten'³. The *Way to Calvary* was acquired by his friend and patron Ignaz Pfeffer (later known by his Hungarian name Péteri), a Hungarian lawyer and collector for whom Gasser also designed the family crypt in Budapest⁴. The painting was exhibited twice whilst in his collection, first in 1888 as by Dürer and again in 1902 as a German work⁵. In 1904, the painting was acquired from his successors for the Museum of Fine Arts by Gábor Térey together with some other important German and Flemish works (fig. 1)⁶. Térey's first attribution – following Frimmel – is remarkable: 'Imitator of Memling, perhaps an early

* In this contribution I do not intend to treat the issue of the attribution of the painting, given in the past to Hubert and Jan van Eyck as well as Albert van Ouwater, or the intricate question of the disguised portraits. For an abundant bibliography of the painting up to 1967, see: A. PIGLER, *Katalog der Galerie Alter Meister. Museum der Bildenden Künste*, Budapest, 2 vols., Budapest, 1967, vol. 1, p. 213-217, vol. 2, fig. 174. For references up to 2000, see: T. FALK and T. HIRTHE, *Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk*, exh. cat., Munich, 1991, p. 22; P. KLEIN, *Dendrochronological Findings of the van Eyck-Christus-Bouts Group*, in M. W. AINSWORTH (Ed.), *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An Interdisciplinary Approach*, New York and Turnhout, 1995, p. 152, 158 and 160; J. W. STEYAERT with contrib. by M. TAHON-VANROSE, *Laat-gotische beeldhouwkunst in de Bourgondische Nederlanden*, Ghent, 1996, p. 176, fig. 35b, p. 178; *Heures de Turin-Milan. Inv. 47, Museo Civico d'Arte Antica, Torino*, commentary by A. H. VAN BUREN, J. H. MARROW, S. PETTENATI et al., Luzern, 1996, p. 120; W. HERZNER, *Jan van Eyck und der Genter Altar*, Worms 1996, p. 269. For the most recent bibliography, see: *Museum of Fine Arts, Budapest. Old Masters' Gallery. Summary Catalogue, vol. 2. Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings*, ed. I. EMBER, Zs. URBACH, Budapest, 2000, p. 58-59 (with literature); *Early Netherlandish Drawings from Van Eyck to Hieronymus Bosch*, exh. cat., ed. F. KORENY, Antwerp, 2002, p. 58, ill. 10c; *Gerard David y el paisaje flamenco, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid*, 2004, p. 79, fig. 38; *Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387-1437 von Luxemburg, 1387-1437. Ausstellungskatalog, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 18. März - 18. Juni 2006 – Luxemburg, Musée national d'Histoire et d'Art, 13. Juli - 15. Oktober 2006*, eds. I. TAKÁCS et al., Mainz, 2006, p. 163-166, no. 2.16 (with ill.). I would like to thank Christina Currie and Jacques Debergh for editing this article.

** Former Chief Curator of Old Master paintings at the Szépművészeti Museum, Budapest.

¹ *Katalog des Bildhauers Hanns Gasser. Versteigerung, Wien, Miethke & Wawra, April 15, 1869*, lot. 1172. I would like to express my thanks to Ágota Varga for collecting the material on Gasser.

² The sale catalogue lists 1231 items, including his own works and collected items. Interesting, amongst other lots, is no. 1171: 'Anonym (Schule v. Eyck). Der Leichnahm Christi von den Seinigen betrauert. Ganz vorzügliches Bild. Die Köpfe mit grosser Feinheit und Empfindung gemalt. Auf Goldgrund. Holz.' It would be useful to identify this painting. On Gasser, see: Th.B. EITELBERGER v. EDELBERG, *Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften, I)*, Vienna, 1879, p. 158-179, esp. 161; *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, ed. U. THIEME, F. BECKER, vol. 13, Leipzig, 1920, p. 234-6.

³ Th. VON FRIMMEL, *Gemäldesammlungen in Wien*, extract from *Repertorium für Kunstwissenschaft* 13 (1890), p. 130.

⁴ EITELBERGER, *op. cit.* [n. 2], p. 176. THIEME and BECKER, *op. cit.* [n. 2], p. 235. Recent literature on Gasser: *Der Bildhauer Hanns Gasser*, exh. cat., Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt, 1985.

⁵ *Tárgymutató a budapesti I. gyermek-menhely javára a Műcsarnokban magántulajdonban lévő régi és modern képekből rendezett kiállításához* [Guide to the Charity Exhibition of Old and Modern Paintings in Private Hands for the Benefit of Children's Home no. 1, Budapest], Budapest, 1888, no. 103; *A Budapesti Orvos-szövetség mű-kiállítása* [Art Exhibition Held Under the Auspices of Physicians' Association], Műcsarnok, Budapest, 1902, no. 339.

⁶ On the acquisition: O. RADVÁNYI, *Térey Gábor 1864-1927. Egy konzervatív újtó a Szépművészeti Múzeumban* [Gábor Térey 1864-1927, A Conservative Innovator in the Museum of Fine Arts], Budapest, 2006, p. 76-77, 213, 215, 220, 222, 230 and 420.



97,5 × 129,5 cm

Z 011109

1 After Jan van Eyck, *The Way to Calvary*, panel, first quarter of the 16th century. Budapest, Szépművészeti Múzeum, before treatment.

work by Brueghel the Elder'. In his 1906 catalogue the definition had changed to 'École néerlandaise vers 1550'⁷. The painting was first mentioned in international literature by René van Bastelaer and Hulin de Loo in 1905⁸. The definitive attribution was published by Friedrich Winkler in 1916, who considered the painting a copy after a lost painting by Jan van Eyck⁹. In the first half of the 20th century, authors formed different opinions about it, but later on Winkler's attribution was

simply repeated and taken for granted. Andort Pigler's audacious study of 1951¹⁰ identifying portraits within the cavalcade is also reiterated from time to time by Hungarian, Czech and Austrian researchers, but there has been no reaction on the Belgian and Dutch side. Pigler identified the figures as Emperor Sigismund, Filippo Scolari, and John, Duke of Bavaria, citing Sigismund's 1416 visit to Liège as an explanation for the disguised portraits.

Copy criticism (Kopienkritik) has not paid much attention to the painting due to its bad condition. Its poor state meant it could not be sent to any specialised exhibition, not even to the 1987 exhibition on Sigismund in the former Royal Castle in Budapest¹¹. In the catalogue for this show I raised doubts as to the portrait identifications and called attention to the almost illegible inscriptions in a 15th century northern Netherlandish copy of the same composition in the Metropolitan Museum (see

⁷ G. TÉREY, *Tableaux anciens du Musée des Beaux-Arts de Budapest*, Budapest, 1906, p. 169. Térey's report on the acquisition of the painting notes the poor condition of the sky, mountain, rocks and foreground: "The painting has suffered a lot in some parts. Such damaged parts are mainly: the sky, the mountain of the Calvary, the rocks on the right in the foreground, the foreground. The figures are in a fairly good state of preservation, except for Christ, the cityscape as well" (see RADVÁNYI, *op. cit.* [n. 6], p. 213).

⁸ R. VAN BASTELAER, *Peter Bruegel l'ancien. Son oeuvre et son temps; étude historique suivie des catalogues raisonnés de son oeuvre dessiné et gravé. Et d'un catalogue raisonné de son oeuvre peint*, by G. HULIN DE LOO, Brussels, 1907, vol. 2, p. 324.

⁹ F. WINKLER, *Über verschollene Bilder der Brüder Van Eyck*, in *Jahrbuch der königlichen Preussischen Kunstsammlungen* 37 (1916), p. 288-289.

¹⁰ A. PIGLER, *Das Problem der Budapester Kreuztragung*, in *Phoebus* 3 (1950-51), p. 12-24. This paper will not treat these questions.

¹¹ *Művészet Zsigmond király udvarában 1387-1437 [Art in the Court of Sigismund]*, exh. cat., Budapest History Museum, Budapest, 1987, vol. 2, p. 48-51.



97,5 × 129,5 cm

Y005867

2 After Jan van Eyck, *The Way to Calvary*, panel, first quarter of the 16th century. Budapest, Szépművészeti Múzeum, after treatment.

fig. 16). In the Metropolitan painting, just as in the later copy in Gaasbeek (see fig. 14), the group of Holy Women is present. As this group is emphasised in the *Way to Calvary* by Pieter Bruegel the Elder (Kunst-historisches Museum, Vienna) as a quotation after a 15th century painting, I proposed an interpretation of its meaning¹². The importance of the lost Eyckian painting for 16th century representations of the scene in a panoramic landscape cannot be stressed enough.

It was in 1986 that two X-rays from the Eyckian painting and some IR photographs were finally made in Budapest. These were presented at the Colloquium VIII on underdrawings in painting and published in 1991¹³.

¹² S. URBACH, *Die Bedeutung der Älteren Niederländer für Bruegels Kreuztragung in Wien*, in *Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin, Sitzungsberichte*, N.F. H. 38, Oktober 1989 bis Juli 1990, Berlin, 1992 (only a synopsis). The study is still unpublished.

¹³ S. URBACH, *Research Report on Examinations of Underdrawings in Some Netherlandish and German Panels in the Budapest Museum of Fine Arts, Part II*, in *Dessin sous-jacent et copies (Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VIII, 8-10 septembre 1989)*, eds. H. VEROUĞSTRAETE, R. VAN SCHOUTE, Louvain-la-Neuve, 1991, p. 77-93, esp. p. 83-86.

The first X-ray details revealed the ruinous state of the head of the rider in red and confirmed the absence of the Holy Women in the landscape. The same is true of initial infrared photographs of details; these revealed weak underdrawing for figures, as well as outlines of rocks and rough, wide, parallel hatching. The underdrawing cannot be attributed to any artist or workshop. In 2004, full X-radiography and infrared reflectography made by IRPA/KIK completed the documentation¹⁴. The underdrawing is not an autonomous drawing, as it shows no style or individual character. It can only be said that it is a weak series of outlines, with indications of light and shade, made by copying after an unknown prototype. Thus the illusion, cherished for decades, that under the abraded paint layer of the Budapest painting we would eventually find a 15th century composition, was lost forever.

Looking back now it is hardly understandable that art historical research dated the Budapest painting

¹⁴ Infrared reflectography carried out by Christina Currie and Sophie De Potter. X-radiography taken by Guido Van de Voorde and Catherine Fondaire. As both documents were made prior to restoration, the images show some of the over-paint that has been since removed.

from the early 1400s up to Bruegel and even later. In the last decades, it has been mainly given to the middle of the 16th century. The question of dating could finally be solved – as in so many other cases – by Peter Klein, who was kind enough to visit Budapest and carry out dendrochronology. Although his result was already published in 1995 and later in 2000, authors treating the painting did not take it into consideration. According to Klein, the earliest possible felling date is around 1500, giving a fairly early possible date for the execution of the painting¹⁵.

The complete restoration of the painting had to wait for a while. Roger H. Marijnissen visited Budapest in 1984 and offered the museum the treatment and investigation (according to his letter of April 16 1984), but

¹⁵ Peter Klein (University of Hamburg) examined the painting in 1992. All planks are from the same tree. The earliest felling date for the oak is 1500 (assuming a minimum of 9 sapwood rings). Klein gives an estimated felling date of 1506 (assuming a median of 15 sapwood rings). Quoted in: *Museum of Fine Arts, Budapest. Old Masters' Gallery. Summary Catalogue*, vol. 2, *Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings*, Eds. I. EMBER, S. URBACH, Budapest, 2000, p. 58-59; P. KLEIN, *Dendrochronological Findings of the Van Eyck-Christus-Bouts Group*, in M.W. AINSWORTH (Ed.), *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An Interdisciplinary Approach*, New York, 1995, p. 152 and 160; P. KLEIN, *Dendrochronological Analysis of Netherlandish Panels, Recent Developments in the Technical Examination of Early Netherlandish Paintings. Methodology. Limitations. Perspectives*, Eds. M. FARIES and R. SPRONK, Turnhout and Cambridge, 2002, p. 73.



4 Detail, old man with white mantle.



3 Detail, mounted soldier.



5 IRR detail, group of peasants to the left.



6 IRR detail, Golgotha.



7 IRR detail, Christ's face.



8 Detail, Christ's face after treatment, normal light.

the museum was reluctant to take the risk of the transport. Finally, this could be realized in 2005 when a team from IRPA/KIK arrived in Budapest, investigated and documented the painting and agreed on the treatment. The painting was to undergo conservation and restoration prior to being shown at the great 'Sigismundus Rex et Imperator' exhibition in Luxemburg (fig. 2)¹⁶.

Marie Postec's conservation treatment has now revealed what is left of the original paint layer (see fig. 43). This serves as a starting point for the art historical study. It is not easy to summarize the results of this restoration from the point of view of the art historian. The fact

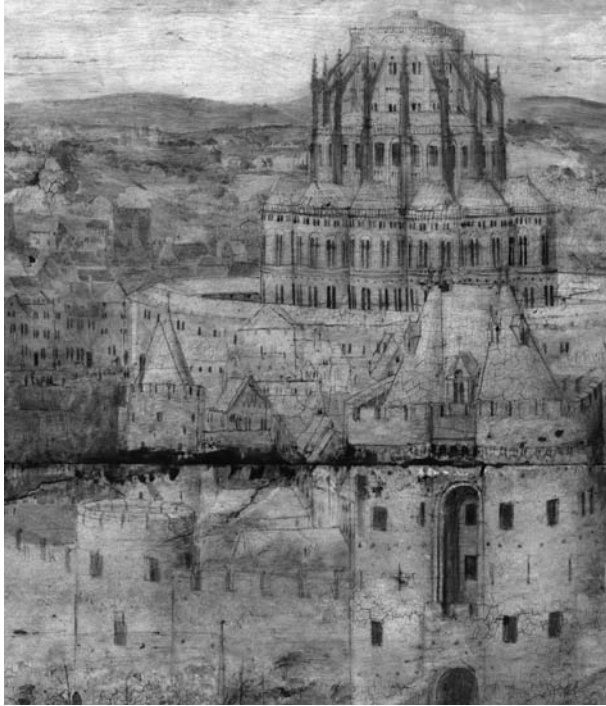


9 IRR detail, figure running before Christ.



10 IRR detail, rocks to the right.

¹⁶ *Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg, 1387-1437. Ausstellungskatalog, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 18. März - 18. Juni 2006 - Luxemburg, Musée national d'histoire et d'art, 13. Juli - 15. Oktober 2006*, Eds. I. TAKÁCS et al., Mainz, 2006, p. 163-165, no. 2.16.



11 IRR detail, cityscape.



12 Normal light detail, cityscape.

that the panel is rid of its heavy 19th century cradle and a great part of the later overpaint and retouching is of course to be welcomed. Alas, the paint layer is abraded over almost the entire surface. Two small details can perhaps be considered as well-preserved remnants of the original painting: the figure and the armour of the soldier before Christ looking back (fig. 3) and parts of the white drapery of the old man in the left foreground (fig. 4).

The underdrawing has no style or character and does not reveal how the copy was made: it shows neither *quadrillage* nor other signs of mechanical transfer. It is applied with a brush and its thickness and style are varied (figs. 5-6). The figures are outlined with little character, style or force, as for instance in Christ's face where modelling is hesitant (figs. 7-8). The inner, shadow parts of drapery folds are indicated with closely spaced contour lines, as in the man running before Christ, seen from the back (fig. 9). Here we see parallel hatching to model the forms. There is no underdrawing whatsoever under the figures of the putative portrait group, but this part is extremely damaged. On the left side there is clear underdrawing for the bystanders, as for instance in the man holding his ear and another with a flask (see fig. 5). The rocks on the right side near the figures of the cavalcade have a broad brush underdrawing, indicating the forms in a free, vigorous manner (fig. 10). In the cityscape the main buildings are outlined with thin lines, sometimes corrected in the towers and roofs (figs. 11-12). The most genuinely characteristic and free underdrawing is under the dead tree at the left edge of the composition, notably short semicircular contour lines for the modelling of the trunk (fig. 13). This reveals the style and quality of an artist working



13 IRR detail, dead tree.

possibly in the first quarter of the 16th century. There is another dead tree visible above it, which is not executed in the paint layer. The rock behind the bigger tree is outlined in the underdrawing. The seated man and the figures around the cross again have a slightly different underdrawing style, closer to that of Bruegel's period. The forests and mountains in the left background do not show any underdrawing, only very strong brushstrokes. Thus, to make things even more complicated, I think that even in the underdrawing we can see at least three different hands or types of underdrawing.

Although dendrochronology and a few intact parts point to the early 16th century, it is possible that the background on the left with the wide panoramic view of the mountains could be overpaint from the mid 16th century. The large flowers in the foreground were also repainted, the overpaint since removed. The characteristic brushwork of the blue mountains is applied in a loose, pastose manner reminiscent of 16th century Antwerp masters. This style contrasts with the meticulous forms of the figures, which recall an earlier prototype and show an archaizing tendency. The transition of colour in the sky from light to deeper blue is not from the 15th century either. Furthermore, the rocks, which before cleaning were reminiscent of Patinir, were found to be heavily damaged; the light green grass on top of them – suggesting Gerard David – proved to be overpaint (see figs. 41-42). The characters and faces are hardly visible as most of them are abraded. Christ's face (fig. 8) is more or less intact but cannot be compared to any example painted by the Van Eycks; the wide, angular shape more closely resembles examples by Aelbert Bouts and 16th century Antwerp types¹⁷. The faces of the leaders of the cavalcade are either completely damaged or heavily abraded.

Unfortunately the conservation treatment only gave meagre indications concerning attribution. The copy is definitely not by a Northern Netherlandish artist, but probably by an Antwerp master. He was clearly an archaizing and weak painter but the painting's surface is too abraded to make an attribution.

In the following paragraphs I would like to touch upon a few questions at random to be solved in the future: first, a few considerations about the painting's size, format and function. The panel is rather large at 97.5 × 129.5 cm and does not have unpainted borders. Considering the composition, there cannot be important parts missing, as the peasant with the donkey on the left side is copied in the same way by an Utrecht master in the Book of Hours of Jan van Amerongen around 1460¹⁸. On the panel support, grooves are visible on the reverse lateral edges, which would have fitted into a frame (see fig. 22). This type of framing, referred to as a 'cadre rainé' by Hélène Verougstraete and Roger van Schoute, was in use until 1520¹⁹.

¹⁷ For instance, this facial type is seen in paintings from the workshop of the Master of Frankfurt, see *Extravagant! A Forgotten Chapter of Antwerp Painting, 1500-1530*, exh. cat., Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, Eds. P. VAN DEN BRINK *et al.*, Antwerp, 2005, cat. no. 6. For the rendering of the landscape background, see works by Jan de Beer and workshop, *ibid.*, cat. nos. 20, 23, etc.

¹⁸ Bibliothèque Royale, Brussels, MS IL.7619, fol. 23, verso 17. See D.G. CARTER, *The Providence Crucifixion. Its Place and Meaning for Dutch Fifteenth Century Painting*, in *The Bulletin of Rhode Island School of Design, Museum Notes*, 1962, p. 1-40, figs. 15-16.

¹⁹ H. VEROUGSTRAETE and R. VAN SCHOUTE, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15^e et 16^e siècles*, Heule-Romain, 1989, p. 50-1, figs. 14/3, 17/2. As there are no unpainted borders on the front, and there are pieces of wood fitted into the panel on the back on the upper and lower edges, one may suppose that a change in framing was made.

Another remark: I can hardly imagine this representation of the *Way to Calvary* as an epitaph, votive painting in a church, as the iconography is incomplete. The Virgin, St. John and Holy Women are missing from this representation. If it were part of a large altarpiece, another question arises as altarpieces consisted mostly of vertical panels. Horizontal panels must have been rare, although of course the central panel of the Ghent altarpiece is the great exception with its enormous size (134.5 × 237.5 cm). The closest to the Budapest composition is the oft-cited painting in the Rotterdam museum, *The Three Maries at the Tomb*. This is a fragment (?) and has no unpainted borders and *barbes*²⁰. Oblong shaped triptychs were also rarely made in the Southern Netherlands. The best known example is a work by Gerard David with the central panel, *The Nailing to the Cross*, in London²¹ and its wings in Antwerp. This has some Eyckian influence. Another horizontal triptych is the De Wenemaer triptych from around 1480 in Ghent²².

The Budapest panel is of a similar size to the painting in Gaasbeek Castle (fig. 14). The Gaasbeek

²⁰ 71.5 × 90 cm, no *barbe* and unpainted border. See J. GILTAY, *Dutch and Flemish Paintings in the Collection of the Museum Boymans van Beuningen*, Rotterdam, 1994, no. 2 (with literature).

²¹ L. CAMPBELL, *The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, The National Gallery, London, 1998, p. 158-63.

²² VEROUGSTRAETE and VAN SCHOUTE, *op. cit.* [n. 18], p. 185-6.



98 × 120,5 cm

KN 732

14 After Jan van Eyck, *The Way to Calvary*, panel, c. 1558, Gaasbeek, Castle, inv. 574.

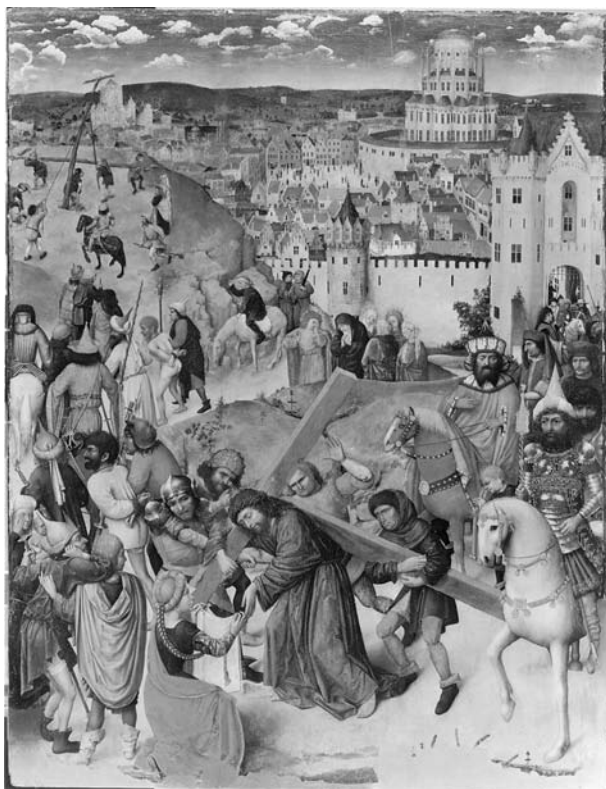


15 IRR detail, evidence of squaring.

copy has been neglected by researchers for a long time. It was Maurits Smeyers who called my attention to it. The painting, made around 1558 and signed with the monogram 'AM', is nearly folk-art, of which genre there is very little left in the Netherlands²³. Infrared reflectography rendered the squaring visible and gave information about the method of copying (fig. 15). Although it is similar in size to the Budapest copy, it could not have been copied from the latter, as the relationship between the figure groups and landscape is so different. Does this imply that both were copied from the same-size original (or a copy)? The Gaasbeek copy shows the group of the holy persons approaching Christ on another road. Other, less important differences are to be noted too.

We have absolutely no information or trace regarding the whereabouts and function of the original Eyckian panel. One thing that can be taken for granted is that it must have been in a public space – a church or perhaps a palace – as it was more or less accessible to artists from the 15th century on. Its copies in paintings and illuminations, its variants, paraphrases and borrowings of motifs are mentioned in the literature. The lost original is dated by many researchers to Jan van Eyck's early years between 1422 and 1424 when he was in the service of

²³ G. RENSON and M. CASTEELS, *Het kasteel-museum van Gaasbeek*, Lennik, 1979, p. 32-33; N. GOETGHEBEUR and L. DEPUYDT-ELBAUM, in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 26 (1994-95), p. 217-219; URBACH, *Die Bedeutung* [n. 12], p. 86.



107,6 × 82,2 cm (© New York, The Metropolitan Museum of Art)

16 Northern Netherlandish painter, *The Way to Calvary*, panel, c. 1470. New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of George D. Pratt, 1935, inv. no. 43.95.

John of Bavaria and already had two assistants. What the greater commission was is unclear. Was it an altarpiece or the decoration for the Binnenhof palace in The Hague, such as its Groote Saal or the palace chapel²⁴? Châtelet and others even suggest that it could have been a fresco²⁵. It is not our task in Budapest to clarify the 15th century history of the Hague residence, but as nearly all early copies of the composition were made in the Northern Netherlands this would be a useful starting point for research.

The most important copy of the lost prototype is the painting by a Northern Netherlandish artist (Utrecht?) from around 1470 from the Wilczek Collection near Vienna, today in New York (fig. 16)²⁶. It is cut on all sides, but was possibly of a vertical format, since some groups and figures in the foreground of the Budapest copy are placed in the background here. The iconography is complete, as the biblical characters approach the Way on another, nearer road, as described in the well-known text by Ludolphus de Saxonia. In spite of the

²⁴ I would like to thank F. Koot-Lever for his help in connection with archival material on the 15th century Binnenhof. No prints and drawings concerning the Binnenhof in the collection of Gemeentearchief, The Hague have an image of an appropriate altarpiece or painting. As for the material in the National Archives of the Netherlands, I did not have the chance to research it. R.J. VAN PELT and M.E. TIEHOF-SPIETHOFF, *Het Binnenhof. Van grafelijke residentie tot Regeringscentrum*, Dieren, 1984, p. 26, 27, 29 and 39 (with literature).

²⁵ A. CHÂTELET, *Early Dutch Painting. Painting in the Northern Netherlands in the Fifteenth Century*, Lausanne, 1988, p. 28. On the various copies, see n. 11.

²⁶ 107.6 × 82.2 cm. See M.W. AINSWORTH and K. CHRISTIANSEN, *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1998, p. 107-109, no. 8.



17 Detail of the New York *Way to the Calvary*, the inscription on the robe of the herald rider.

alterations to the New York copy, both paintings must have been made after a common prototype, because the colours of some robes are identical: that of Simon of Cyrene, the high priest, the peasant touching his ear, etc. The New York painting is the clue to the original iconography as well. The hardly legible inscription on the orange-red robe of the herald rider at the head of the procession, painted as a *Rückenfigur*, is very important (fig. 17). In 1969, during my study period at the Centre for the Study of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège, J-P. Sosson tried to decipher the text, which we read as the following:

EL BEEF GHELOVTE E.P. OMAGAME
SALIAT EEN SC. DAET SAT DI BLOET M...

Does this refer somehow to the cult of the Holy Blood and the *ommegang*²⁷? There are letters on the golden armour on a figure to the right too, but not on the horse's harness as in the Budapest panel. Those inscriptions, corrupted in the copies, might have hinted at the iconographic program of the lost original.

The lost Eyckian *Way to Calvary* is copied in a little known fresco in Antwerp Cathedral (fig. 18). This shows a *Way to Calvary* together with fragments of other scenes from the Passion, such as *Christ on the Cold Stone* and the fragmentary text of Isaiah 53: 3²⁸. Christ is represented here in a blue robe and Simon in red and blue. On the right – as the composition is in reverse – there are the eggwife and other bystanders.

From amongst the oft-quoted and varied copies of the lost prototype in manuscript illumination, I would only like to mention a few: the most important, of course, is the scene in the Turin-Milan Hours (fol. 31, verso), a work from a post-Eyckian workshop recently attributed to the Master of the Langattock Hours. It is to wonder how the stock of motifs, such as the riders or the figure and posture of Simon, reached the illuminators. Châtelet thinks that a copy on parchment must have been made after the original painting²⁹. In the *Crucifixion* miniature today in Cleveland, from around 1438, by a Guelders master called Master of Otto van Moerdrecht, the riders are quotations from the Eyckian painting³⁰. In the Hours of Catharine van Cleve from around 1440, the *Way to Calvary* also incorporates Eyckian motifs³¹. A lesser known example is in the 'Livres de prières de Philippe le Bon' by Liévin van Lathem, in which an 'abbreviated' version of Eyckian iconography is visible³². I do not intend to treat here the well-known

²⁷ Quoted by AINSWORTH, *ibid.*

²⁸ Stephan Kemperdick also called my attention to this fragment. I would like to thank Jo van Herzele, Antwerp, for the information.

²⁹ A. CHÂTELET, *Jean van Eyck enlumineur. Les Heures de Turin et de Milan-Turin*, 2nd edn., Strasbourg, 1993, p. 124.

³⁰ *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting*, ed. J.H. MARROW *et al.*, New York, 1990, pl. 50.

³¹ MSM 945, fol. 63 v., The Pierpont Morgan Library, New York. See J. PLUMMER, *The Hours of Catherine of Cleve*, New York, 1966, no. 24.

³² M. THOMAS, *Le Livre de prières de Philippe le Bon*, in *Enluminure gothique = Les Dossiers de l'Archéologie*, no. 16, May-June 1976, title page and p. 84-95, esp. p. 93.



(© S. Urbach)

18 Netherlandish master, *The Way to the Calvary*, fragment of a fresco, 15th century. Antwerp Cathedral of Our Lady.

drawing in the Albertina in Vienna³³. The drawing in the Braunschweig museum with a copy of the detail of the riders is an important part of the "quiz" regarding the lost prototype. The latest interesting contribution to the problem is by Martha Renger, whose remarks that the figures are simply an oft-repeated topos might bring us nearer to the solution³⁴. Finally, I would like to mention the Northern Netherlandish Calvary group from around 1470-80 in Budapest, in which the two horsemen are also derivations of the lost Eyckian group³⁵.

The iconographic program and function of the lost painting might eventually be traced through the exact reading and interpretation of the inscriptions. If we consider the reference to the blood of Christ in the New York copy, together with the blood of Christ visible at his feet on the Gaasbeek copy, but not caused by the usual *spijkerblock*, we might suppose that the painting was already produced in Bruges and during Van Eyck's later years. Research into the cult and history of the Confraternity of the Holy Blood would be necessary to reveal historical evidence for this, which is of course the task of Belgian scholars.

The 15th and 16th century reception of Jan van Eyck's oeuvre, including surviving and lost works, can be split into several phases. The first and most interesting period contains works finished shortly after 1441.

³³ *Early Netherlandish Drawings from Van Eyck to Hieronymus Bosch*, ed. F. KORENY *et al.*, exh. cat., Rubenshuis, Antwerp, 2002, no. 10, as 'from the circle of Dieric Bouts, copy after a work by a Van Eyck follower'.

³⁴ *Ibidem*; M. RENER, *Did the Braunschweig Riders Originate with Van Eyck?*, in B. CARDON *et al.* (Eds.), "Als ich can". *Liber Amicorum in Memory of Prof. Dr. Maurits Smeyers*, Paris, 2002, p. 1153-1163.

³⁵ Museum of Fine Arts, Budapest, inv. no. 125. See EMBER and URBACH, *Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings* [n. 15], p. 126.

This coincides with the possible survival of his workshop that may have used his drawings, patterns, and early copy drawings³⁶. Until the end of the 15th century, copies of the 'classical' masters ensured the survival of Van Eyck's iconographic formulas. These copies are defined as examples of eclectic archaism. The well-known *Fountain of Life* presents the most interesting case and exists in two versions of the same size: the Prado painting, which might be a workshop piece or painted by Van Eyck's collaborators; and the Oberlin painting, an exact copy by a Spanish painter, dated either from the Eyckian period or half a century later³⁷. The cases of the Maelbeke Madonna and the Ince Hall Madonna are also intriguing. The next phase of the Van Eyck revival is in the 16th century. The copy of the Ghent altarpiece, ordered by Philip II from Michiel Coxcie and finished in 1557-1559, marks the end of this revival. Coxcie did not imitate the technique and style of Jan, but tried to recreate and "improve" on the original. The endless quotations from Van Eyck, Van der Weyden and the other masters culminated in a "modern" style³⁸. The farthest point is in the art of Bruegel, for instance in his *Way to Calvary* in Vienna with its emphasis on the Rogerian group of Holy Women in the right foreground³⁹. J. Dijkstra made a further distinction, suggesting that in the period between 1470 and 1530 it was fashionable to copy the masters of the great period, but not yet in the new Renaissance style. There is no comprehensive survey or catalogue of copies after Jan van Eyck. The photographic library of the Centre for the Study of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège contains the known Van Eyck copies; if these were compared with the work of some lesser known

copyists of Eyckian painting the master of the Budapest copy might be 'identified'.

There is only one copy after Van Eyck which could be comparable to the Budapest painting: the *Woman at her Toilet* in Cambridge, Massachusetts, from the same decade. However, the painting is in an even worse condition than the Budapest panel⁴⁰. Thus the exact attribution of the master of the Budapest painting cannot be solved: the figural part shows an artist working in an archaic style and painting technique; in contrast, parts of the landscape, such as the perspective of the panorama to the left, do not derive from the painter of the Ghent *Adoration of the Lamb* or the Rotterdam painting. The style and technique, in particular the fresh, nearly *alla prima* brushwork in the mountains, recall the Antwerp masters of the first half of the 16th century. The cityscape is painted meticulously and certainly derives from an Eyckian prototype; it is perhaps one of the best parts of the painting.

Albert Châtelet, after viewing the Budapest panel in Brussels during its 2006 restoration, was alone in his suggestion for a new attribution⁴¹. He raised the possibility that the master could be identical with the Master of 1499, known by his copies after Jan van Eyck, such as the *Christian de Hondt diptych*⁴². Elsewhere, he suggests that certain works attributed to the Master of 1499 betray the influence of Hugo van der Goes⁴³. But in the Budapest painting there is no sign of the influence of Van der Goes.

Summarizing the discussion on the attribution of the Budapest painting, the possibility cannot be ruled out that it is a pastiche by two hands: an archaizing master from the early 16th century for the figural parts and possibly the cityscape, and a somewhat later Antwerp (?) painter for the extensive landscape background. The opinions of Belgian and Dutch scholars regarding this well-known example of archaism around 1500 are eagerly awaited.

To draw my speculations to a close, I would like to call attention to a few iconographic aspects. As so often, the words of Millard Meiss are still relevant: "The

³⁶ S. JONES, *The Use of Patterns by Jan van Eyck's Assistants and His Followers*, in S. FOISTER, S. JONES and D. COOL (Eds.), *Investigating Jan van Eyck*, Turnhout, 2000, p. 197-207; S. JONES, *The Virgin of Nicholas van Maelbeke and the Followers of Jan van Eyck*, in M.W. AINSWORTH (Ed.), *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An Interdisciplinary Approach*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1995, p. 85-95, n. 13.

³⁷ 181 × 119 cm, Museo del Prado, Madrid; 185.5 × 115.5 cm, Allen Museum of Art, Oberlin (some other copies are known). Lately, P. SILVA MAROTO, *Le dessin sous-jacent de deux peintures eyckiennes au Musée du Prado: Le triomphe de l'Église sur la Synagogue, école de van Eyck, et Saint François recevant les stigmates, du Maître d'Hoogstraten*, in H. VEROUGSTRAETE (Ed.), *La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches (Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XV, Bruges, 11-13 septembre 2003)*, Leuven, 2006, p. 42-50. The two paintings are conveniently reproduced opposite each other in *The Age of Van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting 1430-1530*, exh. cat., T.H. BORCHERT (Ed.), Groningemuseum Bruges, 2002, p. 26-27. E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character*, New York and London, 1953, p. 350-351.

³⁸ Amongst others, see A. MENSGER, *Jan van Eyck 'Belgarum Splendor' und der Anfang einer niederländischen Geschichte der Kunst*, in *Pantheon* 58 (2000), p. 44-53.

³⁹ S. URBACH, *Notes on Bruegel's Archaism, his Relation to Early Netherlandish Painting and Other Sources, I.*, in *Acta Hungariae Artium* 24 (1978), p. 238-56.

⁴⁰ T. HENSICK, *The Fogg's Copy after a Lost Van Eyck. Conservation, History, Recent Treatment and Technical Examination of the Woman at Her Toilet*, in M. FARIES, R. SPRONK (Eds.), *Recent Development in the Technical Examination of Early Netherlandish Painting. Methodology, Limitations and Perspectives*, Cambridge and Turnhout, 2003, p. 83-85 and P. KLEIN, *ibid.*, p. 73.

⁴¹ Verbal communication and letters, 2006.

⁴² See *Les primitifs flamands*, exh. cat., Musées Communaux, Bruges 1988, p. 57; P. VANDENBROECK, *Catalogus schilderijen 14e en 15e eeuw*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, 1985, p. 125-130; *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych*, exh. cat., National Gallery, Washington and Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, 2006-7, no. 21; Y. YIU, *Hinging Past and Present. Diptych Variants of Jan van Eyck's Virgin in the Church*, in J.O. HAND (Ed.), *Essays in Context. Unfolding the Netherlandish Diptych*, New Haven, 2006, p. 110-123.

⁴³ A. CHÂTELET and N. GOETGHEBEUR, *Le Musée des Beaux-Arts de Lille (Corpus de la Peinture du XV^e siècle dans les Pays-Bas Méridionaux et la Principauté de Liège)*, 21), Brussels, 2006, p. 152.



19 Detail of the Budapest panel, running figure with closed eyes.

extension of the narrative into the landscape was adopted by the Limbourgs, and it seemed as a point of departure for Eyckian compositions, such as the *Way to Calvary* and the *Crucifixion*, both known from copies. In these compositions the religious episodes are no longer understood only as stages in the development of a divine plan; they tend to become historical events⁴⁴. It is known that 15th century religious plays – the *tableaux vivants* and the *ommegang* – and the programs of altarpieces drew from the same literary sources, such as the *Legenda Aurea*, the *Meditations from the Life of Christ* and the texts by Ludolphus de Saxonia and different Passion tracts⁴⁵.

The iconographic tradition of the Carrying of the Cross is mainly based on Biblical texts (Luke 23: 26-28; Matthew 27: 31-32; Mark 15: 20-21), so specific motifs are included, like the presence of the multitude or the reference to the dry tree. The dry tree in the Budapest painting plays an important part in the composition, although there is no counterpoint in a living tree (see fig. 13). In Van Eyck's Berlin *Crucifixion* this contrast is obvious. The dry tree is the symbol of death and the Old Testament. Apart from this motif, the Budapest composition has hardly any 'disguised' symbols. The four windmills in the background are motifs already well-known

⁴⁴ M. MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry*, vol. 1, *The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, London, 1967, p. 240.

⁴⁵ For example, in W. KUIPER, R. RESORT (Eds.), *Maria op de markt. Middelleeuwse toneel in Brussels*, Amsterdam, 1955.



(© Gabinetto fotografico della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie per le Provincie di Pisa, Lucca, Livorno, Massa Carrara, 3024)

20 Bruges (?) master, *The Crucifixion*, painted leather casket, end of the 14th century. Lucca, Museo della Cattedrale.

in Franco-Flemish manuscript illumination. The windmill could be a Eucharistic symbol or a sign of the Incarnation and Salvation⁴⁶. In the Budapest painting one of the windmills is even painted with six wings. It is only in the rendering of Pieter Bruegel's *Way to Calvary* that the windmill is positioned in a symbolic place and manner, and set above the scene itself⁴⁷.

The motif of the running figure with closed eyes in the foreground of the Budapest panel is difficult to interpret (fig. 19). Some researchers suggest that it could be the Wandering Jew, a well-known figure in European folklore. The legend originates in the scene of Christ Carrying the Cross, as it was him who drove Christ away when he tried to rest on the porch of his house during the way to Calvary. He was cursed to walk on earth until the return of Christ. D. Wolftahl tentatively identifies this motif in a 15th century German painting. A Dutch 15th century drawing shows a group of Jews running to stone Christ (Wiesbaden)⁴⁸. The running figure with closed eyes in the Budapest painting might symbolically represent the Jews who did not recognize Christ and were punished with blindness. This would correspond to the well-known words of St Bridget of Sweden: 'For the Jews are, as it is written, the blind and deaf People of the Lord'⁴⁹.

⁴⁶ *Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie*, vol. 3, E. KIRSCHBAUM et al. (Eds.), Rome, Freiburg, Basel and Vienna, 1971, p. 297-299.

⁴⁷ J. SMITH PIERCE, *The Windmill on the Road to Calvary*, in *New Lugano Review* 1976, nos. 11-12, p. 48-55.

⁴⁸ D. WOLFTAHL, *The Wandering Jew. Some Medieval and Renaissance Depictions*, in W.W. CLARC, C. EISLER, W.S. HEKSCHER (Eds.), *Tribute to Lotte Brand Philipp. Historian and Detective*, New York, 1985, p. 217-227. On the drawing in Wiesbaden, see M. RENGEL, *Wiesbaden 3004 B 10: more than a Manuscript*, in M. SMEYERS and B. CARDON (Eds.), *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination Around 1400 in Flanders and Abroad*, Leuven, 1995, p. 212.

⁴⁹ M.T. JADER HARRIS, *Brigitta of Sweden. Life and Selected Revelations*, New York, 1990, p. 143 (from the Fifth Book of

The silent spectators watching the march of soldiers and officers escorting the condemned Christ are represented by the simple people in the left foreground (see fig. 31). They do not show any emotion. These peasants, as mute witnesses to the Biblical scene, belong to the iconographic tradition of the representation of the *Carrying of the Cross*. The milkmaid (melkboerin) and the eggwife (eierboerin) are traditional figures of Flemish folklore. Henri L. M. Defoer succeeded in identifying a sculpture of peasants as a fragment of the *Carrying of the Cross*⁵⁰.

A short observation regarding the origin of the peasants' motif in the foreground of the *Way to Calvary* provides a final point for consideration. This concerns an almost unnoticed masterpiece of pre-Eyckian art, the leather casket in the Treasury of the Lucca Cathedral (fig. 20)⁵¹. It is a well documented piece: it was donated to the Lucca Cathedral in 1432 by Balduccio, Parghia

degli Antelminelli, and originates from the bequest of Alderigo degli Antelminelli, who died in Bruges in 1401. Alderigo lived there since 1375 and was also the *maître de monnaie* in Mechelen. The contacts between Lucca and Flanders were very strong, and the Arnolfini family was also from Lucca. This painted leather casket was almost certainly made in Bruges and served as a reliquary casket. The prototype of the Passion scene painted on the casket must have been originated in pre-Eyckian painting and in manuscript illumination. In the great composition of the *Calvary*, there is a procession of peasants between the two city gates in the foreground, which includes the eggwife and a woman with the donkey. These figures recall the peasants in the Eyckian *Way to Calvary*. This might prove that the origin of the unusual motif of peasants can be found in pre-Eyckian, possibly Bruges art, as well as demonstrating the continuity of Flemish tradition.

PAINTING TECHNIQUE AND CONSERVATION TREATMENT

Marie POSTEC and Jana SANYOVA

Techniques and materials

The work is painted on an oak support consisting of four horizontal quarter-sawn planks. Three of the planks have similar widths, measuring between 28.8 cm and 31.6 cm. The third plank from the top measures only 6.5 cm and is located in the zone rich in painted figures, creating two joins and thus two zones of weakness in certain faces.

Revelations). On the historic place of the Jews in the Netherlands, see J. STENGERS, *Les Juifs dans les Pays-Bas au Moyen-Age*, in *Académie Royale de Belgique, Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques. Mémoires*, 2e série, XLV 2, Brussels, 1949; on the 'aveuglement', see p. 48.

⁵⁰ H.L.M. DEFOER, *Vrijgerige herders of op sensatie beluste boeren? Een middeleeuwse beeldengroep uit de Noordelijke Nederlanden*, *Antiek* 19 (1985), p. 353-356.

⁵¹ *Mostra d' arte sacra del secolo VI al secolo XIX*, *Catalogo*, Palazzo Ducale, Lucca 1957, no. 22. S. Urbach already mentioned the connection with the Eyckian copy, in Book Review of Ch.D. CUTTLER, *Northern Painting. From Pucelle to Bruegel. Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Centuries*, New York, 1968, in *Acta Historiae Artium* 17 (1971), p. 133-135, fig. 2. This was unnoticed by researchers. J. CHERRY, *The Talbot Casket and Related Late Medieval Leather Caskets*, in *Archeologia* (London), CVII (1982), p. 131ff. It is treated in G. GALL, *Leder in europäischen Kunsthandwerk*, Brunswick, 1965, p. 85, 87 and other pages. On the latest attempt to compare it with Gothic painting, see A. DELLA LATTE, *À propos d'un coffret en cuir. Les Scènes de la Passion de Lucques: arts décoratifs et arts majeurs en Flandre vers 1400*, in *Revue de l'art* 134 (2001-4), p. 61-74, esp. 61, 64, 69 *passim*. A more thorough treatment of this unique piece would be useful in the future.

The planks were assembled by butt-joining with the aid of three dowels per join (fig. 21). These dowels, sometimes still present and visible on the X-radiograph, are divided or broken, proof that the joins were opened at some point.

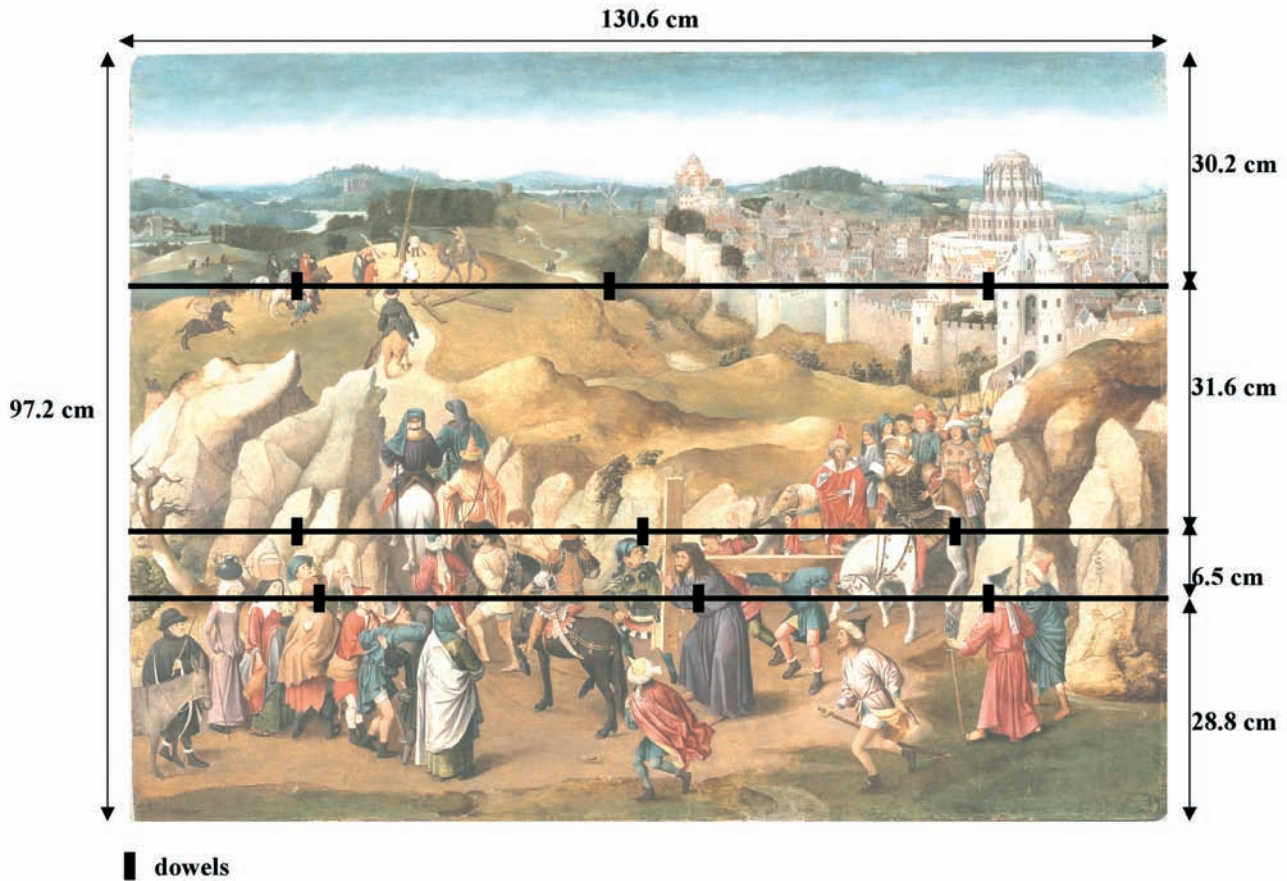
The panel was originally bevelled on the four sides, the bevels 2 cm wide and approximately 2 mm deep (fig. 22). This type of bevelling usually served to slot the panel into the groove of a frame. However, the thinned edges seem not to have been used in a grooved frame, as there are no unpainted edges on the front side. Moreover, the cavities on the lower and upper edges were filled on the reverse at the outset by oak slats, and reinforced by pieces of canvas, the latter remaining on some parts today⁵².

Dendrochronology was carried out by Peter Klein in 1992. The oak comes from the Baltic region and the earliest possible felling date is around 1500.

The restorer's observations, together with the scientific analysis of the layer structure and painting materials of twelve samples⁵³, enable certain remarks to be made regarding the painting's technique.

⁵² Observations made by Jean-Albert Glatigny, panel conservator, who treated the painting's support.

⁵³ Analytical methods employed: optical microscopy of cross sections using an Axioplan polarization microscope (Zeiss) with white polarised and UV light illumination (magnification from 25x up to 1000x); high performance liquid chromatography and UV/Vis diode array detector (HPLC-DAD, Spectratech, Finnigan) for the dyestuffs of organic pigments; for



(Diagram Marie Postec)

21 Construction of the panel.



(© J.-A. Glatigny)

22 Detail, panel after treatment: original bevel and wood slat on the reverse.

A thin ground layer with a thickness of approximately 50-80 μm was applied to the entire surface of the support. It is composed of chalk and glue and is impregnated in its upper part by an isolating layer with a thickness of 1 to 5 μm (fig. 23).

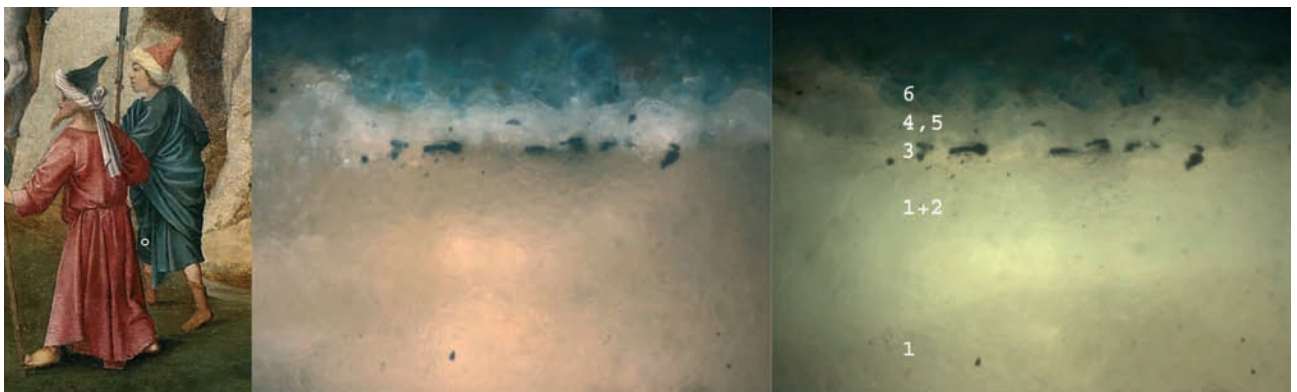
Directly on the ground, there is a dark, liquid underdrawing of the composition. This was executed in black pigments, and is discernible in a cross-section taken from the blue drapery of a figure to the right of the painting (fig. 24). Some particles of carbon black can be seen in a thin fluorescent layer.

Examination with infrared reflectography reveals an outline drawing, with extensive hatching to indicate volume and shaded areas in the draperies and landscape. The faces, however, show little modelling for tone and contour. The underdrawing is visible in places through the paint layer, which was always thin but has become even more transparent with time. The relatively wide

inorganic pigments, scanning electron microscopy (SEM, Jeol JSM6300 instrument, 15 keV primary energy) coupled to energy dispersive X-rays detector (EDX, Pentafet Si (Li) X-ray detector, from Oxford Instruments) or by micro-Raman spectroscopy (MRS, Renishaw InVia), a multiple laser dispersive Raman spectrometer with a high power diode laser (Toptica Photonics XTRA) at 785 nm and an argon ion laser (Laser-Physics Small Reliant) at 514 nm.



23 Cross-section from the blue drapery of the carrier of the Cross. Note the isolating layer, impregnating the upper part of the ground (1 and 2), followed by the *imprimatura* (3), and two blue layers, the first (4) containing finely ground azurite (10-20 μm) and the second (5) coarsely ground azurite (20-50 μm). Photographed at a magnification of 1000 \times .



24 Cross-section from the blue drapery of the figure to the far right of the painting. On the ground layer, impregnated by the isolating layer (1+2), there is a thin fluorescent layer (3) containing particles of carbon black, probably from the underdrawing. The grey layers (4, 5) correspond to the *imprimatura* and an underlayer. These are followed by a greenish blue layer (6) composed of azurite with the addition of a yellow lake. Photographed at a magnification of 800 \times .

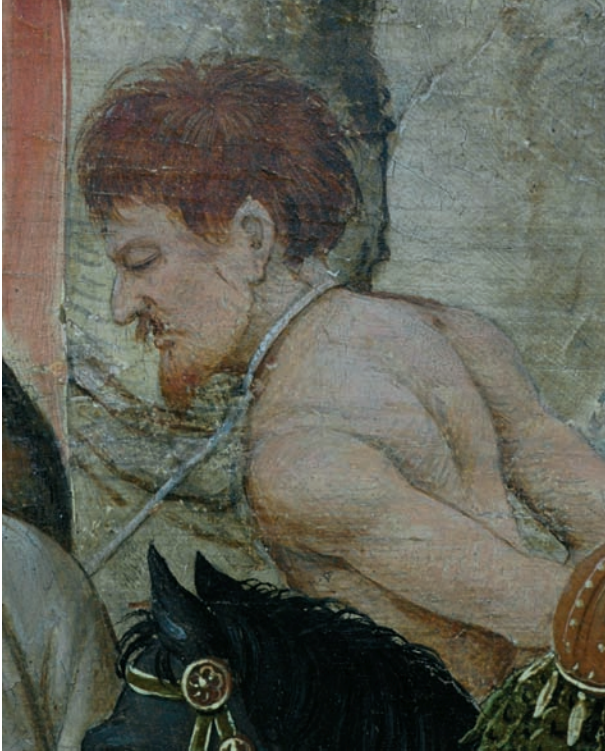
underdrawing lines were clearly applied with a brush and liquid medium, sometimes showing droplets at the ends of strokes (figs. 25-26).

After the preparatory drawing, a thin layer of light grey priming (or *imprimatura*) was applied. It consists of a white matrix composed of chalk and lead white, with carbon black and orange minium particles. This layer appears on all the cross-sections, and is sometimes so thin (2-3 μm) and light that it can only be distinguished from the ground layer or from the layer above (an underlayer) using optical microscopy under ultraviolet light or scanning electron microscopy with backscattered electrons (BSE).⁵⁴ In the cross-sections of the yellow-orange drapery of the rider in the middle of the painting, the *imprimatura* contains particles of minium (fig. 27). This is followed by an orange underlayer consisting of minium dispersed in a light yellow matrix of lead tin yellow (type I) and lead white. The *imprimatura* is, however, more transparent than the underlayer due to

the addition of chalk and other factors. Consequently, it appears greyer on the cross-section than the underlayer (fig. 27). The vigorous brushstrokes that have been used for the application of this *imprimatura* are quite visible in some areas of the painting. The streaky *imprimatura* gives a light grey tonality to the ground without sacrificing its luminosity.

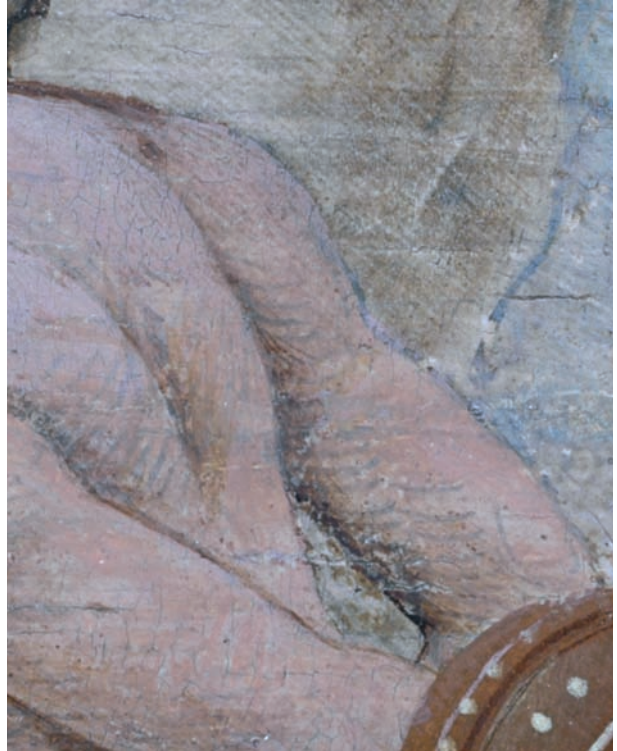
The paint itself was applied in one or two thin layers, which explains its transparency. Where it is composed of two layers, it consists of an opaque coating followed by a thin glaze. The paint layer is particularly thin in the landscape. Differences in technique and density are noted in the X-radiograph. Draperies have a higher density than the rest, which is explained by a greater use of lead white. On the other hand, the faces present little lead-white based modelling and are therefore almost imperceptible on the X-radiograph (figs. 28-29). Faces are, however, more linear than painterly in terms of brushwork. Thin lines applied with a fine brush render the eyes, nose and mouth, whereas draperies are modelled with thicker, more blended strokes (figs. 30-31). On the whole, folds are simply portrayed, without much detail, apart from certain soldiers' uniforms where details are more numerous and different textural effects portrayed.

⁵⁴ Heavy element containing pigments, such as the lead white of the *imprimatura*, appear white in the image of the cross-section obtained by SEM EDX with backscattered electrons (BSE).

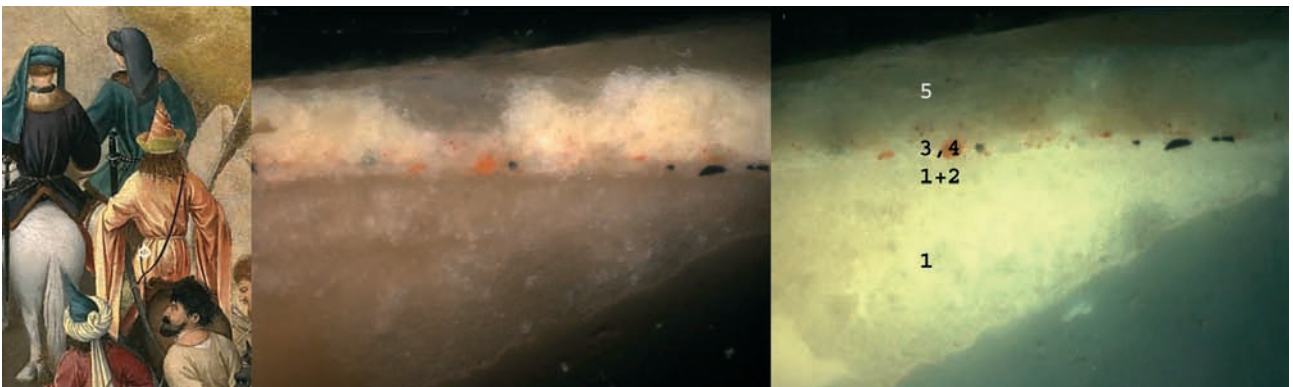


(© M. Postec)

25-26 Detail revealing liquid underdrawing.



(© M. Postec)



27 Cross-section from the yellow-orange drapery of horseman in the middle of the scene. On the ground layer (1), impregnated by the isolating layer (1+2), there is an *imprimatura* (3), followed by an orange underlayer (4) containing minium particles in a matrix of lead tin yellow type I and lead white. The uppermost paint layer (5) has a similar composition but without minium. Photographed at a magnification of 800 ×.

The underlayers sometimes have an appearance and composition similar to the final layers. Consequently, they are difficult to distinguish in the cross-sections, as in the blue drapery of the carrier of the Cross (fig. 23) and the orange yellow drapery of the rider in the middle of the scene (fig. 27). The underlayer is light or dark according to the effect desired by the artist and it contributes to variations in the final hues.

The final layer is usually a glaze. The final chromatic effect thus results either from the superposition of glaze on the underlayer, the mixture of pigments within layers or both. The blue drapery of the figure to the far right (fig. 24) consists of a light grey underlayer and a

greenish blue layer. The appearance and composition of the underlayer are similar to the *imprimatura*, and the two are easily confused. The upper layer is rather thin and contains some azurite, the greenish tone accentuated by the addition of a yellow lake.

Some azurite was also found in the black drapery of the figure to the far left of the scene, where it is applied in a thin layer on a dark grey-black underlayer (fig. 32), composed of coarsely ground carbon black and lead white. The upper layer, consisting of azurite with a small quantity of vermilion, is very thin and probably intended to confer a bluish reflection to the black drapery.



28 Detail of X-radiograph...



Y 005876

29 ...and in normal light after treatment.



30 Detail of X-radiograph...



Y 005876

31 ...and in normal light after treatment: draperies are painted more thickly than faces.

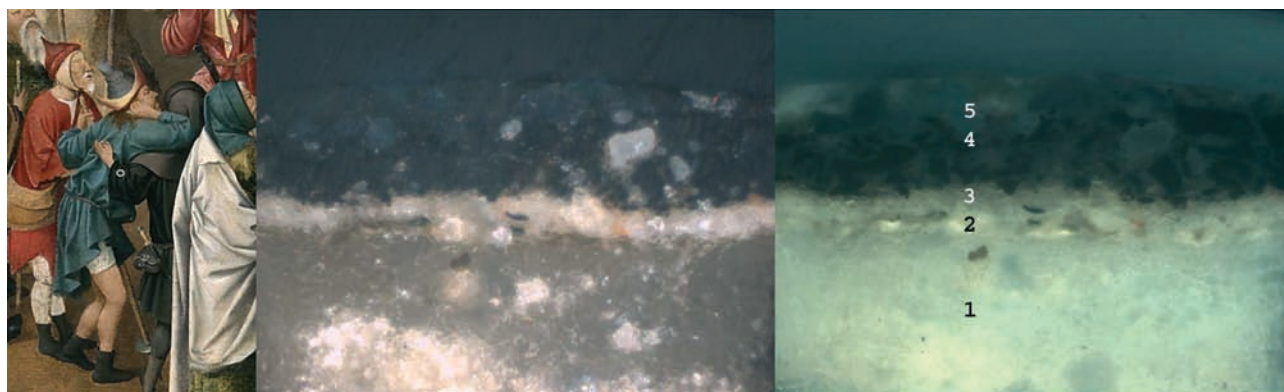
The pigments used by the painter, as well as their combinations to obtain further hues, are commonly found in paintings from the fifteenth and sixteenth centuries in the Southern Netherlands. Azurite is largely represented; it is found in blues and greens, but also in purple draperies. The range of hues is obtained by the addition of other pigments to azurite and/or by the superposition of various layers. The painter exploits not only azurite's low index of refraction by using it in transparent and semi-transparent layers, but also differences in density resulting from coarse or fine grinding, as seen in the cross-section from the drapery of the bearer of the Cross (fig. 23). Another example is seen in the blue drapery of the figure to the extreme right of the scene (fig. 24), where a greenish blue tone is obtained by painting a yellow lake and azurite layer over a grey underlayer. A further example is found in the violet dress of Christ, which consists of a layer of azurite and red lake (fig. 33) superposed by a thin transparent layer of azurite.

The inorganic analysis of red lake particles by SEM-EDX shows the Ca and Al containing substrate.

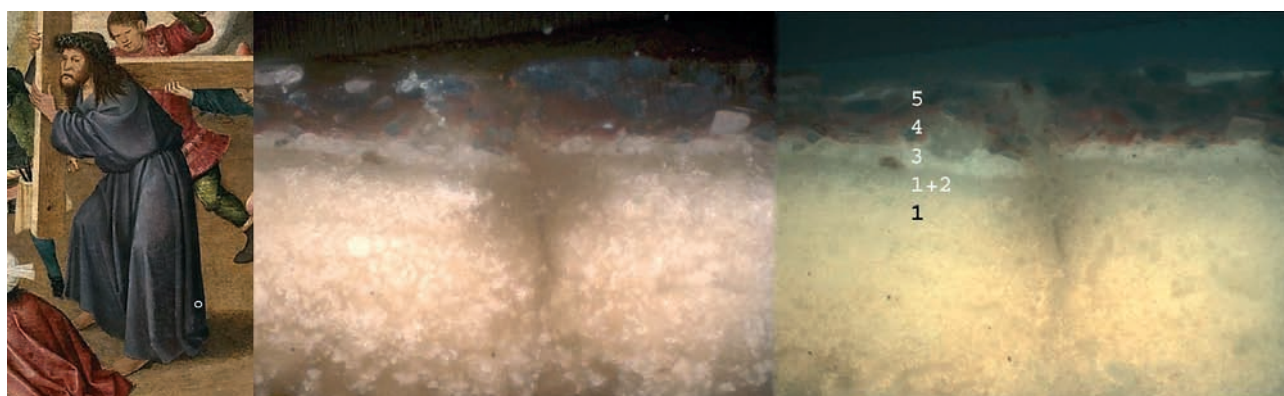
The organic analysis of dyes by HPLC⁵⁵ shows the pseudo-purpurin (pp), alizarin (al) and purpurin (pu) in the proportion 31/15/54, which indicates that madder (*Rubia tinctorum* L.) was used as a biological source. The same analysis revealed the presence of dehydroabiatic and 7-oxodehydroabiatic acids, which are the degradation products of pine resin (*Pinaceae* sp.).

Lastly, the background on the left with the wide panoramic view of the mountains is technically quite different. Indeed, the painting material is much less transparent in this area; it is surprisingly opaque for a background, which would usually be painted with more transparency, as in the bluish background beyond the city. This suggests that the upper left zone was painted by a different hand or is largely overpainted. Moreover,

⁵⁵ The dyestuffs were, before HPLC, extracted from the pigments by extraction in mild conditions by the mixture HF (2N) in acetonitril / water (1/1, v/v). Further details of this method are described in J. SANYOVA, *Mild Extraction of Dyes by Hydrofluoric Acid in Routine Analysis of Historical Paint Micro-samples*, in *Microchimica Acta*, 162, 2008, p. 361-370.



32 Cross-section from the black drapery of the figure to the far left: ground layer (1), isolating layer (2) *imprimatura* (3), black underlayer containing carbon black (4), and blue azurite layer with a little vermilion (5). Photographed at a magnification of 1000 x.



33 Cross-section from the Christ's purple drapery. The violet colour was obtained by the mixture of red madder lake and azurite. These two pigments appear in both paint layers in different proportions: the underlayer (4) contains more lake and the upper layer more coarsely ground azurite (5). The *imprimatura* (3), ground (1), and isolating layer (1 and 2) are also visible. The crack through the middle of the cross-section shows that the varnish layer (6) was interrupted by the other layers (1-6), and so does not fill the crack. The varnish is therefore probably original.

the windmills were clearly added on top of the finished painted landscape, unlike the other architectural features, which were reserved in the paint. These windmills are similar in appearance to the castle on the hill beyond Golgotha. They were painted in a similarly dense material to that of the surrounding landscape, and could be late additions. It should be noted, however, that the same windmills are reproduced in the copy of Gaasbeek.

The observations and results of analyses show that the appearance and sequence of the paint layers conform to 15th and 16th century practice in the Southern Netherlands. The technical examination, notably that of the paint layer, reveals an entirely different technique to that of Jan Van Eyck. The smooth, transparent paint layer and its subtle hues recall 16th century painting, but the presence of heavy draperies with sculptural effects point to a more 15th century style of modelling. This suggests a dating sometime between the end of the 15th century and the beginning of the 16th century, as proposed by dendrochronology.

Condition of the painting before treatment

It is clear that the painting has already undergone several restoration campaigns in the past (see fig. 1). Prior to the current intervention, heavy overpaint masked most of the original paint layer (fig. 34). As the old restoration treatments were not documented, all information regarding the physical history of the painting was derived from verbal accounts, documents and photographs in the museum files and the present scientific examination.

The technical and scientific methods of examination available at IRPA/KIK proved invaluable for understanding the true condition of the work. The painting was thoroughly studied before treatment with the binocular microscope, infrared reflectography and X-radiography, the latter revealing the most information.

The panel was cradled (fig. 35). Prior to cradling, the reverse had been flattened and the joins reglued, but the panel was fortunately not thinned. However, the joins had remained unstable after cradling and were consolidated locally. Moreover, the planks had not been correctly reglued, creating a great difference in level between the planks. Attempts had been made to fill these differences on the recto. Lastly, a parallel split locally weakened the higher join. Old traces of worm damage can also be observed.

The X-radiograph (fig. 36) highlighted various types of damage and old conservation treatments. Many losses are present in the paint layer. These are rarely large, with the exception of a zone in the vicinity of the rocks to the left; however, there are numerous small losses. In addition, there are several open cracks in the paint, probably resulting from previous cleaning with inappropriate solvents.

The X-radiograph also revealed lead white-based fillings from previous conservation treatments. These were especially notable along the joins and in the area of the rocks to the left of the composition. There are fewer losses and open cracks in the sky, the city and the

background mountains. The most damaged areas are the rocks, the foreground and the figures in the procession, as well as in the middle ground of the painting, namely the hills between the procession and the city. These observations partly correspond with the assessment of the painting in a report submitted at the time of its acquisition in 1904 by the Szépművészeti Museum, Budapest⁵⁶. This cites the bad condition of the foreground, sky and mountains of the Martyrdom, and rocks in the right foreground. On the other hand, it mentions the city and figures as being in a relatively good state, excepting the figure of Christ.

The examination of the paint layer clearly revealed, in addition to the presence of thick and oxidised varnish layers, various types of retouching, darkened with time. The large cracks in the original paint layer were retouched individually, particularly in the foreground, middle ground and in the procession figures. Other areas were completely repainted in flat, unsubtle tints. Broader and less detailed areas of landscape were probably considered easier to repaint than to retouch. On the whole, the overpaint followed the original composition scrupulously, except in the foreground where large areas of vegetation were added. Tufts of grass and flowers, painted in a very thick material, were present on the resinous brown fillings.

Besides the layers of varnish and overpaint, the painting also suffered from flaking. The flaking paint clearly followed the direction of the wood fibres, but was firmly held in place by overpaint and numerous layers of varnish.

⁵⁶ See TÉREY, *Tableaux anciens* [n. 7].



34 Detail, pilgrims and rocks before treatment.

Z 011109

Cleaning tests were carried out in order to evaluate the solubility of the varnishes and overpaint and to further assess the quality and condition of the original paint layer.

History of conservation treatment of the paint layer

During initial tests, and during the cleaning and removal of overpaint, several kinds of fillings were encountered. To a certain extent, this gave an idea of the range of interventions, even if it was not always easy to distinguish the various restoration campaigns. The oldest fillings seemed to be white, and these were either isolated or found underneath grey, lead white-based fillings. The white fillings probably consist of chalk and animal glue impregnated with oil (the oil from the retouching carried out above). The lead white-based grey fillings were easily detectable on the X-radiograph. They were extremely hard, probably oily, and very difficult to remove. There were also a few red- or pink-tinted fillings as well as some transparent and friable brown ones, the latter more frequent than the former. The brown fillings were primarily present in the rocks and the ground, and are most likely composed of a resin of poor quality such as a type of colophony mixed with pigment. Lastly, there were also some wax-containing fillings.

This presence of at least five different kinds of filling material suggests that the work was treated on several occasions. Each campaign appears to have concentrated on parts, rather than the whole work, which explains the abundance of superimposed layers of overpaint. It was, however, only possible to distinguish two types of overpaint. The most recent overpaint covered the entire surface, and was thick and oil-based. The older type, also oil-based, was broken down into small islands of paint and proved much more difficult to remove.

Susan Urbach and Klara Garas, former director of the museum, testify that no restoration treatment has been undertaken since the Second World War. In addition, the Szépművészeti Múzeum has old photographs of the painting; the oldest, dating from 1923, reveals few differences in the appearance of the painting to its state on arrival at IRPA/KIK in 2005. Although the image is black and white, it is clear that all the overpaint and darkening observed in 2005 was already present in 1923. However, the joins of the narrowest plank in the lower part of the composition are a little more visible, proving that they were retouched locally after 1923.

Nonetheless, the report written in 1904 at the time of the acquisition of the painting by the museum implies that some restoration work must have been carried out between 1904 and 1923. The report mentions the bad condition of the rocks on the right side and the poor condition of the figure of Christ compared with the other figures, damages not apparent in 2005 prior to the IRPA conservation treatment. It is therefore possible to postulate that these areas were restored between 1904 and 1923. The 1904 report also mentions that the foreground and the hills towards the city and Golgotha were already in poor condition; since this was still the case in

2005, it is probable that these areas were less heavily restored in the early years following acquisition.

The 1904 report and photograph of 1923 suggest that the majority of the conservation-restoration treatments go back to the 19th century, perhaps when the work was in the collection of the Austrian sculptor Hanns Gasser (until 1869)⁵⁷. Perhaps the fact that the work changed hands several times in the last quarter of the 19th century explains the succession of treatments, as seen by the use of different fillings.

*Conservation treatment and restoration*⁵⁸

Treatment of the support

The cradle, which served no useful purpose, was removed in order to allow the consolidation of the split and levelling of the joins. The majority of the sliding cross-bars were slipped out. Some of them were blocked and had to be sawn down and removed in small sections. The glued buttons were then eliminated gradually with a gouge. Residues of animal glue adhering these buttons were removed using wet compresses. Following this, the three joins were separated using hot air, propelled and channelled through a wooden tunnel constructed above the join on the reverse. This allowed a progressive softening of the old glue, and the joins – poorly glued during the previous treatment – came apart easily. The glue in the joins was thick and the worm damaged wood had not been filled. Worm damage and losses to the support were therefore filled with a polyvinyl acetate emulsion prior to realignment and regluing of the joins. The joining process was carried out on a gluing table using fish glue. Any remaining dowels were left in their cavities. One of them even appeared during the cleaning of the paint layer, in the figure of the Christ (fig. 37). In this area, an old splinter of wood had disappeared and the hole had been coarsely filled. The old, uneven filling was removed and replaced.

Lastly, light and flexible reinforcement bars were placed on the reverse, consisting of four, thin, sliding aluminium crossbars held to the panel by oak buttons glued with a polyvinyl acetate emulsion (fig. 38).

Treatment of the paint layer

The thick and yellow varnish was removed using solvents, and the majority of the most recent overpaints came off at the same time as the varnish (fig. 39). The older, small crusts of overpaint took longer and were more difficult to remove; this stage was carried out with solvents and a scalpel under the binocular microscope. It was decided to uncover as much of the original paint layer as possible, even if the latter proved to be abraded and containing losses. The majority of fillings were easily removed using solvents and a scalpel

⁵⁷ See *supra*, p. 177.

⁵⁸ The support was treated by Jean-Albert Glatigny and the paint layer by Marie Postec.



35 Reverse before treatment.

Z 011115

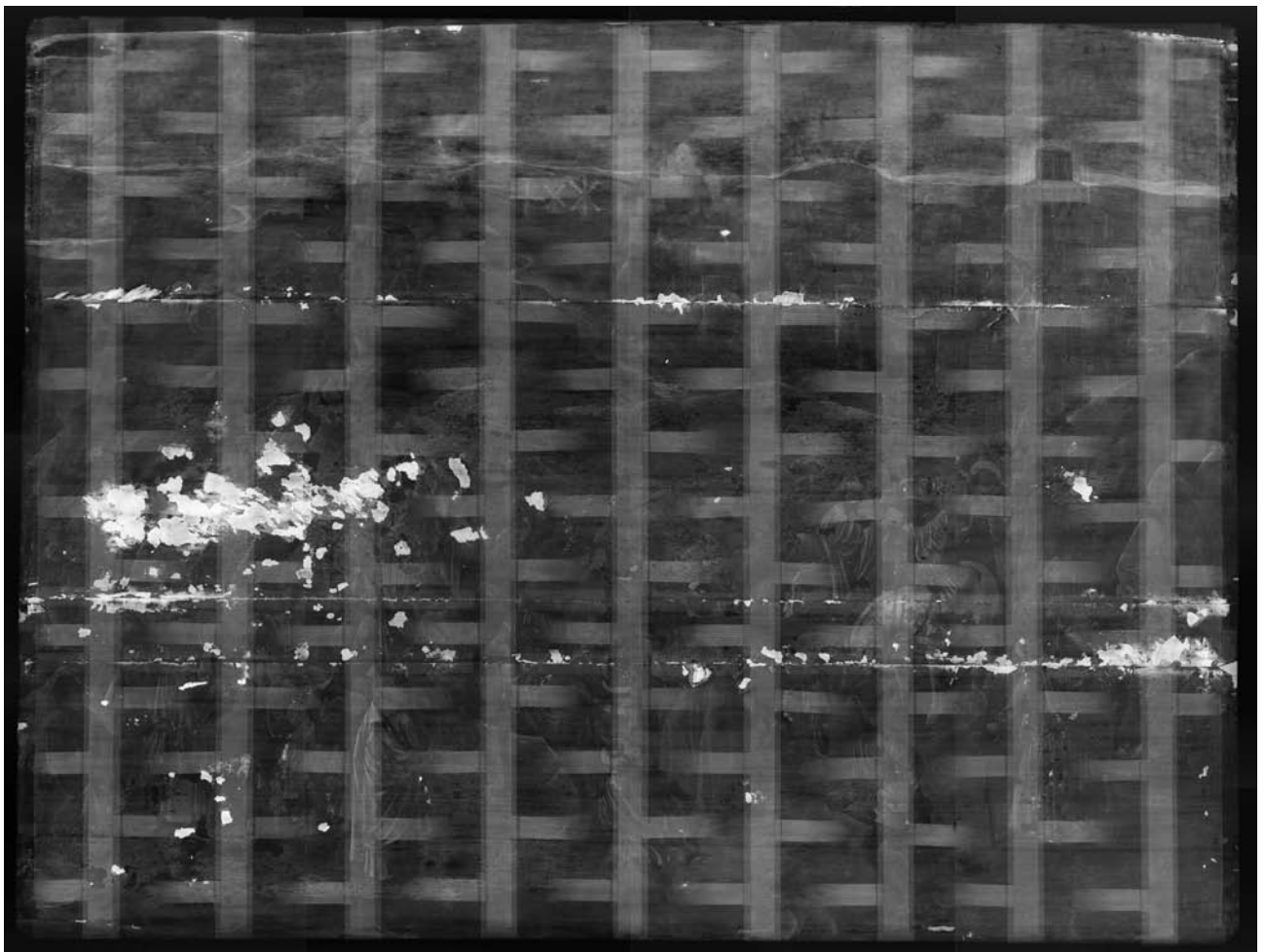
although the hard, insoluble, grey, lead white-based fillings had to be painstakingly eliminated with a scalpel alone. Much original material was uncovered from underneath these fillings.

It proved impossible to choose a middle way for cleaning. The removal of thick overpaint from one zone inevitably involved the removal of the same type of overpaint from elsewhere in the panel in order to obtain a coherent result. However, important reconstructions were retained where they integrated well with the surrounding original material. This is the case of the group of the riders (fig. 40) at the beginning of the procession⁵⁹.

There were important remains of original paint under the overpaint in the foreground vegetation that conformed to the type of landscape in the remainder of the composition, i.e. a rather simple setting, without vegetation. The later addition of grass was probably intended to enrich the rather empty foreground⁶⁰. The

⁵⁹ The other retained overpaint is the left horse and rider carrying a white hat on the Golgotha.

⁶⁰ The vegetation of the lower right corner had also been added. The overpaint was removed; the grass and flowers now present are mainly original.



36 X-radiograph of the whole.



(© M. Postec)

37 The dowel became visible after the removal of overpaint and old fillings.

removal of the grass, as with the dark overpaint on the soil around the figures' feet, clarified the composition considerably. The cleaning process also removed the incongruous green areas from the hills and rocks, which had previously denatured the barren rocky landscape (fig. 41-42).

It is fortunate that the majority of the small losses, already pinpointed by radiography, were confined to the paint layer, and not extending into the ground. This was the case in the surrounding earth and grassy soil in the



39 Detail during the removal of varnish and overpaint.



Y 005868

38 Reverse after treatment.

foreground and the hills near the city. The fact that the ground layer was still present gave a certain continuity of structure to these heavily abraded zones.

The most damaged zone comprises the rocks in the lower left quadrant. Cleared of overpaint and grey filling, it presented the most challenging zone to reconstitute.

After cleaning (fig. 43), the full range of damage to the painting was exposed: losses to the wood, losses



40 Detail, after cleaning: overpaint retained in the violet back of the horseman to the left.



Z 011109

41 The rocks before treatment...



42 ...and after cleaning.



43 Painting after cleaning...



44 ...and after filling of the losses.



45 Detail, after treatment.

to the ground layer and losses to the paint, including abrasion damage related to the network of open cracks.

Losses to the wood were filled using a mixture of glue and chalk (fig. 44). The most extensive fillings, such as those in the rocks, were textured. This meant the restored areas would better integrate with the surrounding zones, which exhibit an uneven surface.

The approach to retouching took into account the large extent of the paint loss. It was decided to avoid leaving retouched areas intentionally visible, which might have dominated the composition and distracted attention from the light and transparent original paint layer. An integrated inpainting technique was therefore adopted, keeping it as light as possible. Close observation will still locate the abrasion damage, but the composition itself appears unified, so that the eye of the viewer can appreciate the barren landscape vista without interruption.

Retouching was carried out gradually in several stages. Watercolours were used first to establish the base

coat and the beginnings of the reconstructions in the largest losses. A very thin layer of dammar varnish in a 20% solution was then applied with a cloth. The retouching was continued using Windsor & Newton pigments in Paraloid B 72. A final coat of dammar varnish at 20% was applied with the brush, followed by last touches with Gamblin colours. The latter can be applied in thin glazes and offer the great advantage of having a refractive index equivalent to that of dammar.

With regard to the completion of the rocks, the most valuable assistance was provided by the rocks present in the painting itself behind Christ and to the right of the composition; these consist of great geometrical blocks of stone with quite sharp edges, and with little vegetation. Unfortunately, the other known paintings based on the supposed original composition of Jan Van Eyck are devoid of these kinds of rocks. The surviving rocks, coupled with the remains of original paint – quite numerous and located at important places for the comprehension of the forms –, served as the basis for the reconstruction, which was carried out as delicately as possible (fig. 45).

Conclusion

Technical examination and cleaning of the *Way to Calvary* exposed the true condition of the painting and revealed numerous cycles of former conservation treatment. It is hoped that by uncovering the areas of genuine original paint, art historians will be able to carry out stylistic and technical comparisons with other paintings, and perhaps eventually identify the region where the work was produced.

One of the questions that the recent restoration did not succeed in solving is the great difference, at least from a physical point of view, between the paint in the background landscape between Golgotha and the blue mountains and that of the other areas of the painting. The distant landscape on the left of the composition is perhaps, as Susan Urbach suggests, a later addition or the work of an assistant with a different technique.

Acknowledgements

The authors would like to thank Dr. Christina Currie for her editing and revision of the English and Cécile Glaude for her precious help in the laboratory.

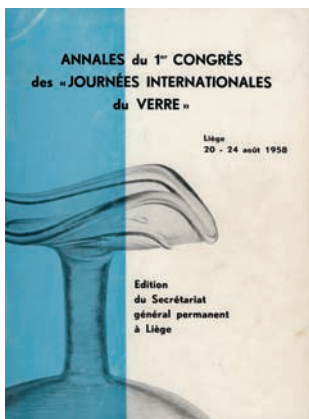
LA REMARQUABLE AIGUIÈRE DU MUSÉE DU VERRE À LIÈGE : NOUVEAU REGARD SUR UN « FAÇON DE VENISE » CATALAN, SECONDE MOITIÉ DU XVI^e - DÉBUT DU XVII^e SIÈCLE

J'aurais voulu vous voir tenir dans la main quelque hanap, ou plutôt une de ces buires d'une forme si fière et si triste, et qui vides aujourd'hui dans nos musées [...] furent autrefois, comme vous, la fraîche volupté des tables de Venise...

Marcel PROUST
(*Les plaisirs et les jours*, 1896)

Chantal FONTAINE-HODIAMONT

La grande aiguière du Musée du Verre à Liège (inv. n° B/1613) a toujours fasciné. Pièce emblématique de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre (AIHV) lors de sa fondation, elle illustra la couverture des *Annales*, sans discontinuer, du premier au neuvième Congrès (soit neuf volumes échelonnés de 1958 à 1983), par le biais d'un dessin crayonné du détail de son embouchure (fig. 1). En 1958, lors des premières Journées internationales du Verre, à Liège, elle participa d'ailleurs à l'exposition de grande ampleur qui se tint au Musée Curtius, intitulée *Trois millénaires d'art verrier à travers les collections publiques et privées de Belgique*¹. Symbole des collections belges, on la retrouve, photographiée, en couverture du cinquième *Bulletin de l'AIHV* (1967-1970) (fig. 2). Plus récemment, elle marqua



- 1 Premier volume des *Annales de l'AIHV*.
Eerste volume van de *Annales de l'AIHV*.
- 2 Cinquième *Bulletin de l'AIHV*.
Vijfde *Bulletin* van het AIHV.

¹ A.-M. BERRYER et al., *Trois millénaires d'art verrier à travers les collections publiques et privées de Belgique*, Liège, 1958.

DE OPMERKELIJKE WATERKAN UIT HET GLASMUSEUM IN LUIK: EEN NIEUWE KIJK OP EEN CATALAANSE “FAÇON DE VENISE”, TWEEDE HELFT ZESTIENDE - BEGIN ZEVENTIENDE EEUW

J'aurais voulu vous voir tenir dans la main quelque hanap, ou plutôt une de ces buires d'une forme si fière et si triste, et qui vides aujourd'hui dans nos musées [...] furent autrefois, comme vous, la fraîche volupté des tables de Venise...

Marcel PROUST
(*Les plaisirs et les jours*, 1896)

Chantal FONTAINE-HODIAMONT

De grote waterkan uit het Glasmuseum in Luik (inv.nr. B/1613) heeft altijd al gefascineerd. Als emblematisch meesterstuk illustreerde ze van bij de oprichting van de Association internationale pour l'Histoire du Verre (AIHV), in de vorm van een potloodtekening van een detail van haar schenktuit (fig. 1), ononderbroken de kaft van de *Annalen* van het eerste tot het negende Congres (oftewel negen volumes verspreid over de periode 1958-1983). Overigens werd ze in 1958 in het kader van de eerste Journées internationales du Verre te Luik opgenomen in de omvangrijke tentoonstelling in het Curtiusmuseum getiteld *Trois millénaires d'art verrier à travers les collections publiques et privées de Belgique*¹. Als symbool van de Belgische verzamelingen vindt men haar gefotografeerd terug op de kaft van het vijfde *Bulletin de l'AIHV* (1967-1970) (fig. 2). Recenter nog deed ze haar intrede in het nieuwe millennium op de affiche van de belangrijke rondreizende tentoonstelling *L'âge d'or du verre vénitien / The Golden Age of Venetian Glass*, waarin ze voor de eerste keer samen met andere schitterende exemplaren uit Luikse verzamelingen gedurende meer dan een jaar (van 31 juli 1999 tot 3 september 2000) werd geëxposeerd en van Japan (Tokyo, Osaka, Yokkaichi) tot Sèvres reisde via Brussel².

Over de geschiedenis van de waterkan is weinig geweten. Ze maakte deel uit van de verzameling Armand Baar die in 1952 door de Stad Luik werd gekocht. De verzamelaar had ze zelf in december 1937 bij *Stora* in

¹ A.-M. BERRYER et al., *Trois millénaires d'art verrier à travers les collections publiques et privées de Belgique*, Luik, 1958.

² A. CHEVALIER en M. MERLAND, *Le verre de Venise. Ses origines, son rayonnement. Collections du Musée du Verre de la Ville de Liège (Musées d'Archéologie et d'Arts décoratifs)*, Luik, 1999.

l'entrée dans le millénaire en se hissant à l'affiche de *L'âge d'or du verre vénitien / The Golden Age of Venetian Glass*, grande exposition itinérante qui, pour la première fois, la fit voyager en compagnie d'autres superbes exemplaires des collections de Liège, pendant plus d'un an (du 31 juillet 1999 au 3 septembre 2000), du Japon (Tokyo, Osaka, Yokkaichi) à Sèvres, en passant par Bruxelles².

De son histoire, on sait peu de choses. Elle faisait partie de la Collection Armand Baar, acquise en 1952 par la Ville de Liège. Le collectionneur l'avait achetée chez *Stora* à Paris, en décembre 1937; elle provenait de l'ancienne Collection Robert de Rothschild³.

Bien que l'aiguière ait souvent été mise en exergue, citée et reproduite, la bibliographie à son sujet est relativement maigre. Mis à part quelques mentions, toujours élogieuses, çà et là dans des ouvrages à caractère plutôt général⁴ et une simple légende d'illustration⁵, une brève description figure dans le catalogue de l'exposition *L'âge d'or du verre vénitien*⁶. Pour « un chef-d'œuvre », « une aiguière exceptionnelle », « la célèbre buire d'une rare élégance », ce silence relatif a de quoi étonner.

Mais « à quelque chose malheur est bon », car c'est à l'occasion de sa récente restauration⁷, suite à un accident (fig. 3), que l'aiguière a pu faire l'objet d'un nouvel examen à l'Institut royal du Patrimoine artistique.

Description

D'un point de vue strictement formel, l'aiguière est une pièce d'exception. Comme on le verra plus loin, certains de ses éléments constitutifs se retrouvent ailleurs. Mais l'ensemble est une création tout à fait originale qui, à ce jour, ne connaît pas d'équivalent. Par sa taille aussi, elle est impressionnante, avec une hauteur totale de 49,2 cm, anse comprise (fig. 4).

² A. CHEVALIER et M. MERLAND, *Le verre de Venise. Ses origines, son rayonnement. Collections du Musée du Verre de la Ville de Liège (Musées d'Archéologie et d'Arts décoratifs)*, Liège, 1999.

³ Nous remercions Monsieur Jean-Paul Philippart, conservateur au Musée du Verre à Liège, de nous avoir aimablement fourni ces informations.

⁴ BERRYER, *Trois millénaires* [n. 1], p. 145, n° 314; J. PHILIPPE, *Initiation à l'histoire du verre*, Liège, 1964, p. 35-36, fig. 25; Id., *Liège (Luik). Musée du Verre*, dans *Bulletin de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre*, 5, 1970, p. 71 et 73, fig. 73; L. ENGEN, *Musées d'archéologie et d'arts décoratifs. Musée Curtius, Musée du Verre, Musée d'Ansembourg. Liège (Museum Nostra, 2)*, Liège, 1987, p. 64 et p. 67 (fig.); J. BELLANGER, *Verre d'usage et de prestige. France 1500-1800*, Paris, 1988, p. 232.

⁵ J. PHILIPPE, *Histoire et art du verre des origines à nos jours*, Liège, 1982, p. 79, fig. 97.

⁶ CHEVALIER et MERLAND, *Le verre de Venise* [n. 2], p. 145, n° 51.

⁷ Voir H.J.M. WOUTERS et Ch. FONTAINE, *The Large Catalonian Ewer from the Glass Museum of Liège (Second Half of the 16th Century – Beginning of the 17th Century): Restoration and Scientific Analysis*, dans *Annales du 17^e Congrès de l'AIHV, Anvers, 2006*, Kessel-Lo, 2009, p. 408-413.

Parijs gekocht; ze kwam uit de voormalige verzameling Robert de Rothschild³.

Hoewel de waterkan dikwijls werd aangehaald en afgebeeld, is haar bibliografie erg summier. Afgezien van enkele steeds lovende vermeldingen in veeleer algemene werken⁴ en een eenvoudige ondertekst bij een illustratie⁵, is er een korte beschrijving in de tentoonstellingscatalogus *L'âge d'or du verre vénitien*⁶. Voor “een meesterwerk”, “een buitengewone waterkan”, “de befaamde, buitengewoon sierlijke schenkan”, is dit relatieve stilzwijgen nauwelijks te geloven.

Maar “geen kwaad zonder baat”, want bij gelegenheid van haar recente restauratie⁷ naar aanleiding van een ongeluk (fig. 3), kon de waterkan in het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium aan een nieuw onderzoek worden onderworpen.



Z 008041

3 L'aiguière en fragments.
De waterkan in fragmenten.

Beschrijving

Uit zuiver vormelijk oogpunt is de waterkan een uitzonderlijk stuk. Zoals we verder zullen zien, kunnen sommige constitutieve elementen ervan elders worden teruggevonden. Het geheel vormt evenwel een volkomen originele creatie waarvan tot op heden geen equivalent is gevonden. Ze is ook indrukwekkend door haar hoogte die 49,2 cm bedraagt, inclusief het oor (fig. 4).

³ Wij danken de heer Jean-Paul Philippart, conservator aan het Glasmuseum in Luik, om zo vriendelijk te zijn geweest ons deze inlichtingen te hebben verstrekt.

⁴ BERRYER, *Trois millénaires* [n. 1], p. 145, nr. 314; J. PHILIPPE, *Initiation à l'histoire du verre*, Luik, 1964, p. 35-36, fig. 25; Idem, *Liège (Luik). Musée du Verre*, in *Bulletin de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre*, 5, 1970, p. 71 en 73, fig. 73; L. ENGEN, *Musées d'archéologie et d'arts décoratifs. Musée Curtius, Musée du Verre, Musée d'Ansembourg. Liège (Museum Nostra, 2)*, Luik, 1987, p. 64 en p. 67 (fig.); J. BELLANGER, *Verre d'usage et de prestige. France 1500-1800*, Parijs, 1988, p. 232.

⁵ J. PHILIPPE, *Histoire et art du verre des origines à nos jours*, Luik, 1982, p. 79, fig. 97.

⁶ CHEVALIER en MERLAND, *Le verre de Venise* [n. 2], p. 145, nr. 51.

⁷ Zie H.J.M. WOUTERS en C. FONTAINE, *The Large Catalonian Ewer from the Glass Museum of Liège (Second Half of the 16th Century – Beginning of the 17th Century): Restoration and Scientific Analysis*, in *Annales du 17^e Congrès de l'AIHV, Antwerpen, 2006*, Kessel-Lo, 2009, p. 408-413.



H. : 49,2 cm

Z 013132

4 L'aiguière après restauration.
De waterkan na restauratie.

Concrètement, l'aiguière résulte de l'assemblage de huit éléments structurels : le contenant, le bouton de jambe, le pied, l'anse et quatre petits éléments de raccord.

1. Le contenant, partie principale, constitué de la panse, du col et de l'embouchure soufflés à partir d'une seule paraison. La panse présente la forme d'une poire inversée (H : 18,5 cm ; Ø max. : 13,8 cm) surmontée par un col cylindrique, haut et étroit (H : 5 cm ; Ø : ± 1,9 mm). Ce col étranglé s'épanouit brusquement en une large embouchure trilobée (larg. max. : 11 cm) (fig. 5-6). L'ourlet de la lèvre pliée vers l'extérieur a l'apparence d'un bandeau, d'environ 0,5 cm de large. Ce bandeau est souligné, à ± 2 cm, d'un filet ton sur ton. Dans sa partie inférieure, la panse est scandée par quarante et un *fili* blancs opaques verticaux, proéminents sur les parties visibles et mieux intégrés dans la masse à la base (H : ± 8 cm ; Ø : ± 2 mm). Au-dessus, à ± 1,7 cm, se profilent trois bandes horizontales espacées d'environ 1,7 cm, chacune filigranée de trois fins *fili* blancs opaques (fig. 7). Le raccord des extrémités des bandes est bien visible (fig. 8). Six pastilles ou macarons, sur lesquels subsistent des restes de dorure à la feuille, parsèment la panse. Étagés sur trois niveaux, ils n'ont pas été placés de façon aléatoire : ils sont distribués par deux et diamétralement opposés. Le plus grand se situe à cheval sur la bande horizontale inférieure, du côté du bec verseur, avec un léger décentrement vers la gauche. À première vue, une fleur de lis se distingue vaguement (fig. 9a-b), mais le moulage de l'estampille a permis d'y voir plutôt une petite tête cornue à moustaches, un peu couchée vers la droite (fig. 10). Une autre pastille, à peine plus petite, au motif évanescent et difficilement identifiable, lui est diamétralement opposée. Deux macarons nettement plus réduits, à motif de rosette qui semble réalisée par enroulement d'un fin filet de verre en colimaçon, chevauchent à la façon des précédentes la bande filigranée supérieure mais aux points cardinaux opposés (fig. 11). Nettement plus bas, sur les filigranes verticaux cette fois, les deux dernières petites pastilles, estampées en framboise (fig. 12), ont été placées dans l'axe des pastilles hautes. Seule la calotte supérieure de la panse est lisse.

Concreet is de waterkan het resultaat van een assemblage van acht structurele elementen: de recipiënt, de nodus, de voet, het oor en vier kleine verbindingselementen.

1. De recipiënt – het belangrijkste deel – bestaat uit de buik, de hals en de schenkruit die uit één enkele glasmasa werden geblazen. De buik heeft een omgekeerde peervorm (h: 18,5 cm; max. Ø: 13,8 cm) waarboven een cilindervormige, hoge en smalle hals staat (h: 5 cm; Ø: ± 1,9 mm). Deze samengeknepen hals ontvouwt zich plots tot een brede, drielobbig opening (max. br.: 11 cm) (fig. 5-6). De naar buiten omgeslagen rand van de lip ziet eruit als een strook van ca. 0,5 cm breedte. Deze strook wordt, op ± 2 cm, onderlijnd door een kleur op kleur glasdraad. Op het onderste gedeelte wordt de buik beklemtoond door eenveertig verticale opake witte *fili*, die op de zichtbare delen uitsteken, maar aan de basis meer in de massa zijn geïntegreerd (h: ± 8 cm; Ø: ± 2 mm). Ongeveer 1,7 cm erboven tekenen zich drie horizontale banden af, elk gefiligraneerd met drie dunne witte opake *fili* in wit filigraan en met een tussenafstand van ongeveer 1,7 cm (fig. 7). De verbinding tussen de uiteinden van de banden is goed zichtbaar (fig. 8). Zes noppen of makarons met restanten van bladvergulding zijn over de buik uitgezaaid. Over drie niveaus verdeeld, werden ze niet willekeurig aangebracht: ze zijn per twee verdeeld en diametraal tegenover elkaar geplaatst. De grootste bevindt zich schrijlings op de onderste horizontale band aan de kant van de schenkruit en is ietwat naar links gedecentreerd. Op het eerste gezicht kan vagelijk een lelie worden onderscheiden (fig. 9a-b), maar op het afgietsel van de afdruk ziet men er eerder een gehoord hoofdje met snor in dat een beetje naar rechts is gebogen (fig. 10). Een andere, nauwelijks kleinere nop met een vervaagd en moeilijk te identificeren motief staat er recht tegenover. Twee gevoelig kleinere makarons die een rozetmotief vertonen dat lijkt te zijn verwezenlijkt door het spiraalvormig oprollen van een dunne glasdraad, liggen op dezelfde manier als de vorige noppen gedeeltelijk over de bovenste boord in filigraanwerk, maar dan wel op de tegenovergestelde richtingspunten (fig. 11). Heel wat lager, ditmaal op het verticale filigraanwerk, werden de twee laatste kleine framboosvormig ingebrende noppen (fig. 12) in de lijn van de hogergeplaatste noppen gezet. Enkel de bovenste halve bol van de buik is glad.



5 Partie supérieure de l'aiguière.
Bovenste deel van de waterkan.

Z 013147



6 Embouchure trilobée.
Drielobbige schenktuit.

Z 013144



7 Partie centrale de l'aiguière, scandée de *fili* horizontaux et verticaux.
Middelste deel van de waterkan, benadrukt met horizontale en verticale *fili*.

Z 013157



8 *Fili* horizontaux, détail de raccords.
Horizontale *fili*, detail van de verbindingen.

- 9 Macaron en forme de petite tête cornue à moustaches, avec restes de dorure.
Makaron in de vorm van een klein, gehoornd hoofd met snor en restanten van vergulding.



a En position originale.
Originele stand.



b En position redressée.
Herstelde stand.

- 10 Moulage en plâtre du macaron à tête cornue.
Plaasteren afgietsel van de makaron met gehoornd hoofd.



11 Macaron en rosette.
Rozetvormige makaron.



12 Macaron en framboise.
Framboosvormige makaron.

2. Le bouton de jambe, de forme plus elliptique que sphérique, creux et soufflé (Ø max. : 5,8 cm ; H. : 4,5 cm). Décoré de vingt et un *fili* verticaux, blancs opaques et émergents (fig. 13). Marque du pontil sous la partie inférieure (visible en cours de restauration).
- 3 et 4. Un premier petit disque, très fin et massif, assure la liaison entre la panse et le bouton (Ø : 2,53 cm ; ép. ± 2 mm). Un second petit disque intermédiaire se situe entre le bouton et le pied, aussi discret et à peine plus petit que le premier (Ø : 2,49 cm ; ép. ± 2 mm) (fig. 13).
5. Le pied, soufflé à part, ourlé vers l'intérieur, est peu élevé au départ. Il s'étire ensuite assez brusquement en piédouche cylindrique, comme aspiré vers le haut (Ø : 10,6 cm ; H. : 5,5 cm) (fig. 13). Marque du pontil avec petit dépôt métallique noir provenant de la canne (H. contenant + bouton + pied : 38 cm).
6. L'anse creuse et cannelée, façonnée en S aux terminaisons spiralées, est logiquement positionnée dans l'axe du bec verseur. Les extrémités du S sont affinées et fermées à la pince (fig. 5). L'anse a été soufflée à part dans un moule à douze côtes. Trace de redressement, comme un à-coup, dans la partie inférieure (H. : 21,5 cm ; L totale au déroulé : 58 cm ;



Z 013160

- 13 Partie inférieure de l'aiguière, jambe et pied.
Onderste deel van de waterkan, stam en voet.

2. De nodus, eerder ellips- dan bolvormig, is hol en geblazen (max Ø: 5,8 cm; h: 4,5 cm). Hij is versierd met eenentwintig verticale *fili* die opaak wit zijn en uitsteken (fig. 13). Pontilmerk onder het onderste gedeelte (zichtbaar tijdens de restauratie).
- 3 en 4. Een eerste klein, zeer dun en massief schijfje verzekert de verbinding tussen de buik en de nodus (Ø: 2,53 cm; dikte ± 2 mm). Een tweede tussenliggend schijfje, even discreet en nauwelijks kleiner dan het eerste, bevindt zich tussen de nodus en de voet (Ø: 2,49 cm; dikte ± 2 mm) (fig. 13).
5. De afzonderlijk geblazen en naar binnen gevouwen voet, heeft een lage aanzet. Vervolgens rekt hij zich tamelijk abrupt uit tot een cilindervormig voetstuk, alsof hij naar boven wordt opgezogen (Ø: 10,6 cm; h: 5,5 cm) (fig. 13). Pontilmerk met klein, zwart metalen depot afkomstig van het hechtijzer (h recipiënt + nodus + voet: 38 cm).
6. Het holle en gegroefde oor, S-vormig bewerkt met spiraalvormige uiteinden, is op logische wijze op de as van de tuit geplaatst. De uiteinden van de S zijn met een tang verdund en afgedicht (fig. 5). Het oor werd afzonderlijk geblazen in een mal met twaalf ribben. Er is een spoor van gelijkrichting, alsof er een ruk was, in het onderste gedeelte (h: 21,5 cm; l volledig ontrold: 58 cm; max. amplitude: 12,5 cm; max. Ø: 1,2 cm). Wat de verhoudingen betreft, kan het oor met het zich breed ontvouwende bovengedeelte buitenmate groot lijken. Het schrijft zich in werkelijkheid perfect in in het volume van de buik en de nodus (fig. 14). Deze relatie tussen de verhoudingen draagt onbetwistbaar bij tot het evenwicht en de harmonie van het ensemble.
- 7 en 8. Het oor is bevestigd aan het hoofdvolume door middel van twee glazen contactplaatjes; één bovenop de opening tegenover de tuit, het andere op de schouder van de buik (fig. 5). Tengevolge van de druk uitgeoefend tijdens het fixeren door verhitting, is het plaatje op de schouder weggezonden in het geblazen glas, wat aan de binnenkant een knobbel heeft veroorzaakt.

amplitude max. : 12,5 cm ; Ø max. : 1,2 cm). Sur le plan des proportions, avec sa partie supérieure largement déployée, l'anse peut paraître démesurée. En réalité, elle vient parfaitement s'inscrire dans le volume de la panse et du bouton (fig. 14). Ce rapport de proportions concourt indéniablement à l'équilibre et à l'harmonie de l'ensemble.

- 7 et 8. L'anse est fixée à la partie principale par l'intermédiaire de deux plots de verre, l'un au sommet de l'embouchure, en face du bec verseur, l'autre sur l'épaule de la panse (fig. 5). Suite à la pression exercée lors du fixage à chaud, le plot de l'épaule s'est enfoncé dans le verre soufflé, provoquant une protubérance interne.

Presque incolore, très légèrement jaunâtre, le verre est imperceptiblement truffé de nombreuses petites bulles d'air. Ça et là, quelques menues impuretés blanches se signalent, même au toucher. L'épaisseur du verre soufflé incolore varie de 0,42 mm (à proximité de la petite pastille supérieure) à 2 mm (à l'intérieur du pied et de la lèvre). Elle atteint 3 mm au niveau du bouton de jambe. L'épaisseur au niveau du col, qui semble aussi plus épais, n'a pu être mesurée. Le poids total après restauration est de 481 g.

D'un point de vue technologique, quelques observations ont pu être faites lors de la restauration. Sectionnés au niveau du bouton, les *fili* verticaux pénétrant à peine dans l'épaisseur du verre soufflé apparaissent clairement constitués de trois parties : une âme incolore au centre, entourée d'une fine couche de blanc opaque, elle-même enrobée de verre incolore (fig. 15). Cette technique de double enrobage, identique pour les *fili* verticaux de la panse, n'a, à notre connaissance, jamais été évoquée. Par ailleurs, pour la confection des *fili* ou baguettes, l'enrobage simple ne semble pas exceptionnel⁸. On l'observe sur des verres vénitiens : tige blanche enrobée de verre incolore⁹, fine tige incolore enrobée de blanc¹⁰ et tige bleue fourrée de blanc¹¹. Mais il a aussi été mis en évidence sur des « façons de Venise » produits dans les anciens Pays-Bas : tige bleue fourrée de blanc¹². Fort en relief sur le bouton et la face verticale de



(Montage / Montage Concepción Ortigosa)

- 14 Schéma : l'anse vient parfaitement s'inscrire dans le corps de l'aiguière. Schema: het oor schrijft zich perfect in de vorm van de waterkan in.

Bijna kleurloos, zeer lichtjes geel, is het glas onopvallend bezaaid met kleine luchtbelletjes. Her en der komen kleine, witte onzuiverheden voor die zelfs voelbaar zijn. De dikte van het kleurloze geblazen glas varieert tussen 0,42 mm (nabij de kleine bovenste nop) en 2 mm (binnenin de voet en de lip). Ze bereikt 3 mm ter hoogte van de nodus. De dikte van de hals, die ook dikker lijkt, kon niet worden gemeten. Het totale gewicht na restauratie bedraagt 481 g.

Uit technologisch oogpunt bekeken, konden tijdens de restauratie enkele waarnemingen worden gedaan. De verticale *fili* die nauwelijks in de massa van het geblazen glas binnendringen en ter hoogte van de nodus zijn afgesneden, lijken duidelijk uit drie delen te zijn samengesteld: een kleurloze kern in het midden, omringd door een dunne witte opake laag die zelf is omgeven met kleurloos glas (fig. 15). Deze techniek met dubbel omhulsel, identiek voor de verticale *fili* van de buik, werd, voor zover ons bekend is, nooit ter sprake gebracht. Niettemin lijkt de eenvoudige omhulseling voor de vervaardiging van de *fili* of staafjes niet uitzonderlijk⁸. We vinden het terug op Venetiaanse glazen: witte stengel gehuld in kleurloos glas⁹, dunne kleurloze stengel met wit omhuld¹⁰ en blauwe stengel

⁸ À ce sujet voir G. BONTEMPS, *Guide du verrier. Traité historique et pratique de la fabrication des verres, cristaux, vitraux*, Paris, 1868, p. 603.

⁹ S. LEPERDI, *Tecniche di lavorazione del vetro nel Cinquecento*, dans *L'arte del vetro a Murano*, dir. A. Dorigato, Vérone, 2002, p. 96, fig. 2; W. GUDENRATH, *Tecniche di fabbricazione e decorazione del vetro*, dans *Cinquemila anni di vetro*, dir. H. Tait, Milan, 1991, p. 238, fig. 189-199.

¹⁰ M. VERITÀ, *Some Technical Aspects of Ancient Venetian Glass*, dans *Technique et Science. Les Arts du Verre (Actes du Colloque de Namur, 20-21 oct. 1989)*, Namur, 1991, p. 65.

¹¹ H. TAIT, *The Golden Age of Venetian Glass*, Londres, 1979, p. 80-81, n° 122.

¹² Voir par exemple Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *Les verres du Boulevard de l'Empereur, n° 14*, dans *Autour de la première enceinte / Rond de eerste stadsvalling (Archéologie à Bruxelles / Archeologie in Brussel, 4)*, Bruxelles, 2001, p. 355-356, n° 1.

⁸ Zie hieromtrent G. BONTEMPS, *Guide du verrier. Traité historique et pratique de la fabrication des verres, cristaux, vitraux*, Parijs, 1868, p. 603.

⁹ S. LEPERDI, *Tecniche di lavorazione del vetro nel Cinquecento*, in *L'arte del vetro a Murano*, red. A. Dorigato, Verona, 2002, p. 96, fig. 2; W. GUDENRATH, *Tecniche di fabbricazione e decorazione del vetro*, in H. TAIT (red.), *Cinquemila anni di vetro*, Milaan, 1991, p. 238, fig. 189-199.

¹⁰ M. VERITÀ, *Some Technical Aspects of Ancient Venetian Glass*, in *Technique et Science. Les Arts du Verre (Actes du Colloque de Namur, 20-21 oct. 1989)*, Namen, 1991, p. 65.

la panse, les *fili* s'intègrent davantage dans la masse sous la panse qui a donc été roulée sur le marbre en vue de réaliser l'aplat. En examinant les parties internes, il faut aussi pointer quelques maladroites dans la disposition de ces *fili*. Tout d'abord à l'intérieur du bouton, dans la partie supérieure, les *fili* que l'on voit en sur-épaisseur ne se rejoignent pas au centre de l'axe : de longueur inégale, ils ne sont pas parfaitement rayonnants (fig. 16). Ensuite, au fond de la panse, on aperçoit une tige blanche nettement plus courte (fig. 17). En outre, ici, l'espacement des *fili* n'est pas régulier. Dans le bas, à leur naissance, alors que la majorité des *fili* divergent, certains restent encore accolés sur plusieurs centimètres (fig. 18).

Au niveau du col, le verre est différent, moins limpide et quelque peu micro-fissuré. La surface extérieure, irrégulière au toucher, est parcourue de fines dépressions spiralées qui, visuellement, se signalent par un réseau de lignes superposées et ondulantes (fig. 19). Ces traces semblent résulter d'une contrainte exercée sur le verre, par tournage localisé de la matière, peut-être en vue d'épaissir les parois du col avant de réaliser l'épanouissement de l'embouchure. Dans une moindre mesure, ces lignes sont aussi visibles sur le piédouche du pied (fig. 20).

En cours de restauration, un détail curieux a été observé à l'intérieur du bouton : au sommet, une goutte de verre incolore semble en suspension (fig. 16 et 18). Elle pourrait s'être formée suite à la pression exercée sur le plot intermédiaire afin de le façonner en disque (voir *supra* le plot de l'épaule). Le débordement du verre incolore destiné au disque est d'ailleurs manifeste à l'extérieur, sur la partie supérieure des filigranes du bouton.

Parallèles. Origine. Datation

Par la pureté de sa matière et ses procédés décoratifs, l'aiguière de Liège s'inscrit dans la mouvance vénitienne. Toutefois, son style, sa forme et certaines de ses particularités techniques, cadrent mal avec ce que l'on sait aujourd'hui des productions vénitiennes ou dites vénitiennes. Dès 1987, la possibilité d'une origine espagnole a été envisagée par Luc Engen, alors conservateur des Musées d'archéologie et des arts décoratifs de la Ville de Liège¹³. Mais c'est à Madame Anna-Elisabeth Theuerkauff-Liederwald que l'on doit la première hypothèse proposant une origine catalane pour cet objet¹⁴, par référence unique à l'*almorratxa*, aspersoir d'eau de rose, de Peralada (fig. 21)¹⁵.

met wit gevuld¹¹. Maar het komt ook voor op "façons de Venise" vervaardigd in de oude Nederlanden: blauwe stengel gevuld met wit¹². Op de nodus en de verticale zijde van de buik werd aan de *fili* veel reliëf gegeven terwijl ze onder de buik meer in de massa indringen. Dit deel werd op een marmeren vakplaat gerold om het vlak te maken. Bij onderzoek van de binnenste delen moeten ook enkele onhandigheden in de schikking van deze *fili* worden aangestipt. Eerst en vooral binnenin de nodus, in het bovenste gedeelte, komen de dik opgebrachte *fili* niet in het midden van de as samen: van ongelijke lengte, lopen ze niet perfect straalsgewijs (fig. 16). Vervolgens merkt men op de bodem van de buik een witte, duidelijk kortere stengel op (fig. 17). Bovendien is de spreiding van de *fili* er niet regelmatig. Onderaan, bij hun vertrekpunt, blijven bepaalde *fili* over enkele centimeters tegen elkaar geplakt, terwijl de meeste uiteenlopen (fig. 18).

Ter hoogte van de hals is het glas anders, minder helder, en vertoont het wat microbarstjes. Het buitenste oppervlak dat onregelmatig aanvoelt, wordt doorlopen met fijne, spiraalvormige groefjes die zichtbaar zijn als een netwerk van over elkaar liggende en golvende lijnen (fig. 19). Deze sporen lijken het resultaat te zijn van een druk op het glas uitgeoefend door plaatselijke draaiing van de materie, misschien wel om de wanden van de hals te verdikken alvorens de ontplooiing van de opening te verwezenlijken. Deze lijnen zijn ook in mindere mate zichtbaar op het voetstuk (fig. 20).

Tijdens de restauratie werd binnenin de nodus een merkwaardig detail waargenomen: op de top lijkt een druppel kleurloos glas te zweven (fig. 16 en 18). Hij zou kunnen zijn gevormd door de druk die op het tussenliggende contactplaatje werd uitgeoefend om er een schijfje van te maken (zie *supra* het contactplaatje van de schouder). Het overlopen van het kleurloze glas bestemd voor de schijf, komt tevens voor aan de buitenkant, op het bovenste deel van de filigranen van de nodus.

Parallellen. Oorsprong. Datering

Door de zuiverheid van haar materie en haar decoratieve procedés, schrijft de waterkan van Luik zich in in de Venetiaanse invloedsfeer. Wat haar stijl, vorm en sommige technische eigenschappen betreft, past ze echter slecht in wat men nu weet over de Venetiaanse of als Venetiaans bestempelde producties. Sinds 1987 wordt door Luc Engen, toenmalig conservator van de Musées d'archéologie et des arts décoratifs van de Stad Luik¹³, de mogelijkheid van een Spaanse oorsprong

¹³ ENGEN, *Musées d'archéologie* [n. 4].

¹⁴ A.-E. THEUERKAUFF-LIEDERWALD, *Katalanisches Glas. Vier Schalen des 16. Jahrhunderts aus den Kunstsammlungen der Veste Coburg*, dans *Kunst und Antiquitäten*, 3, 1992, p. 30-31.

¹⁵ Collection Miguel Mateu Pla, Peralada : A.W. FROTHINGHAM, *Spanish Glass*, Londres, 1963, fig. 16.

¹¹ H. TAIT, *The Golden Age of Venetian Glass*, Londen, 1979, p. 80-81, nr. 122.

¹² Zie bijvoorbeeld C. FONTAINE-HODIAMONT, *Les verres du Boulevard de l'Empereur*, nr. 14, in *Autour de la première enceinte / Rond de eerste stadsomwalling (Archéologie à Bruxelles / Archeologie in Brussel*, 4, Brussel, 2001, p. 355-356, nr. 1.

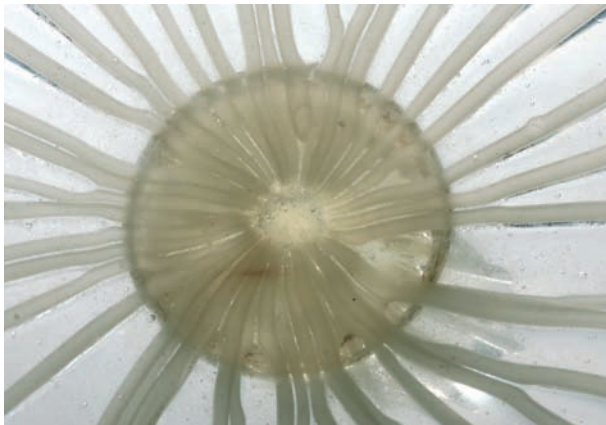
¹³ ENGEN, *Musées d'archéologie* [n. 4].



15 En cours de restauration : détail des *fili* verticaux émergents, sur le bouton de jambe.
Tijdens restauratie: detail van de verticale, uitstekende fili, op de nodus van de stam.



16 En cours de restauration : détail de l'intérieur du bouton de jambe, sous la panse.
Tijdens restauratie: detail van de binnenkant van de nodus, onder de buik.



17 En cours de restauration : détail du fond intérieur de la panse avec, en haut, une tige nettement plus courte.
Tijdens restauratie: detail van de binnenste bodem van de buik met bovenaan een duidelijk kortere stengel.



18 En cours de restauration : détail de la base de la panse avec quelques *fili* accolés.
Tijdens restauratie: detail van de basis van de buik met enkele tegen elkaar gezette fili.

Aujourd'hui, les ouvrages classiques de Gudiol Ricart¹⁶ et de Frothingham¹⁷, consacrés aux verres espagnols et catalans en particulier, peuvent être avantageusement complétés par des études plus récentes qui ont le mérite de faire le point sur les productions catalanes du XVI^e au début du XVII^e siècle, et d'élargir l'éventail des pièces de comparaison relatives à l'aiguière de Liège. Les points de rapprochement peuvent apparaître isolément ou de façon conjuguée, ce qui conforte encore les similitudes.

Tout d'abord, une des caractéristiques fondamentales de l'aiguière est l'association bien typée pied/bouton, que ce dernier soit filigrané ou pas : c'est-à-dire

overwogen. Het is echter aan mevrouw Anna-Elisabeth Theuerkauff-Liederwald dat men de eerste hypothese dankt die een Catalaanse oorsprong van dit object argumenteert¹⁴. Hierbij verwijst ze enkel naar de *almorratxa*, sprenkelkruik voor rozenwater, van Peralada (fig. 21)¹⁵.

Thans kunnen de klassieke werken van Gudiol Ricart¹⁶ en Frothingham¹⁷, gewijd aan Spaans glas en in het bijzonder aan Catalaans glas, constructief aangevuld

¹⁶ J. GUDIOL RICART, *Els vidres catalans (Monumenta cataloniae, III)*, Barcelone, 1936.

¹⁷ A.W. FROTHINGHAM, *Hispanic Glass*, New York, 1941; Id., *Barcelona in Venetian Style*, New York, 1956; Id., *Spanish Glass* [n. 15].

¹⁴ A.-E. THEUERKAUFF-LIEDERWALD, *Katalanisches Glas. Vier Schalen des 16. Jahrhunderts aus den Kunstsammlungen der Veste Coburg*, in *Kunst und Antiquitäten*, 3, 1992, p. 30-31.

¹⁵ Verzameling Miguel Mateu Pla, Peralada: A.W. FROTHINGHAM, *Spanish Glass*, Londen, 1963, fig. 16.

¹⁶ J. GUDIOL RICART, *Els vidres catalans (Monumenta cataloniae, III)*, Barcelona, 1936.

¹⁷ A.W. FROTHINGHAM, *Hispanic Glass*, New York, 1941; Id., *Barcelona in Venetian Style*, New York, 1956; Id., *Spanish Glass* [n. 15].



19 Le col de l'aiguïere parcouru de fines dépressions spirales.
De hals van de waterkan doorgroefd met fijne, spiraalvormige inzinkingen.

un pied finement ourlé, surélevé en cylindre, léger et élégant, surmonté d'un bouton pincé entre deux disques plats. De tels pieds ourlés, présentant souvent les mêmes « maladdresses » dans la pose des filigranes, semblent signaler des pièces exclusivement catalanes : à titre d'exemple, citons deux grandes bouteilles quasi jumelles, à panse moulée, décorée d'une scène de danse, avec également un haut col étranglé, l'une conservée à Barcelone (H. : 35 cm) (fig. 23)¹⁸, l'autre à Paris (H. : 34 cm) (fig. 24)¹⁹, ainsi que deux verres-surprises fort similaires, aux multiples boursouflures, l'un à Barcelone (H. : 24,5 cm) (fig. 25)²⁰, l'autre à Corning, NY (H. : 21,9 cm)

¹⁸ Museu de les Arts Decoratives, Barcelone, inv. n° 4974 : I. DOMÉNECH, *Spanish Façon de Venise Glass*, dans *Beyond Venise. Glass in Venetian Style, 1500-1750*, dir. A.J. PAGE, New York, 2004, p. 99, pl. 15 à g.

¹⁹ Musée du Louvre, Paris, inv. n° MMR 125 (pièce inédite).

²⁰ Museu de les Arts Decoratives, Barcelone, inv. n° 23.373 : GUDIOL RICART, *Els vidres* [n. 16], pl. 71, a (état complet, H : ± 24 cm) et DOMÉNECH, *Spanish Façon de Venise* [n. 18], p. 99, pl. 15 à dr. (la coupe manque).



20 Le piédoche présentant des ondulations similaires à celles du col.
Het kleine voetstuk dat dezelfde golvingen vertoont als die van de hals.

worden met recentere studies die de verdienste hebben van de Catalaanse producties van de zestiende eeuw tot het begin van de zeventiende eeuw in kaart te brengen en van de waaier van vergelijkingsstukken met betrekking tot de waterkan van Luik te verbreden. De overeenkomsten kunnen apart of gezamenlijk voorkomen, waarbij de gelijkenissen nog meer worden gestaaft.

Vooreerst is één van de belangrijkste karakteristieken van de waterkan de goed getypeerde verbinding voet/nodus, of deze laatste nu met filigraan is bewerkt of niet: met name een fijn omrande voet, cilindervormig opgerezen, licht en elegant, bekroond met een nodus die tussen twee platte schijven is geklemd. Zulke omrande voeten die vaak dezelfde "onhandigheden" vertonen in het opbrengen van de filigranen, lijken te duiden op uitsluitend Catalaanse stukken: bij wijze van voorbeeld vernoemen we twee grote flessen die bijna een paar vormen. Ze hebben een in vorm gegoten buik versierd met een dansscène, en tevens een hoge en geknepen hals. De ene wordt bewaard in Barcelona (h: 35 cm) (fig. 23)¹⁸

¹⁸ Museu de les Arts Decoratives, Barcelona, inv.nr. 4974: I. DOMÉNECH, *Spanish Façon de Venise Glass*, in A.J. PAGE (red.), *Beyond Venise. Glass in Venetian Style, 1500-1750*, New York, 2004, p. 99, pl. 15 links.



H : 26 cm (D'après/naar FROTHINGHAM [n. 15], fig. 16)
 21 *Almorratxa* (Peralada, Coll. Miguel Mateu Pla).
Almorratxa (Peralada, Verz. Miguel Mateu Pla).

(fig. 26)²¹. Toujours travaillés dans le même esprit, certains hauts pieds catalans présentent un bouton simplement côtelé comme celui d'un verre-coq à Barcelone (H. : 28,5 cm) (fig. 27)²² ou celui d'un verre-surprise à tubulure torsadée, à Genève (H. : 21,2 cm) (fig. 28)²³. Le pied à bouton côtelé d'une bouteille incomplète, de Paris, du type *pitxer* (H. : 29,1 cm), en verre mauve doré,

²¹ The Corning Museum of Glass, Corning, NY, inv. n° 79.3.280 : A.-J. PAGE, *Spanish Façon de Venise Glass Objects*, dans *Beyond Venice* [n. 18], p. 126-127 et *Recent Important Acquisitions made by Public and Private Collections in the United States and Abroad*, dans *Journal of Glass Studies*, 22, 1980, p. 106, n° 21.

²² Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelone : FROTHINGHAM, *Spanish Glass* [n. 15], fig. 22.

²³ Musée Ariana, Genève, inv. n° G 199 : E. BAUMGARTNER, *Verre de Venise et « Façon de Venise »* (Catalogue des collections du Musée Ariana, 2), Genève, 1995, p. 59, n° 58 (voir aussi la bibliographie de référence très étoffée).



H : 47,5 cm (D'après/naar FROTHINGHAM [n. 15], fig. 17)
 22 *Grand confitero* à couvercle (Barcelone, Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Grote confitero met deksel (Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico).

en de andere in Parijs (h: 34 cm) (fig. 24)¹⁹. Voorts vernoemen we twee sterk gelijkende toverglazen met talrijke uitstulpingen, het ene in Barcelona (h: 24,5 cm) (fig. 25)²⁰, het andere in Corning, NY (h: 21,9 cm) (fig. 26)²¹. Eveneens op dezelfde wijze bewerkt, vertonen sommige Catalaanse hoge voeten een nodus die gewoon geribd is, zoals die van een haanvormig glas te Barcelona (h: 28,5 cm) (fig. 27)²² of die van een toverglas met

¹⁹ Musée du Louvre, Parijs, inv.nr. MMR 125 (onuitg. stuk).

²⁰ Museu de les Arts Decoratives, Barcelona, inv.nr. 23.373 : GUDIOL RICART, *Els vidres* [n. 16], pl. 71, a (volledige staat, H: ± 24 cm) en DOMÉNECH, *Spanish Façon de Venise* [n. 18], p. 99, pl. 15 rechts (de schaal ontbreekt).

²¹ The Corning Museum of Glass, Corning, NY, inv.nr. 79.3.280 : A.-J. PAGE, *Spanish Façon de Venise Glass Objects*, in *Beyond Venice* [n. 18], p. 126-127 et *Recent Important Acquisitions made by Public and Private Collections in the United States and Abroad*, in *Journal of Glass Studies*, 22, 1980, p. 106, nr. 21.

²² Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona : FROTHINGHAM, *Spanish Glass* [n. 15], fig. 22.



H: 35 cm (D'après/naar GUDIOL RICART [n. 16], pl. 66)
 23 Bouteille à panse soufflée dans un moule (Barcelone, Musée de les Arts Decoratives, inv. n° 4974).
Fles met vormgeblazen buik (Barcelona, Museu de les Arts Decoratives, inv.nr. 4974).



H: 34 cm (© R.M.N.)
 24 Bouteille à panse soufflée dans un moule (Paris, Musée du Louvre, inv. n° MMR 125).
Fles met vormgeblazen buik (Parijs, Musée du Louvre, inv.nr. MMR 125).

participe de la même veine créatrice (fig. 29)²⁴. Et à notre avis, la bouteille de Londres, à panse globulaire, en *lattimo* doré, avec son haut pied surmonté d'un bouton côtelé (H: 24,1 cm), pourrait s'insérer dans ce même groupe (fig. 30)²⁵.

Une autre particularité rattachant l'aiguière aux productions catalanes est la présence des filigranes blancs verticaux, très en relief et rayonnants maladroitement, phénomène tout à fait inhabituel sur les verres vénitiens²⁶. Les exemplaires de comparaison catalans abondent, certains présentent aussi des bandes horizontales de fins *fili* blancs surmontant les verticaux. Parmi

getorste buis te Genève (h: 21,2 cm) (fig. 28)²³. De voet met een geribde nodus van een onvolledige fles in Parijs, van het *pitxer* type (h: 29,1 cm) en in paars verguld glas, ontstond uit eenzelfde inspiratie (fig. 29)²⁴. Naar onze mening zou ook de fles uit verguld *lattimo* in Londen, met een bolvormige buik en een hoge voet bekroond met een geribde nodus (h: 24,1 cm), bij dezelfde groep kunnen worden gevoegd (fig. 30)²⁵.

Een andere eigenschap die de waterkan verbindt met de Catalaanse producties is de aanwezigheid van witte, verticale filigranen in sterk reliëf die nogal onhandig straalsgewijs zijn opgebracht. Dit is een heel

²⁴ Musée des Arts décoratifs, Paris, inv. n° 10403: E. BAUMGARTNER, *Venise et Façon de Venise. Verres Renaissance du Musée des Arts décoratifs*, Paris, 2003, p. 116-117, n° 54.

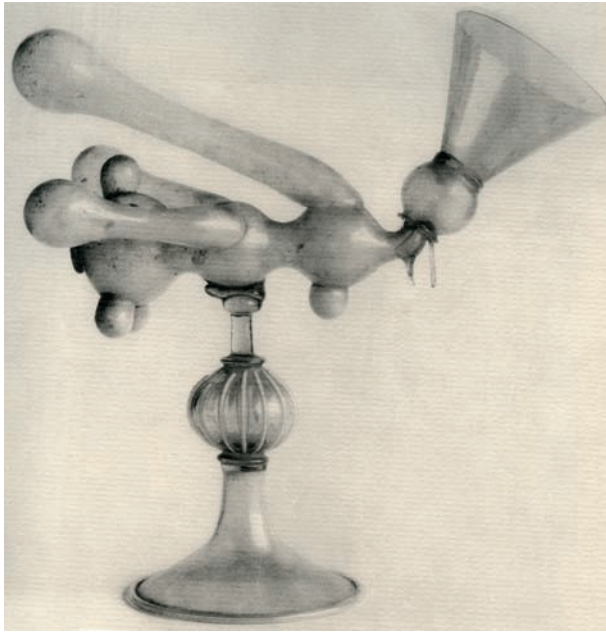
²⁵ British Museum, Londres, inv. n° S.402: TAIT, *The Golden Age* [n. 11], p. 122, n° 205, pl. 6 (couleur). À propos de l'origine catalane de cette pièce, voir aussi l'apport des sources écrites: T.H. CLARKE, *Lattimo. A Groupe of Venetian Glass Enameled on an Opaque-White Ground*, dans *Journal of Glass Studies*, 16, 1974, p. 27, n. 22.

²⁶ Le calice du verre à pied, conservé au *British Museum*, inv. n° S.640, semble constituer un cas exceptionnel: TAIT, *The Golden Age* [n. 11], p. 68-69, n° 89.

²³ Musée Ariana, Genève, inv.nr. G 199: E. BAUMGARTNER, *Verre de Venise et « Façon de Venise » (Catalogue des collections du Musée Ariana, 2)*, Genève, 1995, p. 59, nr. 58 (zie ook de zeer goed gestoffeerde referentiebibliografie).

²⁴ Musée des Arts décoratifs, Parijs, inv.nr. 10403: E. BAUMGARTNER, *Venise et Façon de Venise. Verres Renaissance du Musée des Arts décoratifs*, Parijs, 2003, p. 116-117, nr. 54.

²⁵ British Museum, Londen, inv.nr. S.402: TAIT, *The Golden Age* [n. 11], p. 122, nr. 205, pl. 6 (kleur). Omtrent de Catalaanse herkomst van dit stuk, zie ook de bijdrage van geschreven bronnen: T.H. CLARKE, *Lattimo. A Groupe of Venetian Glass Enameled on an Opaque-White Ground*, in *Journal of Glass Studies*, 16, 1974, p. 27, n. 22.



H.: ± 24,5 cm (D'après/naar GUDIOL RICART [n. 16], pl. 71)
 25 Verre-surprise (Barcelone, *Museu de les Arts Decoratives*, inv. n° 23.373).
Toverglas (Barcelona, *Museu de les Arts Decoratives*, inv.nr. 23.373).



H.: 21,9 cm (D'après/naar DOMÉNECH [n. 18], p. 126)
 26 Verre-surprise (Corning, NY, The Corning Museum of Glass, inv. n° 79.3.280).
Toverglas (Corning, NY, The Corning Museum of Glass, inv.nr. 79.3.280).

les plus intéressants, citons le grand *confitero* à couvercle de Barcelone (H: 47,5 cm) (fig. 22)²⁷; la fameuse *almorratxa* de Peralada (H: 26 cm) (fig. 21)²⁸ ainsi qu'un étonnant calice à pied campaniforme²⁹ provenant de la même collection; une grande coupe de Genève (Ø: 35,5 cm) (fig. 31)³⁰ et une autre de Cobourg (Ø: 30,2 cm) (fig. 32)³¹; une lampe à huile cylindrique H.: ± 13 cm)³² et un calice à jambe avec mufle de lion (H: 14,3 cm)³³, tous deux de Barcelone.

À propos des *fili* blancs présents sur les verres de comparaison, *fili* appelés à l'époque *vies blancas*³⁴ ou *rretxas blancas*³⁵ ou encore *lo rayado a la manera de*

ongewoon fenomeen op Venetiaans glas²⁶. Er is een overvloed aan Catalaanse vergelijkingsexemplaren. Sommige vertonen tevens horizontale banden van dunne witte *fili* boven de verticale banden. Bij de meest interessante exemplaren vernoemen we de grote *confitero* met deksel van Barcelona (h: 47,5 cm) (fig. 22)²⁷; de befaamde *almorratxa* van Peralada (h: 26 cm) (fig. 21)²⁸ alsook een eigenaardige, klokvormige²⁹ kelk op voet uit dezelfde verzameling; een grote schaal van Genève (Ø: 35,5 cm) (fig. 31)³⁰ en een andere van Cobourg (Ø: 30,2 cm) (fig. 32)³¹; een cilindervormige olielamp (h: ± 13 cm)³² en een kelk met stam versierd met een leeuwensnuit (h: 14,3 cm)³³, beide van Barcelona.

²⁷ Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelone: FROTHINGHAM, *Spanish Glass* [n. 15], fig. 17.

²⁸ Voir note 15.

²⁹ Collection Miguel Mateu Pla, Peralada: GUDIOL RICART, *Els vidres* [n. 16], pl. 24, b.

³⁰ Collection privée: E. BAUMGARTNER, *Verre de Venise. Trésors inédits*, Genève, 1995, p. 98, n° 182 et p. 43 (pl.).

³¹ *Sammlung Herzog Alfreds von Sachsen-Coburg und Gotha*, Cobourg, inv. n° HA 335: A.-E. THEUERKAUFF-LIEDERWALD, *Venezianisches Glas der Kunstsammlungen der Veste Coburg. Die sammlung Herzog Alfreds von Sachsen-Coburg und Gotha (1844-1900). Venedig. À la façon de Venise, Spanien, Mitteleuropa*, Lingen, 1994, p. 78-79, n° 17.

³² Museu de les Arts Decoratives, Barcelone, inv. n° 4.970: DOMÉNECH, *Spanish Façon de Venise* [n. 18], p. 99, pl. 14, a.

³³ Museu de les Arts Decoratives, Barcelone, inv. n° 23.652: *Ibidem*, p. 99, pl. 14, b.

³⁴ « Lignes blanches », dans un inventaire de 1581: voir GUDIOL RICART, *Els vidres* [n. 16], p. 50, n. 101.

³⁵ « Traits blancs », dans le testament d'un docteur de Majorque, en 1616: voir A.W. FROTHINGHAM, *Barcelona in Venetian Style*, New York, 1956, p. 40.

²⁶ De kelk van het glas op voet, bewaard in het British Museum, inv.nr. S.640, lijkt een uitzonderlijk geval te zijn: TAIT, *The Golden Age* [n. 11], p. 68-69, nr. 89.

²⁷ Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona: FROTHINGHAM, *Spanish Glass* [nr. 15], fig. 17.

²⁸ Zie noot 15.

²⁹ Verzameling Miguel Mateu Pla, Peralada: GUDIOL RICART, *Els vidres* [n. 16], pl. 24, b.

³⁰ Privéverzameling: E. BAUMGARTNER, *Verre de Venise. Trésors inédits*, Genève, 1995, p. 98, nr. 182 en p. 43 (pl.).

³¹ *Sammlung Herzog Alfreds von Sachsen-Coburg und Gotha*, inv.nr. HA 335: A.-E. THEUERKAUFF-LIEDERWALD, *Venezianisches Glas der Kunstsammlungen der Veste Coburg. Die sammlung Herzog Alfreds von Sachsen-Coburg und Gotha (1844-1900). Venedig. À la façon de Venise, Spanien, Mitteleuropa*, Lingen, 1994, p. 78-79, nr. 17.

³² Museu de les Arts Decoratives, Barcelona, inv.nr. 4.970: DOMÉNECH, *Spanish Façon de Venise* [n. 18], p. 99, pl. 14, a.

³³ Museu de les Arts Decoratives, Barcelona, inv.nr. 23.652: *Ibidem*, p. 99, pl. 14, b.



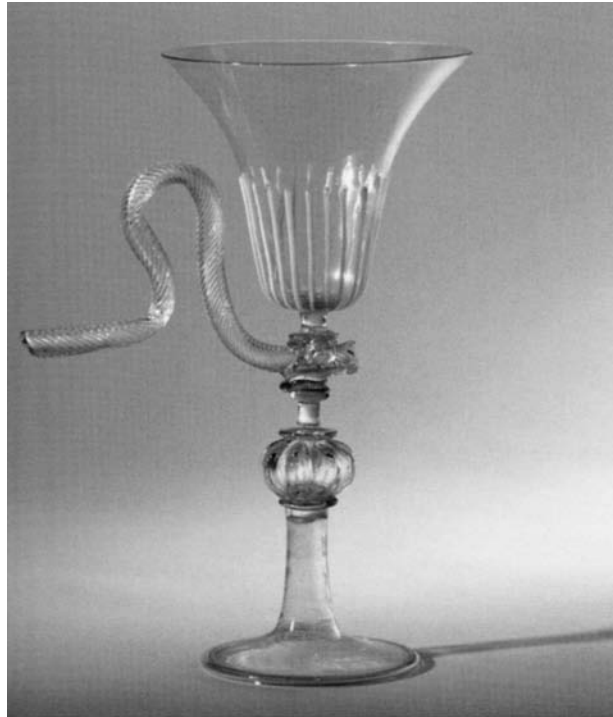
H: 28,5 cm (D'après/naar FROTHINGHAM [n. 15], fig. 22)
 27 Verre-coq (Barcelone, Instituto Amatller de Arte Hispánico).
Haanvormig glas (Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico).

Venecia³⁶, il serait intéressant d'approfondir leur examen en vue de déterminer s'ils ont aussi été préparés à partir d'un double enrobage. Dans la littérature, rien n'est précisé à ce sujet, mais certaines illustrations semblent plaider en ce sens³⁷. Pourrait-il s'agir d'une spécificité catalane destinée à accentuer volontairement le relief? En tout cas, vu leur processus complexe d'élaboration, ces *fili* émergents relèvent manifestement plus d'un choix que d'une incapacité des verriers à maîtriser la technique d'intégration des *fili* dans la masse du verre.

Autre élément décoratif à prendre en compte : les macarons et leur façon apparemment si déjetée d'enjamber les filigranes, qui caractérisent aussi certains verres

³⁶ «La rayure à la manière de Venise», dans un document castillan du xvi^e siècle : voir J. GESTOSO Y PÉREZ, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo xiii al xviii ambos inclusive*, Séville, II, 1900, p. 401 (d'après J. RODRÍGUEZ GARCIA, *La influencia del vidrio de Venecia en Cataluña*, dans *Annales de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre*, 10, p. 431, note 8).

³⁷ Voir par exemple la coupe de Cobourg (THEUERKAUFF-LIEDERWALD, *Venezianisches Glas* [n. 31], p. 78-79, n^{os} 17-18) et le verre-surprise de Genève (BAUMGARTNER, *Verre de Venise* [n. 23], p. 59, n^o 58).



H: 21,2 cm (D'après/naar BAUMGARTNER [n. 23], p. 59, n^o/ nr. 58)
 28 Verre-surprise à tubulure torsadée (Genève, Musée Ariana, inv. n^o G 199).
Toverglas met getorste buis (Genève, Musée Ariana, inv. nr. G 199).

Wat de witte *fili* betreft die aanwezig zijn op de vergelijkingsglazen, vroeger ook *vies blancas*³⁴ of *rretxas blancas*³⁵ genoemd of ook nog *lo rayado a la manera de Venecia*³⁶, zou het interessant zijn om hun studie uit te diepen om te kunnen bepalen of ze eveneens zijn opgebouwd uit een dubbele omhulling. In de literatuur vindt men hierover niets gepreciseerd, maar sommige illustraties lijken in deze richting te wijzen³⁷. Zou het om een Catalaanse specificiteit kunnen gaan, bestemd om het reliëf bewust te benadrukken? In ieder geval vloeien deze uitstekende *fili*, gezien hun complexe vervaardigingsproces, duidelijk eerder voort uit een keuze van de glasblazers dan uit een onvermogen om de techniek voor het insmelten van de *fili* in de glasmassa te beheersen.

³⁴ "Lignes blanches", in een inventaris van 1581: zie GUDIOL RICART, *Els vidres* [n. 16], p. 50, nr. 101.

³⁵ "Traits blancs", in het testament van een Mallorcaanse dokter, in 1616: zie A.W. FROTHINGHAM, *Barcelona in Venetian Style*, New York, 1956, p. 40.

³⁶ "La rayure à la manière de Venise", in een Castiliaans document uit de zestiende eeuw: zie J. GESTOSO Y PÉREZ, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo xiii al xviii ambos inclusive*, Sevilla, II, 1900, p. 401 (naar J. RODRÍGUEZ GARCIA, *La influencia del vidrio de Venecia en Cataluña*, in *Annales de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre*, 10, p. 431, noot 8).

³⁷ Zie bijvoorbeeld de schaal van Coburg (THEUERKAUFF-LIEDERWALD, *Venezianisches Glas* [n. 31], p. 78-79, nrs. 17-18) en het toverglas van Genève (BAUMGARTNER, *Verre de Venise* [n. 23], p. 59, nr. 58).



H : 29,1 cm (D'après/naar BAUMGARTNER [n. 24], p. 117)

29 Bouteille incomplète du type *Pitxer*, en verre mauve doré (Paris, Musée des Arts décoratifs, inv. n° 10403).
Onvolledige fles van het Pitxer type, paars verguld glas (Parijs, Musée des Arts décoratifs, inv.nr. 10403).



H : 24,1 cm (D'après/naar TAIT [n. 11], pl. 6)

30 Bouteille à panse globulaire (porte-perruque ?), en *lattimo* doré (Londres, British Museum, inv. n° S.402).
Fles met bolvormige buik (pruikenbol?), in verguld *lattimo* (Londen, British Museum, inv.nr. S.402).



Ø : 35,5 cm (D'après/naar BAUMGARTNER [n. 30], p. 43)

31 Grande coupe (Genève, Coll. privée).
Grote schaal (Genève, privéverz.).



Ø : 30,2 cm (D'après/naar THEUERKAUFF-LIEDERWALD [n. 31], p. 78, n°/nr. 17)

32 Grande coupe (Cobourg, *Sammlung Herzog Alfred von Sachsen-Coburg und Gotha*, inv. n° HA 335).
Grote schaal (Coburg, *Sammlung Herzog Alfred von Sachsen-Coburg und Gotha*, inv.nr. HA 335).

catalans. Si les petites pastilles en framboise sont assez courantes sur les « façons de Venise », le macaron doré à petite tête cornue est plus typé. Il se retrouve quasi à l'identique sur l'*almorratxa* de Peralada (voir *supra*, fig. 21), sur un *confitero* gravé de Corning, NY (H : 25,7 cm)³⁸, sur un petit récipient à large bec de Barcelone³⁹ et sur la grande coupe filigranée de Cobourg (voir *supra*, fig. 32). C'est d'ailleurs la description très précise de Theuerkauff-Liederwald qui nous a mise sur la piste de cette identification. Le curieux macaron en colimaçon a aussi été relevé sur cette même coupe⁴⁰. Pour progresser dans cette étude et mieux cerner les parentés de production, nous émettons ici le souhait de voir dorénavant les macarons plus précisément décrits et systématiquement reproduits. Des comparaisons à partir de moulages pourraient s'avérer très utiles.

La grande anse cannelée, en S, est un attribut essentiel de l'aiguière. Les anses en S ne sont pas inhabituelles sur les aiguières vénitiennes, néanmoins, d'un point de vue typologique et technologique, le parallèle le plus proche que nous ayons trouvé concerne une pièce de Londres, cataloguée comme catalane. Il s'agit d'une aiguière en casque, en verre givré, agrémentée d'une anse en S, cannelée et crêtée (H : 19 cm) (fig. 33)⁴¹. Mis à part la crête et la « contraction » de la partie supérieure, cette anse, apparemment creuse, ressemble à celle de l'aiguière, avec ses extrémités spiralées et ses plots d'attache. Elle présente aussi les mêmes petites « anomalies » techniques, comme le pincement et l'affinement des extrémités, ou le redressement au milieu de l'oblique, très nettement marqué ici par deux nodules pincés. De même inspiration, des anses en S agrémentent deux récipients en verre munis d'un couvercle, sur une nature morte datée de 1626 et signée de Juan van der Hamen, peintre à la Cour de Madrid (fig. 34)⁴².

À côté de ces indices très précis plaidant en faveur de cette origine, il faut aussi souligner quelques qualités d'ensemble toujours épinglées pour désigner les belles productions catalanes, et auxquelles l'aiguière ne déroge pas : le raffinement, l'élégance, l'originalité de la forme, la finesse, la légèreté et la douce tonalité du verre, légèrement jaune ambré.

Lors du séjour de l'aiguière à l'IRPA, le verre incolore et le verre blanc des *fili* ont fait l'objet d'une analyse chimique⁴³. Il apparaît que les verres incolores

Een ander decoratief element dat men in aanmerking moet nemen, zijn de makarons en de schijnbaar zo slordige wijze waarop ze op de filigranen liggen; ook zij kenmerken bepaald Catalaans glaswerk. Kleine framboosvormige noppen komen vrij vaak voor op "façons de Venise", maar de vergulde makaron met een klein gehoord hoofd is typerender. We vinden er bijna identieke terug op de *almorratxa* van Peralada (zie *supra*, fig. 21), op een gegraveerde *confitero* van Corning, NY (h: 25,7 cm)³⁸, op een kleine recipiënt met brede tuit van Barcelona³⁹ en op de grote schaal met filigranen van Coburg (zie *supra*, fig. 32). Het is trouwens de zeer nauwkeurige beschrijving van Theuerkauff-Liederwald die ons op het spoor van deze identificatie heeft gebracht. De eigenaardige, spiraalvormige rozet werd ook op deze schaal teruggevonden⁴⁰. Om deze studie te doen vorderen en om de produktieverwantschappen beter te kunnen bepalen, uiten we hier de wens dat de makarons voortaan nauwkeuriger beschreven en systematischer weergegeven zouden worden. Vergelijkingen van afgietsels zouden zeer leerzaam kunnen zijn.

³⁸ Corning Museum of Glass, Corning, NY, inv.nr. 79.3.283: PAGE, *Spanish Façon de Venise Glass* [n. 21], p. 130-131, nr. 9.

³⁹ Museu de les arts Decoratives, Barcelona: FROTHINGHAM, *Spanish Glass* [n. 15], fig. 14, b.

⁴⁰ THEUERKAUFF-LIEDERWALD, *Katalanisches Glas* [n. 14].



H : 19 cm (D'après/naar FROTHINGHAM [n. 15], fig. 10)

33 Aiguière en casque (Londres, Victoria and Albert Museum).
Helmvormige waterkan (Londen, Victoria and Albert Museum).

³⁸ Corning Museum of Glass, Corning, NY, inv. n° 79.3.283 : PAGE, *Spanish Façon de Venise Glass* [n. 21], p. 130-131, n° 9.

³⁹ Museu de les Arts Decoratives, Barcelone : FROTHINGHAM, *Spanish Glass* [n. 15], fig. 14, b.

⁴⁰ THEUERKAUFF-LIEDERWALD, *Katalanisches Glas* [n. 14].

⁴¹ Victoria and Albert Museum, Londres : FROTHINGHAM, *Spanish Glass* [n. 15], fig. 10.

⁴² *Nature morte avec fruits et verres*, The Museum of Fine Arts, Houston, inv. n° 61.78. Pour une reproduction de cette œuvre, voir W.B. JORDAN, *Juan van der Hamen y León & The Court of Madrid*, New Haven, Londres, 2005, p. 189, pl. 33.

⁴³ Voir WOUTERS et FONTAINE, *The Large Catalanian Ewer* [n. 7].



(D'après/naar JORDAN [n. 42], p. 189)

- 34 *Nature morte avec fruits et verres* de Juan van der Hamen, 1626 (Houston, The Museum of Fine Arts, inv. n° 61.78).
Stilleven met fruit en glazen van Juan van der Hamen, 1626 (Houston, The Museum of Fine Arts, inv. nr. 61.78).



(D'après/naar JORDAN [n. 42], p. 191)

- 35 *Nature morte avec artichauts, cerises et vases de fleurs* de Juan van der Hamen, 1626 (Coll. Naseiro, Madrid).
Stilleven met artisjokken, kersen en bloemenvaas van Juan van der Hamen, 1626 (Verz. Naseiro, Madrid).

du corps de l'aiguière, de l'anse et du fourré des filigranes sont de même nature, c'est-à-dire du type « soude-chaux », à base de soude végétale. En somme, il s'agit d'un verre assez comparable au *vitrum blanchum* vénitien de la fin du XVI^e ou du début du XVII^e siècle. Quant au verre blanc des *fili*, il contient de l'étain et du plomb, ce qui est aussi conforme aux verres vénitiens de cette époque. En résumé, dans l'état actuel des connaissances et vu le manque d'analyses de référence pour les verres catalans, les analyses de composition de l'aiguière viennent documenter une pièce de style catalan mais elles ne peuvent, à elles seules, ni confirmer, ni infirmer son origine.

En ce qui concerne la datation des exemplaires auxquels l'aiguière s'apparente par l'une ou l'autre de ses facettes, il semble exister un consensus pour les dater de la seconde moitié du XVI^e ou même de la fin du XVI^e au début du XVII^e siècle. Nous n'avons pas l'intention ici de remettre cette datation en question. Personne ne le conteste, cette période est l'ère de splendeur et l'âge d'or du verre catalan⁴⁴. La Catalogne était passée maître dans l'art du verre incolore à la façon de Venise et les écrits contemporains peuvent en témoigner⁴⁵. Avec leurs beaux verres émaillés, colorés ou incolores, Barcelone et les autres officines catalanes rivalisaient avec Venise et peut-être même, à en croire les écrits du jésuite Pere Gil vers 1600, la surpassaient⁴⁶. L'aiguière de Liège est à la hauteur de tels éloges.

Conclusion

Malgré ce qui en a été dit, l'aiguière n'a pas encore livré tous ses secrets. Tout d'abord, sa forme, unique et si particulière, peut-être inspirée du registre des orfèvreries, reste quelque peu mystérieuse⁴⁷. Ensuite, une autre question reste à approfondir : son origine de fabrication, la Catalogne. Il nous faut d'ailleurs ici émettre une certaine réserve quant à l'appellation « origine catalane » à laquelle nous recourons : elle est vague et sans précision d'atelier⁴⁸. Barcelone, où travaillait notamment le verrier Gaspar Veneciano en 1580⁴⁹, n'est pas le seul centre verrier en Catalogne à produire des « façons de Venise » à cette époque : il y a aussi, par exemple, Mataro, Guardia de Montserrat, Vallbona et Corbera de Llobregat⁵⁰. En

Het grote gegroefde S-vormige oor is een essentieel kenmerk van de waterkan. S-vormige oren zijn niet ongewoon op Venetiaanse waterkannen. Niettemin is de meest verwante parallel die we op typologisch en technologisch gebied hebben gevonden, een stuk uit Londen dat als Catalaans is gecatalogeerd. Het betreft een helmvormige waterkan in ijsglas, versierd met een S-vormig, gegroefd en gekamd oor (h: 19 cm) (fig. 33)⁴¹. Buiten de kam en de "inkrimping" van het bovenste deel lijkt dit schijnbaar holle oor op dat van de waterkan met zijn spiraalvormige uiteinden en zijn contactplaatjes. Het vertoont ook dezelfde kleine technische "anomalieën", zoals de geknepen en afgedunde uiteinden, of de bijtrekking in het afgebogen deel die hier zeer duidelijk gemerkt is door twee geknepen knobbels. S-vormige oren van eenzelfde trant sieren twee glazen recipiënten met deksel op een stilleven gedateerd 1626 en gesigneerd door Juan van der Hamen, schilder aan het hof van Madrid (fig. 34)⁴².

Naast deze zeer precieze aanwijzingen die ten gunste van deze herkomst pleiten, moet men ook enkele algemene karakteristieken benadrukken die steeds worden opgesomd om de mooie Catalaanse producties te kwalificeren en die ook de waterkan kenmerken: de verfijndheid, de elegantie, de originaliteit van de vorm, de fijnheid, de lichtheid en de zachte tint van het glas, lichtjes ambergeel.

Toen de waterkan zich in het KIK bevond, werden het kleurloze glas en het witte glas van de *fili* onderworpen aan een chemische analyse⁴³. Het kleurloze glas van de romp van de waterkan, het oor en de vulling van de filigranen lijken van dezelfde aard te zijn, te weten van het type "soda-kalk" op basis van plantaardige soda. Kortom, het betreft een glasoort die veel gelijkenis vertoont met het Venetiaanse *vitrum blanchum* uit het einde van de zestiende of begin van de zeventiende eeuw. Het witte glas van de *fili* bevat tin en lood, wat ook overeenkomt met het Venetiaanse glas uit die periode. Samengevat kan men stellen dat bij de huidige kennis van zaken en gezien het gebrek aan referentieanalyses van Catalaans glas, de analyses van de samenstelling van de waterkan documentatie verschaffen over een werk dat van het Catalaanse type is, maar op zich kunnen deze analyses de herkomst ervan noch bevestigen, noch ontkennen.

Wat betreft de datering van de exemplaren waarmee de waterkan in een of ander opzicht verwant is, lijkt er een consensus te bestaan om ze in de tweede helft van de zestiende of zelfs aan het einde van de zestiende of aan het begin van de zeventiende eeuw te dateren. We hebben geenszins de bedoeling deze datering in twijfel te trekken. Niemand betwist dat deze periode de glorie tijd

⁴⁴ À ce sujet, voir par exemple les réflexions de J. CARRERAS I BARREDA, *Els vidres Catalans à la façon de Venise del Museu de les Artes decoratives de Barcelona (segles XVI-XVII)*, dans *I Jornades hispàniques d'història del vidre. Actes*, v, 1, 2001, p.148.

⁴⁵ Voir les relations de GUDIOL RICART, *Els vidres* [n. 16], p. 46 et 51-52 ; FROTHINGHAM, *Spanish Glass* [n. 15], p. 30-36 et 45 ; DOMÉNECH, *Spanish Façon de Venise* [n. 18], p. 87-88.

⁴⁶ P. GIL, *Historia natural de Catalunya*, p. 36 : « ...lo vidre que vuy se fa en Venecia sia tingut per excellent, pero no es menys, ans be en moltes coses mes excellent lo ques fa en Barcelona y altres parts de Catalunya » (d'après GUDIOL RICART, *Els vidres* [n. 16], p. 155, n. 79).

⁴⁷ CHEVALIER et MERLAND, *Le verre de Venise* [n. 2].

⁴⁸ C'est d'ailleurs aussi l'opinion de CARRERAS I BARREDA, *Els vidres Catalans* [n. 44], p. 151.

⁴⁹ Information trouvée chez RODRÍGUEZ GARCÍA, *La influencia* [n. 36], p. 422.

⁵⁰ FROTHINGHAM, *Spanish Glass* [n. 15], p. 44-45.

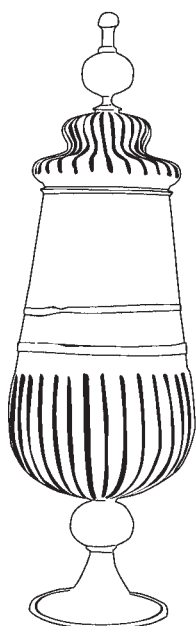
⁴¹ Victoria and Albert Museum, Londen: FROTHINGHAM, *Spanish Glass* [n. 15], fig. 10.

⁴² *Stilleven met fruit en glaswerk*, The Museum of Fine Arts, Houston, inv.nr. 61.78. Voor een reproductie van dit werk, zie: W.B. JORDAN, *Juan van der Hamen y León & The Court of Madrid*, New Haven, Londen, 2005, p. 189, pl. 33.

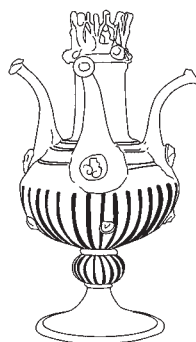
⁴³ Zie WOUTERS en FONTAINE, *The Large Catalanian Ewer* [n. 7].



1



2



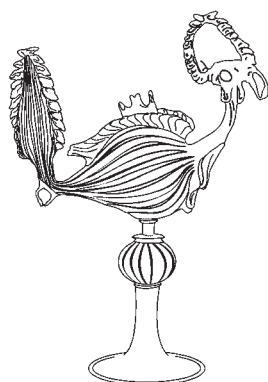
3



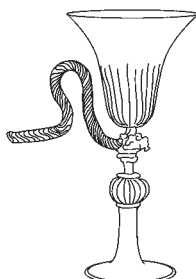
4



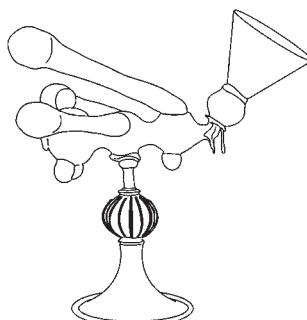
5



6



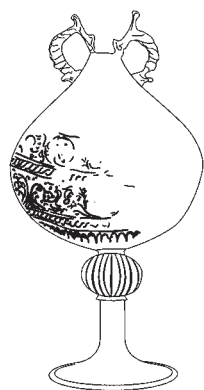
7



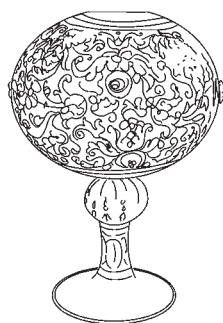
8



9



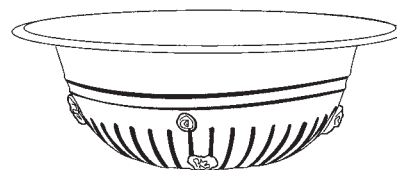
10



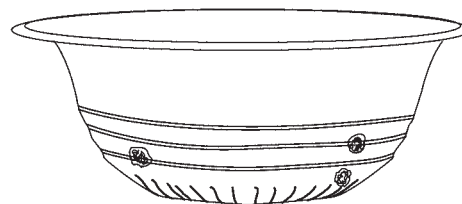
11



12



13



14

(Dessin / Tekening Concepción Ortigosa)

fait, la dénomination « origine catalane » traduit plutôt un état actuel des connaissances, qui réunit une famille de verres sur la base de critères stylistiques et technologiques. Elle repose avant tout, et c'est logique, sur les collections de verres présents en Catalogne, mais aussi sur le critère de qualité que nous avons évoqué. Par ailleurs, les verres ont pu voyager et les verriers aussi. À titre d'exemple, pour la période concernée, citons le cas du verrier vénitien Domenico Barovier, émigré à Palma de Majorque, travaillant le *crystallo* à la façon de Venise, enseignant son art puis, se voyant refuser la création d'un atelier à Barcelone, il offre ses services à Philippe II et obtient, en 1608, le privilège d'établir un atelier à l'Escorial. L'artiste passe ainsi du giron de la Catalogne à la Castille⁵¹. On peut encore évoquer le cas de Juan Rodríguez, verrier natif de Cadalso en Castille, travaillant à Séville en 1557, réputé dans la pose des *fili*, un art qu'il avait appris à Venise et à Barcelone⁵².

Quant à la destination de l'aiguïère, on a quelque difficulté à imaginer que ce verre si haut et à goulot tellement étranglé ait vraiment pu servir, que ce soit de façon indépendante, pour verser l'eau à boire, ou bien comme aquamanile en compagnie d'un bassin ou d'une *salvilla* (présentoir) dans le cadre du rituel de l'ablution des mains à table⁵³. Un tableau intitulé *Nature morte avec artichauts, cerises et vases de fleurs*⁵⁴, daté de 1627 et signé de Juan van der Hamen, montre pourtant un bel exemple de cette association : une aiguïère élancée, à la silhouette proche de celle de Liège, avec une anse en S, cannelée et torsadée, dressée sur une *salvilla* (fig. 35 et 37). Les deux pièces sont en verre d'un vert intense et profond : la transparence est à peine suggérée. En respectant les proportions de ce service, il faudrait imaginer, pour l'aiguïère de Liège, un présentoir grandiose dont le diamètre avoisinerait 47 cm !

⁵¹ J. RODRÍGUEZ, *Domenico Barovier, vetraio veneziano in Spagna (1600-1608)*, dans *Rivista della Stazione Sperimentale del Vetro*, 2, 1990, p. 65-69.

⁵² D'après A.W. FROTHINGHAM, *Barcelona in Venetian Style*, New York, 1956, p. 35-36 et FROTHINGHAM, *Spanish Glass* [n. 15], p. 57-58.

⁵³ Hypothèse suggérée par THEUERKAUFF-LIEDERWALD, *Katalanisches Glas* [n. 14], p. 31.

⁵⁴ Collection Naseiro, Madrid. Pour une reproduction de cette œuvre, voir JORDAN, *Juan van der Hamen y León* [n. 42], p. 191, n° 35 (avec détail sur la jaquette de couverture).

en de gouden eeuw van het Catalaanse glas is⁴⁴. Catalonië was meester geworden in de kunst van het kleurloze glas "à la façon de Venise" en de geschriften uit die tijd kunnen daarvan getuigen⁴⁵. Met hun mooiste geëmailleerde glas – gekleurd of kleurloos – wedijverden Barcelona en de andere Catalaanse werkplaatsen met Venetië en overtroffen haar misschien zelfs, als we de geschriften van de jezuïet Pere Gil van omstreeks 1600⁴⁶ mogen geloven. De waterkan van Luik is zulke lofzangen waardig.

Besluit

Ondanks alles wat er reeds over werd gezegd, heeft de waterkan al haar geheimen nog niet prijsgegeven. Eerst en vooral blijft haar unieke en zo bijzondere vorm, waarvan het idee misschien wel aan de edelsmeden is ontleend⁴⁷, enigszins mysterieus. Vervolgens moet nog een andere kwestie worden doorgrond: die van haar Catalaanse herkomst. Er moet trouwens een voorbehoud gemaakt worden bij de benaming "Catalaanse herkomst" waarnaar we teruggrijpen: ze is vaag en preciseert het atelier niet⁴⁸. Barcelona, waar in 1580 met name de glasblazer Gaspar Veneciano werkte⁴⁹, is niet het enige glascentrum in Catalonië dat in die tijd "façons de Venise" produceert: er zijn bijvoorbeeld ook Mataro, Guardia de Montserrat, Vallbona en Corbera de Llobregat⁵⁰. In feite is de benaming "Catalaanse herkomst" eerder een weerspiegeling van de huidige staat van kennis die een

⁴⁴ Zie hieromtrent bijvoorbeeld de bedenkingen van J. CARRERAS I BARREDA, *Els vidres Catalans à la façon de Venise del Museu de les artes decoratives de Barcelona (segles XVI-XVII)*, in *I Jornades hispàniques d'història del vidre. Actes*, v, 1, 2001, p. 148.

⁴⁵ Zie de verslagen van GUDIOL RICART, *Els vidres* [n. 16], p. 46 en 51-52; FROTHINGHAM, *Spanish Glass* [n. 15], p. 30-36 en 45; DOMÉNECH, *Spanish Façon de Venise* [n. 18], p. 87-88.

⁴⁶ P. GIL, *Historia natural de Catalunya*, p. 36: "...lo vidre que vuy se fa en Venecia sia tingut per excellent, pero no es menys, ans be en moltes coses mes excellent lo ques fa en Barcelona y altres parts de Catalunya" (naar GUDIOL RICART, *Els vidres* [n. 16], p. 155, n. 79).

⁴⁷ CHEVALIER EN MERLAND, *Le verre de Venise* [nr. 6].

⁴⁸ Dit is trouwens ook de mening van CARRERAS I BARREDA, *Els vidres Catalans* [n. 44], p. 151.

⁴⁹ Informatie gevonden bij RODRÍGUEZ GARCÍA, *La influencia* [n. 36], p. 422.

⁵⁰ FROTHINGHAM, *Spanish Glass* [n. 15], p. 44-45.

36 Verres catalans : l'aiguïère de Liège et quelques verres apparentés (réduction à la même échelle). *Catalaans glas: de waterkan van Luik en enkele verwante glazen (op dezelfde schaal verkleind)*.

1. Aiguïère, Liège (voir fig. 4). *Waterkan, Luik (zie fig. 4)*.
2. *Confitero* à couvercle, Barcelone (fig. 22). *Confitero met deksel, Barcelona (fig. 22)*.
3. *Almorratxa*, Peralada (fig. 21). *Almorratxa, Peralada (fig. 21)*.
4. Bouteille, Barcelone (fig. 23). *Fles, Barcelona (fig. 23)*.
5. Bouteille, Paris (fig. 24). *Fles, Parijs, (fig. 24)*.
6. Verre-coq, Barcelone (fig. 27). *Haanvormig glas, Barcelona (fig. 27)*.
7. Verre-surprise, Genève (fig. 28). *Toverglas, Genève (fig. 28)*.
8. Verre-surprise, Barcelone (fig. 25). *Toverglas, Barcelona (fig. 25)*.
9. Verre-surprise, New York (fig. 26). *Toverglas, New York (fig. 26)*.
10. *Pitxer* incomplète, Paris (fig. 29). *Onvolledige Pitxer, Parijs (fig. 29)*.
11. Bouteille à panse globulaire, Londres (fig. 30). *Fles met bolvormige buik, Londen (fig. 30)*.
12. Aiguïère en casque, Londres (fig. 33). *Helmvormige waterkan, Londen (fig. 33)*.
13. Coupe, Cobourg (fig. 32). *Schaal, Coburg (fig. 32)*.
14. Coupe, Genève (fig. 31). *Schaal, Genève (fig. 31)*.

Effectivement, avec ses 49,2 cm de haut, l'aiguière de Liège est particulièrement grande. La plupart des verres catalans auxquels elle se rattache le sont aussi : 47,5 cm pour le *confitero* à couvercle de Barcelone, aux alentours de 35 cm pour les grandes bouteilles à panse moulée de Paris et Barcelone, plus de 29 cm pour le *pitxer* de Paris, 28 cm pour le coq de Barcelone, un diamètre de 30,2 cm pour la coupe de Cobourg et de 35,5 cm pour celle de Genève (fig. 36). C'est précisément la taille extrême des verres qui a frappé l'érudit portugais Thomé Pinheiro da Veiga lorsqu'il assista aux fastes et réjouissances de la cour de Philippe III, durant son séjour à Valladolid, capitale de l'Espagne de 1600 à 1606⁵⁵.

On en vient naturellement à penser au destinataire de l'aiguière. Elle a pu être exposée lors du *Cap d'any*, la fête du Nouvel An à Barcelone, fête qui rassemblait, chaque 1^{er} janvier, les autorités de la Ville, les verriers et leurs plus belles productions. On se prend à penser qu'elle a pu être admirée par Philippe II, en 1585, lors de sa visite des verreries de Barcelone⁵⁶ et qu'elle faisait partie de sa collection personnelle qui, en 1564, comptait déjà 263 verres dits « de Barcelone » et 320 verres vénitiens⁵⁷. Entre 1570 et 1580, cette collection

⁵⁵ D'après FROTHINGHAM, *Spanish Glass* [n. 15], p. 62.

⁵⁶ D'après GUDIOL RICART, *Els vidres* [n. 16], p. 47-48.

⁵⁷ Voir F. SÁNCHEZ CANTÓN, *El primer inventario del Palacio de El Pardo (1564)*, dans *Archivo español de Arte y Arqueología*, 10, Madrid, 1934, p. 73-75 (d'après DOMÉNECH, *Spanish Façon de Venise* [n. 18], p. 89).



37 Juan van der Hamen, *Nature morte avec artichauts...*, l'aiguière (détail de la fig. 35).
Juan van der Hamen, *Stilleven met artisjokken...*, de waterkan (detail van fig. 35).

familie glazen groepeerd op basis van stilistische en technologische criteria. Ze berust voor alles, en dit is ook logisch, op de glasverzamelingen die zich in Catalonië bevinden, maar ook op het kwaliteitscriterium dat we hebben aangehaald. Bovendien hebben zowel het glas als de glasblazers kunnen rondreizen. Als voorbeeld voor de periode in kwestie kunnen we het geval van de Venetiaanse glasblazer Domenico Barovier aanhalen. Nadat hij naar Palma de Mallorca was uitgeweken, waar hij *cristallo* vervaardigde “à la façon de Venise” en later onderricht gaf in zijn kunst, bood hij nadat hem de oprichting van een atelier in Barcelona was geweigerd, zijn diensten aan aan Filips II en kreeg hij in 1608 het privilege om een atelier op te richten in het Escorial. Zo emigreerde de kunstenaar – met Catalonië als opstapje – naar Castilië⁵¹. Men kan tevens het voorbeeld aanhalen van Juan Rodríguez, een glasblazer afkomstig van Cadalso in Castilië die in 1557 werkzaam was te Sevilla. Hij was befaamd voor het opbrengen van *fili*, een kunst die hij in Venetië en Barcelona had geleerd⁵².

Wat de bestemming van de waterkan betreft, kunnen we ons moeilijk indenken dat dit zo hoge glas met een zodanig toegeknepen hals werkelijk een gebruiksvoorwerp was, hetzij op zich, om het drinkwater uit te gieten, of als handwasbekken samen met een kom of een *salvilla* (schaal) in het kader van het ritueel van de handwassing aan tafel⁵³. Een schilderij met als titel *Stilleven met artisjokken, kersen en bloemenvazen*⁵⁴, gedateerd 1627 en gesigeneerd door Juan van der Hamen, toont nochtans een mooi voorbeeld van deze combinatie: een ranke waterkan met een silhouet dat nauw bij dat van de Luikse kan aansluit, een S-vormig geribd en getorst oor, op een *salvilla* geplaatst (fig. 35 en 37). De twee stukken zijn in een diep en intens groen glas waarvan de transparantie nauwelijks wordt gesuggereerd. Als we de verhoudingen van dit waterstel in acht nemen, zou men zich voor de Luikse waterkan een enorme schaal moeten indenken die een diameter van ongeveer 47 cm zou hebben!

Met haar hoogte van 49,2 cm is de waterkan van Luik inderdaad bijzonder groot. Het merendeel van het Catalaanse glas waarmee ze kan worden vergeleken is dat ook: 47,5 cm voor de *confitero* met deksel van Barcelona, ongeveer 35 cm voor de grote flessen met vormgegoten buik van Parijs en Barcelona, meer dan 29 cm voor de *pitxer* van Parijs, 28 cm voor de haan van Barcelona, een diameter van 30,2 cm voor de schaal van Coburg en 35,5 cm voor die van Genève (fig. 36). Precies de buitengewone afmetingen van het glaswerk verbaasden de Portugese geleerde Thomé Pinheiro da Veiga toen hij de feestelijkheden aan het hof van Filips III

⁵¹ J. RODRÍGUEZ, *Domenico Barovier, vetraio veneziano in Spagna (1600-1608)*, in *Rivista della Stazione Sperimentale del Vetro*, 2, 1990, p. 65-69.

⁵² Naar A.W. FROTHINGHAM, *Barcelona in Venetian Style*, New York, 1956, p. 35-36 en FROTHINGHAM, *Spanish Glass* [n. 15], p. 57-58.

⁵³ Hypothese voorgesteld door THEUERKAUFF-LIEDERWALD, *Katalanisches Glas* [n. 14], p. 31.

⁵⁴ Verzameling Naseiro, Madrid. Voor een reproductie van dit werk, zie W.B. JORDAN, *Juan van der Hamen y León* [n. 42], p. 191, nr. 35 (met detail op de omslag).

fut encore enrichie de 300 autres verres, achetés à Barcelone par Anne d'Autriche, sa quatrième épouse⁵⁸.

L'aiguière de Liège, une pièce d'ornement, d'apparat, destinée uniquement à l'exposition? C'est vraisemblable, à l'instar sans doute des autres très belles et grandes pièces catalanes. Cela expliquerait aussi qu'elle a traversé plusieurs siècles sans dommage majeur, sous la protection de grands collectionneurs. On sait qu'un jour, accablé par une forte fièvre, Philippe II a pris plaisir à se détendre, dans son jardin du Palais de Madrid, à la vision émerveillée de ses beaux verres vénitiens qu'il avait fait disposer sur des étagères en noyer⁵⁹... L'aiguière catalane du Musée du Verre à Liège n'est-elle pas, elle aussi, un pur objet de contemplation?*

bijwoonde tijdens zijn verblijf in Valladolid, van 1600 tot 1606 de hoofdstad van Spanje⁵⁵.

Dit geeft ons natuurlijkerwijze te denken aan de bestemming van de waterkan. Ze werd misschien wel tentoongesteld op de *Cap d'any*, het Nieuwjaarsfeest in Barcelona dat ieder jaar op 1 januari de stadsautoriteiten, de glasblazers en hun mooiste stukken samenbracht. Men kan zich inbeelden dat Filips II de kan in 1585 heeft bewonderd tijdens zijn bezoek aan de glasateliers in Barcelona⁵⁶ en dat ze tot zijn persoonlijke verzameling behoorde die in 1564 reeds 263 stuks telde met de benaming "van Barcelona", en 320 stuks Venetiaans glas⁵⁷. Tussen 1570 en 1580 werd deze verzameling verder verrijkt met 300 glazen die Anna van Oostenrijk, zijn vierde echtgenote⁵⁸, had gekocht in Barcelona.

Is de waterkan van Luik een sierstuk, een pronkstuk, enkel bestemd om te worden tentoongesteld? Het is zeer goed mogelijk, wellicht naar het voorbeeld van andere zeer mooie en grote Catalaanse stukken. Dit zou tevens verklaren waarom ze meerdere eeuwen heeft doorstaan zonder grote schade, onder de bescherming van belangrijke verzamelaars. Men weet dat Filips II er op een zekere dag, toen hij door een zware koorts werd getroffen, genoeg in heeft geschept om zich in de tuin van zijn Madrileense paleis te ontspannen bij de verrukkelijke aanblik van zijn mooie Venetiaanse glaswerk dat hij op notenhouten rekken had laten uitstallen⁵⁹... Is de Catalaanse waterkan uit het Glasmuseum in Luik ook geen zuiver contemplatief object?*

(uit het Frans vertaald)

⁵⁸ D'après A.W. FROTHINGHAM, *Barcelona in Venetian Style*, New York, 1956, p. 21 et FROTHINGHAM, *Spanish Glass* [n. 15], p. 34-35.

⁵⁹ B. DE PORREÑO, *Dichos y hechos del Señor Rey Don Felipe Segundo el Prudente, Potentissimo y Glorioso Monarca de las Españas y de las Indias*, Séville, 1639, fol. 25 (d'après A.W. FROTHINGHAM, *Barcelona in Venetian Style*, New York, 1956, p. 20 et DOMÉNECH, *Spanish Façon de Venise* [n. 18], p. 89).

* Pour leur aide précieuse dans la recherche bibliographique, nous tenons à remercier: M^{me} Véronique Arveiller (Louvre, Paris), M^{me} Janette Lefrancq (MRAH), M. Jean-Paul Philippart (Musée du Verre à Liège), M. Cesare Moretti (San Vito Tagliamento), ainsi que le personnel de la bibliothèque de l'*Instituto Cervantes* à Bruxelles.

⁵⁵ Naar FROTHINGHAM, *Spanish Glass* [n. 15], p. 62.

⁵⁶ Naar GUDIOL RICART, *Els vidres* [n. 16], p. 47-48.

⁵⁷ Zie F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *El primer inventario del Palacio de El Pardo (1564)*, in *Archivo español de Arte y Arqueología*, 10, Madrid, 1934, p. 73-75 (naar DOMÉNECH, *Spanish Façon de Venise* [n. 18], p. 89).

⁵⁸ Naar A.W. FROTHINGHAM, *Barcelona in Venetian Style*, New York, 1956, p. 21 en FROTHINGHAM, *Spanish Glass* [n. 15], p. 34-35.

⁵⁹ B. DE PORREÑO, *Dichos y hechos del Señor Rey Don Felipe Segundo el Prudente, Potentissimo y Glorioso Monarca de las Españas y de las Indias*, Sevilla, 1639, fol. 25 (naar A.W. FROTHINGHAM, *Barcelona in Venetian Style*, New York, 1956, p. 20 en DOMÉNECH, *Spanish Façon de Venise* [n. 18], p. 89).

* Wij danken mevr. Véronique Arveiller (Louvre, Parijs), mevr. Janette Lefrancq (KMKG), dhr. Jean-Paul Philippart (Musée du Verre in Luik), dhr. Cesare Moretti (San Vito Tagliamento), en ook het personeel van de bibliotheek van het Instituto Cervantes in Brussel voor hun waardevolle hulp bij het bibliografische opzoekingswerk.



H. : 31,1 cm

(© Auteur)

38 Cruche léonine en *lattimo* (coll. privée).
Leeuwenkruik in lattimo (privé-verzameling).



(© Auteur)

38 *Idem*, vue de face.
Idem, vooraanzicht.

En dernière minute, nous avons été informée de l'existence d'un très beau verre catalan inédit⁶⁰ qui, pour une part du moins, mérite de compter au nombre des pièces apparentées à l'aiguière de Liège. Nous le signalons donc ici (fig. 38-39). Il s'agit d'une grande cruche léonine (H: 31,1 cm, Ø du pied: 9,4 cm), tout en *lattimo*, c'est-à-dire en verre blanc opaque, apparemment dépourvu de traces de dorure ou d'émaillage. Le lion est en position assise, coiffé d'une couronne à quatre pointes et affublé d'une longue queue recourbée, effilée et étirée en conduit verseur. Il se dresse, perché sur un haut pied surmonté d'un bouton légèrement aplati entre deux disques, un montage d'origine, à l'allure fort similaire à celui de l'aiguière. Le lion semble avoir été soufflé à partir d'un moule bivalve⁶¹.

Kort voor publicatie werd ons gewezen op het bestaan van een zeer mooi, nog onbeschreven Catalaans glaswerk⁶⁰ dat, tenminste ten dele, verdient om tot de stukken te worden gerekend die verwant zijn met de Luikse waterkan. We vermelden het dus hier (fig. 38-39). Het betreft een grote leeuwenkruik (h: 31,1 cm, Ø van de voet: 9,4 cm), helemaal in *lattimo* (melkglas), dit is een wit opaak glas, ogenschijnlijk zonder enig spoor van vergulding of emaillering. De leeuw bevindt zich in zithouding, met op zijn hoofd een kroon met vier punten en voorzien van een lange gekromde staart, uitgedund en uitgelengd tot schenktuit. Hij verheft zich, gezeten op een hoge voet met daarboven een nodus die lichtjes is afgevlakt tussen twee schijven. Dit is een oorspronkelijke configuratie die erg lijkt op die van de waterkan. De leeuw lijkt geblazen te zijn met behulp van een tweedelige mal⁶¹.

⁶⁰ Ce verre fait partie d'une collection privée. Nous remercions vivement le propriétaire de nous avoir si aimablement donné accès à sa collection et d'avoir autorisé la publication du présent objet.

⁶¹ D'autres cruches léonines du même type général sont connues par ailleurs mais elles sont montées sur d'autres formes de pied (pieds d'origine côtelé plat, jambes en balustre, pieds restaurés en argent doré). Elles peuvent être en verre incolore, tacheté et doré, filigrané ou encore en verre bleu très foncé, mais aucune d'elles ne se décline en pur *lattimo*. Voir à ce sujet PAGE, *Spanish Façon de Venise Glass* [n. 21], p. 124-125.

⁶⁰ Dit glaswerk maakt deel uit van een private collectie. We danken de eigenaar hartelijk voor de ons zo welwillend verschaft toegang tot zijn verzameling en voor de toelating tot publicatie van het object in kwestie.

⁶¹ Er zijn nog andere buikflessen in de vorm van een leeuw van hetzelfde algemene type gekend, maar deze zijn aangebracht op voeten van een andere vorm (oorspronkelijke vlakke geribbelde voeten, balustervormige stam, gerestaureerde voeten in verguld zilver). Ze kunnen uitgevoerd zijn in ongekleurd, gespikkeld en verguld glas, filigraanglas of nog in heel donkerblauw glas, maar geen enkele ervan is in zuiver melkglas. Zie hieromtrent PAGE, *Spanish Façon de Venise Glass* [n. 21], p. 124-125.

UN DON PAPAL : LE BONNET ET L'ÉPÉE DE L'ARCHIDUC ERNEST D'AUTRICHE

LA DÉCOUVERTE

Marie-Christine CLAES*

L'inhumation du fils de Léopold I^{er} dans le caveau de l'archiduc Ernest, en 1834

Le soir du vendredi 16 mai 1834, le prince héritier de Belgique, qui n'avait pas un an, succombait à des convulsions¹. Ses funérailles eurent lieu dans le caveau creusé sous le chœur de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles pour le duc de Brabant Jean II († 1312) (fig. 1)². La presse belge se fit l'écho de l'ouverture du caveau et fournit une description du mobilier qu'il contenait. Quarante-huit ans plus tard, l'abbé Hyacinthe De Bruyn fera allusion à cet événement dans un livre³.

* Tous mes remerciements vont à Madame Agnès Gouders, chef de travaux honoraire de l'IRPA. Ses *Notes relatives au « bonnet » de l'archiduc Ernest de Habsbourg* (30 septembre 2003) et les orientations iconographiques qui y étaient indiquées, notamment le tableau du Musée de la Ville de Bruxelles et l'ouvrage d'Erice Puteanus, ont été une étape importante de cette recherche.

¹ Louis-Philippe, Léopold, Victor, Ernest, prince de Belgique, duc de Saxe, prince de Saxe-Cobourg et Gotha, duc de Brabant, est né à Laeken, le 24 juillet 1833. Il est baptisé en la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule par l'archevêque de Malines, en présence de sa grand-mère maternelle, la reine Marie-Amélie, des princes et princesses d'Orléans et de tous les corps constitués du royaume de Belgique. Surnommé par sa mère «Babochon», il avait reçu comme premiers prénoms ceux de son grand-père maternel, Louis-Philippe, roi des Français de 1830 à 1848.

² Le professeur Pierre Bonenfant, président de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, qui nous a quittés récemment, m'avait aimablement autorisée à reproduire cette illustration ainsi que celle qui constitue la fig. 16. Seront successivement inhumés dans ce caveau Jean II, son épouse Marguerite d'York († 1318), Philippe I^{er} († 1340), Antoine de Bourgogne, comte de Charolais, fils de Philippe le Bon mort en bas-âge († 1432), Catherine de Valois, épouse de Charles le Téméraire († 1446), Corneille, bâtard de Philippe le Bon († 1452), Jean de Bourgogne, évêque de Cambrai († 1480) et enfin, l'archiduc Ernest d'Autriche (Vienne, 15 juillet 1553 - Bruxelles, 20 février 1595) (fig. 2). Nommé Gouverneur général des Pays-Bas en 1593, ce dernier a fait son entrée solennelle à Bruxelles le 30 janvier 1594.

³ H. DE BRUYN, *Trésor artistique des églises de Bruxelles*, Louvain, 1882.

EEN PAUSELIJKE SCHENKING: DE HOED EN HET ZWAARD VAN AARTSHERTOG ERNEST VAN OOSTENRIJK

DE ONTDEKKING

Marie-Christine CLAES*

De begrafenis van de zoon van Leopold I in 1834 in de grafkelder van aartshertog Ernest

Op vrijdag 16 mei 1834 overleed 's avonds de nog geen jaar oude kroonprins van België aan stuipen¹. Hij werd begraven in de grafkelder onder het koor van de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal in Brussel die indertijd gebouwd was voor de Brabantse hertog Jan II († 1312) (fig. 1)². In de Belgische pers is de neerslag te vinden van de opening van de crypte en een beschrijving van hetgeen men er aantrof. Achtenveertig jaar later komt deze gebeurtenis ter sprake in een boek van priester Hyacinthe De Bruyn³.

* Mijn dank gaat uit naar mevrouw Agnès Gouders, oud-werkleider aan het KIK. Haar *Notes relatives au « bonnet » de l'archiduc Ernest de Habsbourg* (30 september 2003) en de denkpistes die ze erin aanreikt met betrekking tot de iconografie, en in het bijzonder het schilderij in het Museum van de stad Brussel en het werk van Erice Puteanus, vormden een belangrijke stap in dit onderzoek.

¹ Louis-Philippe, Léopold, Victor, Ernest, prins van België, hertog van Saksen, prins van Saksen-Coburg en Gotha, hertog van Brabant, werd op 24 juli 1833 geboren te Laken. Hij werd gedoopt in de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal door de aartsbisschop van Mechelen in aanwezigheid van zijn grootmoeder van moederszijde, koningin Marie-Amélie, de prinsen en prinsessen van Orléans en alle hoge gezagsdragers van het Belgische koninkrijk. Zijn eerste voornamen erfde hij van zijn grootvader van moederszijde, Louis-Philippe, koning der Fransen van 1830 tot 1848. Zijn moeder noemde hem "Babochon".

² Professor Pierre Bonenfant, voorzitter van de Société royale d'Archéologie de Bruxelles, recentelijk overleden, had mij zijn toelating gegeven voor de reproductie van deze afbeelding, evenals die van onze figuur 16. Werden achtereenvolgens begraven in de grafkelder: Jan II, zijn echtgenote Margaretha van York († 1318), Filips I († 1340), Anton van Bourgondië, graaf van Charolais, zoon van Filips de Goede die op jonge leeftijd stierf († 1432), Catharina van Valois, echtgenote van Karel de Stoute († 1446), Cornelis, bastaardzoon van Filips de Goede († 1452), Jan van Bourgondië, bisschop van Kamerijk († 1482), en tenslotte aartshertog Ernest van Oostenrijk (Wenen, 15 juli 1553 - Brussel, 20 februari 1595) (fig. 2). Nadat deze laatste benoemd was tot gouverneur-generaal van de Nederlanden in 1593, deed hij zijn plechtige intrede in Brussel op 30 januari 1594.

³ H. DE BRUYN, *Trésor artistique des églises de Bruxelles*, Leuven, 1882.



(© Société royale d'Archéologie de Bruxelles)

- 1 Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chœur gothique, caveau des ducs de Brabant : le sarcophage de l'archiduc Ernest se trouve au premier plan, à droite.

Brussel, Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal, gotisch koor, grafkelder van de Brabantse hertogen met rechts vooraan de sarcofaag van aartshertog Ernest.

Un article de *L'Indépendant* du 19 mai 1834 donne les premières indications sur les funérailles du prince :

Hier dans la soirée, il a été procédé à l'autopsie du corps du prince royal. Le procès-verbal de cette opération sera publié dans le Moniteur.

Le corps du prince sera embaumé, et il sera enseveli à l'église de Sainte-Gudule, dans le caveau des ducs de Brabant. On ne pense pas que la cérémonie funèbre ait lieu avant plusieurs jours. Il avait été un moment question de faire choix de la cathédrale de Malines pour recevoir ses dépouilles mortelles, mais on y a renoncé, elles seront transférées à Bruxelles, et le jour des funérailles, le convoi partira du palais.

Le Courrier belge des lundi 19 et mardi 20 mai reprend cet article et ajoute une note qui critique ouvertement cette décision :

S'il est vrai, comme le dit L'Indépendant, qu'il ait été question de déposer dans l'église de Malines le corps du jeune prince, et qu'il soit aujourd'hui décidé qu'il sera déposé dans l'église de Sainte-Gudule, comment concilier cette décision avec les dispositions du décret impérial du 23 prairial an 12, dont l'article 1^{er} est ainsi conçu :

Art. 1^{er}. Aucune inhumation n'aura lieu dans les églises, temples, synagogues, hôpitaux, chapelles publiques, et généralement dans aucun des édifices clos et fermés où les citoyens se réunissent pour la célébration de leurs cultes, ni dans l'enceinte des villes et bourgs. On voit que les dispositions de cet article sont formelles et n'admettent d'exception pour personne.

Puis *Le Courrier belge*, après avoir signalé que M. Geefs a moulé en plâtre la figure du prince royal (fig. 3), donne, à propos du caveau et de son mobilier, des informations qu'il emprunte à *L'Émancipation* :

On a ouvert avant-hier le caveau des anciens ducs de Brabant dans l'intérieur du chœur de Ste-Gudule, qui n'avait pas été ouvert, dit-on, depuis la mort



154 × 119 cm

B 201995

- 2 P.P. RUBENS, *Portrait de l'archiduc Ernest d'Autriche (1553-1595), gouverneur des Pays-Bas 1594-1595*, huile sur toile, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

P.P. RUBENS, Portret van aartshertog Ernest van Oostenrijk (1553-1595), gouverneur van de Nederlanden 1594-1595, olieverf op doek, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.

Een artikel in *L'Indépendant* van 19 mei 1834 brengt het eerste verslag van de begrafenis van de prins :

Hier dans la soirée, il a été procédé à l'autopsie du corps du prince royal. Le procès-verbal de cette opération sera publié dans le Moniteur.

Le corps du prince sera embaumé, et il sera enseveli à l'église de Sainte-Gudule, dans le caveau des ducs de Brabant. On ne pense pas que la cérémonie funèbre ait lieu avant plusieurs jours. Il avait été un moment question de faire choix de la cathédrale de Malines pour recevoir ses dépouilles mortelles, mais on y a renoncé, elles seront transférées à Bruxelles, et le jour des funérailles, le convoi partira du palais.

Le Courrier belge van maandag 19 en dinsdag 20 mei herneemt dit artikel en voegt er een noot aan toe waarin deze beslissing openlijk wordt bekritiseerd :

S'il est vrai, comme le dit L'Indépendant, qu'il ait été question de déposer dans l'église de Malines le corps du jeune prince, et qu'il soit aujourd'hui décidé qu'il sera déposé dans l'église de Sainte-Gudule, comment concilier cette décision avec les dispositions du décret impérial du 23 prairial an 12, dont l'article 1^{er} est ainsi conçu :



B 69685

- 3 G. GEEFS, *Buste du prince Louis-Philippe, premier fils du roi Léopold I^{er}*, plâtre, Bruxelles, Musée Belvue. Le sculpteur réalisera également les portraits des autres enfants royaux : la princesse Charlotte, le futur Léopold II et le prince Philippe.

G. GEEFS, Buste van prins Lodewijk Filips, eerste zoon van koning Leopold I, gips, Brussel, Belvue Museum. Deze beeldhouwer vervaardigde ook de portretten van de andere kinderen van koning Leopold: prinses Charlotte, de toekomstige Leopold II en prins Filips.

d'Isabelle⁴. On y a trouvé plusieurs tombeaux et beaucoup d'inscriptions des anciens ducs de Brabant, surtout un parfaitement conservé qui date de l'an 1300 environ. Sur ce tombeau était déposée une énorme épée en argent ciselée aux armes de Brabant; sur un autre mausolée un vase d'or aux armes d'Autriche renfermant le cœur de l'archiduc Ernest, mort gouverneur général des Pays-Bas à la fin du seizième siècle.

L'ouverture de ce caveau a été recouverte hier par un tapis. Sur la pierre qui le fermait et qui vient d'être enlevée, on lit cette inscription :

BRABANTIAE DUCUM

TUMULUS

(Tombeau des ducs de Brabant).

⁴ L'archiduchesse Isabelle, fille du roi d'Espagne Philippe II et veuve de l'archiduc Albert d'Autriche, est morte en 1633.



X 026085

- 4 Urne funéraire, face portant l'inscription incisée. Urne, zijde met de gegraveerde inscriptie.

Art. 1^{er}. Aucune inhumation n'aura lieu dans les églises, temples, synagogues, hôpitaux, chapelles publiques, et généralement dans aucun des édifices clos et fermés où les citoyens se réunissent pour la célébration de leurs cultes, ni dans l'enceinte des villes et bourgs.

On voit que les dispositions de cet article sont formelles et n'admettent d'exception pour personne.

Vervolgens geeft *Le Courrier belge*, na te hebben vermeld dat M. Geefs a moulé en plâtre la figure du prince royal (fig. 3), meer details over de kelder en zijn inhoud die het ontleent aan *L'Émancipation*:

On a ouvert avant-hier le caveau des anciens ducs de Brabant dans l'intérieur du chœur de Ste-Gudule, qui n'avait pas été ouvert, dit-on, depuis la mort d'Isabelle⁴. On y a trouvé plusieurs tombeaux et beaucoup d'inscriptions des anciens ducs de Brabant, surtout un parfaitement conservé qui date de l'an 1300 environ. Sur ce tombeau était déposée une énorme épée en argent ciselée aux armes de Brabant; sur un autre mausolée un vase d'or aux armes d'Autriche renfermant le cœur de l'archiduc Ernest, mort gouverneur général des Pays-Bas à la fin du seizième siècle.

L'ouverture de ce caveau a été recouverte hier par un tapis. Sur la pierre qui le fermait et qui vient d'être enlevée, on lit cette inscription :

BRABANTIAE DUCUM

TUMULUS

(Tombeau des ducs de Brabant).

⁴ Aartshertogin Isabella, dochter van de Spaanse koning Filips II en weduwe van aartshertog Albrecht van Oostenrijk, overleed in 1633.

Les mardi 20 et mercredi 21 mai, *L'Indépendant* consacre un long article au caveau et à son contenu (nous soulignons), mais s'il rectifie l'emplacement de la découverte de l'épée, il interprète erronément son iconographie. La mauvaise lecture des armoiries, sur lesquelles nous reviendrons, induit une identification erronée de son propriétaire. Enfin, le journal se trompe sur l'usage du bonnet :

Le caveau où l'on se propose de déposer le jeune prince se trouve dans le chœur de l'église de Sainte-Gudule; il a été ouvert samedi soir. Il contient les dépouilles mortelles 1° de Jean II, duc de Brabant et de sa femme Marguerite, fille d'Edouard I^{er}, roi d'Angleterre et d'Eléonore de Castille; 2° d'Antoine, fils de Philippe-le-Bon; 3° d'Erneste [sic], archiduc d'Autriche, et gouverneur de la Belgique.

Les inscriptions ci-jointes se trouvaient autrefois toutes dans le chœur, visibles aux yeux de tout le monde; mais un nouveau pavement de marbre les a malheureusement fait disparaître. On a néanmoins pris la précaution de le reproduire en partie, en caractères gothiques, sur les murs intérieurs du caveau d'où nous les avons transcrites. La tombe en marbre noir, surmontée d'un lion, qui se trouve aujourd'hui au côté gauche du chœur, était anciennement placée sur ce même caveau et fut entièrement érigée aux frais de l'archiduc Albert.

Sur le mur intérieur à gauche se trouve en caractères gothiques l'inscription suivante :

In hac Tumba jacet Johannes secundus Dux Lotharingiae, Brabantiae et Limburgiae, qui obiit anno Domini MCCCXII.

A côté sur la même muraille on lit :

Hic subtus jacet Margareta Eduardi primi regis angliae filia quae erat conthoralis Johannis secundi ducis Brabantiae.

La troisième inscription se trouve sur le mur de droite :

In hac Tumba jacet nobilis Anthonius filius primogenitus illustrissimi et strenuissimi principis Domini Philippi Burgundiae, Lotharingiae, Brabantiae et Limburgiae Ducis moderni necnon Flandriae Arthesiae Burgundiae et Namurcensis comitis. Qui quidem Anthonius obiit anno MCCCCXXXI; quintâ die mensis februarii.

A côté d'un coffre en plomb, on a trouvé une épée sur laquelle sont représentés plusieurs lions, ayant tous un pal en travers, qui est dans le blason le signe de la bâtardise. On suppose que cette épée aurait appartenu à un fils naturel de Philippe-le-Bon. Elle est longue de 5 pieds, 2 ou 3 pouces; le fourreau en argent doré est d'un travail curieux, et les armes papales y sont figurées plusieurs fois avec le lion barré; la lame n'a pu être ôtée du fourreau à cause de la rouille. On a trouvé aussi une petite boîte en bois de chêne, renfermant une urne en argent doré de la plus belle forme, contenant le cœur du prince Erneste, avec cette inscription⁵ (fig. 4):

⁵ Une note précise : *Une chose fort remarquable, c'est que la boîte en chêne est parfaitement conservée, tandis que les chevilles en fer qui en liaient les joints n'ont pu résister à l'action du temps.*

Op dinsdag 20 en woensdag 21 mei wijdt *L'Indépendant* een lang artikel aan de crypte en zijn inhoud (in het citaat onderlijnd), waarin de plaats van de ontdekking van het zwaard wordt rechtgezet. De iconografie van dit zwaard wordt echter verkeerd uitgelegd: een foutieve lezing van het wapenschild, waarop we zullen terugkomen, leidt tot een onjuiste identificatie van de eigenaar. Tot slot interpreteert de krant de functie van het hoofddekseel verkeerd:

Le caveau où l'on se propose de déposer le jeune prince se trouve dans le chœur de l'église de Sainte-Gudule; il a été ouvert samedi soir. Il contient les dépouilles mortelles 1° de Jean II, duc de Brabant et de sa femme Marguerite, fille d'Edouard I^{er}, roi d'Angleterre et d'Eléonore de Castille; 2° d'Antoine, fils de Philippe-le-Bon; 3° d'Erneste [sic], archiduc d'Autriche, et gouverneur de la Belgique.

Les inscriptions ci-jointes se trouvaient autrefois toutes dans le chœur, visibles aux yeux de tout le monde; mais un nouveau pavement de marbre les a malheureusement fait disparaître. On a néanmoins pris la précaution de le reproduire en partie, en caractères gothiques, sur les murs intérieurs du caveau d'où nous les avons transcrites. La tombe en marbre noir, surmontée d'un lion, qui se trouve aujourd'hui au côté gauche du chœur, était anciennement placée sur ce même caveau et fut entièrement érigée aux frais de l'archiduc Albert.

Sur le mur intérieur à gauche se trouve en caractères gothiques l'inscription suivante :

In hac Tumba jacet Johannes secundus Dux Lotharingiae, Brabantiae et Limburgiae, qui obiit anno Domini MCCCXII.

A côté sur la même muraille on lit :

Hic subtus jacet Margareta Eduardi primi regis angliae filia quae erat conthoralis Johannis secundi ducis Brabantiae.

La troisième inscription se trouve sur le mur de droite :

In hac Tumba jacet nobilis Anthonius filius primogenitus illustrissimi et strenuissimi principis Domini Philippi Burgundiae, Lotharingiae, Brabantiae et Limburgiae Ducis moderni necnon Flandriae Arthesiae Burgundiae et Namurcensis comitis. Qui quidem Anthonius obiit anno MCCCCXXXI; quintâ die mensis februarii.

A côté d'un coffre en plomb, on a trouvé une épée sur laquelle sont représentés plusieurs lions, ayant tous un pal en travers, qui est dans le blason le signe de la bâtardise. On suppose que cette épée aurait appartenu à un fils naturel de Philippe-le-Bon. Elle est longue de 5 pieds, 2 ou 3 pouces; le fourreau en argent doré est d'un travail curieux, et les armes papales y sont figurées plusieurs fois avec le lion barré; la lame n'a pu être ôtée du fourreau à cause de la rouille. On a trouvé aussi une petite boîte en bois de chêne, renfermant une urne en argent doré de la plus belle forme, contenant le cœur du prince Erneste, avec cette inscription⁵ (fig. 4):

⁵ Een noot preciseert: *Une chose fort remarquable, c'est que la boîte en chêne est parfaitement conservée, tandis que les chevilles en fer qui en liaient les joints n'ont pu résister à l'action du temps.*

Sér. Pri.
Ernesti Ar
chid. Aust. Belg-
gii Gubern. Brus-
sellis. A. C. M. D. XCV.
D XX Feb. Piiss De-
functi. Cor. Hoc
in Vasculo con-
ditur.

C'est le même prince Erneste qui se trouve tout armé dans le cœur, vis-à-vis du lion (fig. 5)⁶. On lisait autrefois au-dessus de sa tête l'inscription suivante :

Mémoriae Ser.^{mi} Principis
Ernesti Archiducis Austriae
Maximiliani Secundi Imp.
F.
Ex Maria Caroli V Imp. F.
Ferdinandi I Nep. Maxm Abn.
Rudolphi II fratris.
Qui cum Regnum Hungariae et finitima
Loca per annos XVII
Fortiter feliciterque administrasset
Ad Belgii gubernacula
A Philippo II Rege avunculo vocatus
Easdem provincias, etsi brevi XIII
Mensium Spatio
Cum aeterna suâ laude et gratiâ rexit.
In avitâ Religione, in pace, in imperio
Reducendo, intentus,
In iisque curis mortuus anno MCLXXXXV.
X. Kal. Mart.
Cum vixisset annos XLI. Menses VIII. Dies V.
Posuit Albertus Archidux Austriae
Belgii Principes
Singulari in Fratrem affectu,
Ejusque Corpus
Ex adverso in tumulo Ducum Brabantiae
Reliquit :
Monumentum hic Voluit exstare.
On lisait encore autrefois dans le même caveau, sur une planche de cuivre attachée à la muraille, mais qui n'a point été retrouvée jusqu'ici, l'inscription suivante :
Ernestus Dei Gratia Archidux Austriae, Dux Burgundiai, Stiriae, Carinthiae, Carniolae, Wirtembergiae, Comes Habsburgi et Tirolis.
Maximiliani II Imperatoris Filius Belgicarum Provinciarum Gubernator, moritur Brussellis anno MDXCV die XX februari
Aetatis suæ anno XLI. mense VIII.
d. V.

Sér. Pri.
Ernesti Ar
chid. Aust. Belg-
gii Gubern. Brus-
sellis. A. C. M. D. XCV.
D XX Feb. Piiss De-
functi. Cor. Hoc
in Vasculo con-
ditur.

C'est le même prince Erneste qui se trouve tout armé dans le cœur, vis-à-vis du lion (fig. 5)⁶. On lisait autrefois au-dessus de sa tête l'inscription suivante :

Mémoriae Ser.^{mi} Principis
Ernesti Archiducis Austriae
Maximiliani Secundi Imp.
F.
Ex Maria Caroli V Imp. F.
Ferdinandi I Nep. Maxm Abn.
Rudolphi II fratris.
Qui cum Regnum Hungariae et finitima
Loca per annos XVII
Fortiter feliciterque administrasset
Ad Belgii gubernacula
A Philippo II Rege avunculo vocatus
Easdem provincias, etsi brevi XIII
Mensium Spatio
Cum aeterna suâ laude et gratiâ rexit.
In avitâ Religione, in pace, in imperio
Reducendo, intentus,
In iisque curis mortuus anno MCLXXXXV.
X. Kal. Mart.
Cum vixisset annos XLI. Menses VIII. Dies V.
Posuit Albertus Archidux Austriae
Belgii Principes
Singulari in Fratrem affectu,
Ejusque Corpus
Ex adverso in tumulo Ducum Brabantiae
Reliquit :
Monumentum hic Voluit exstare.
On lisait encore autrefois dans le même caveau, sur une planche de cuivre attachée à la muraille, mais qui n'a point été retrouvée jusqu'ici, l'inscription suivante :
Ernestus Dei Gratia Archidux Austriae, Dux Burgundiai, Stiriae, Carinthiae, Carniolae, Wirtembergiae, Comes Habsburgi et Tirolis.
Maximiliani II Imperatoris Filius Belgicarum Provinciarum Gubernator, moritur Brussellis anno MDXCV die XX februari
Aetatis suæ anno XLI. mense VIII.
d. V.

⁶ Le monument a été décrit par DE BRUYN, *Trésor artistique* [n. 3], p. 64-65 : *A diverses époques, l'église de Sainte-Gudule vit ses parois enrichi[es] de mausolées [...] on remarque le tombeau en albâtre et pierre de touche [...] qui fut élevé à la mémoire de l'archiduc Ernest, gouverneur général des Pays-Bas et frère de l'empereur Rodolphe. [...] Ce monument fut érigé aux frais de l'archiduc Albert. [...] La statue de l'archiduc Ernest, en albâtre, le montre couché sur sa tombe, armé de toutes pièces, l'épée au côté, enveloppé d'un manteau ducal, la tête appuyée sur le coude reposant sur un coussin ; ses gantelets et son casque au cimier orné de plumes reposaient à ses pieds ; il a le bonnet ducal sur la tête, et pour toute inscription, cette noble et chrétienne devise : Soli Deo gloria.*

⁶ Het monument werd beschreven door DE BRUYN, *Trésor artistique* [n. 3], p. 64-65 : *A diverses époques, l'église de Sainte-Gudule vit ses parois enrichi[es] de mausolées [...] on remarque le tombeau en albâtre et pierre de touche [...] qui fut élevé à la mémoire de l'archiduc Ernest, gouverneur général des Pays-Bas et frère de l'empereur Rodolphe. [...] Ce monument fut érigé aux frais de l'archiduc Albert. [...] La statue de l'archiduc Ernest, en albâtre, le montre couché sur sa tombe, armé de toutes pièces, l'épée au côté, enveloppé d'un manteau ducal, la tête appuyée sur le coude reposant sur un coussin ; ses gantelets et son casque au cimier orné de plumes reposaient à ses pieds ; il a le bonnet ducal sur la tête, et pour toute inscription, cette noble et chrétienne devise : Soli Deo gloria.*



B 21803

- 5 Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, mausolée de l'archiduc Ernest.
 Brussel, Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal, mausoleum van aartshertog Ernest.

Sur un des tombeaux on a encore trouvé une barrette de cardinal en velours, ornée de broderies d'or et de perles fines. Ce bonnet est en lambeaux, mais assez bien conservé pour en deviner la forme.

Le jeudi 22 mai, un nouvel article de *L'Indépendant* (qui sera partiellement repris par *Le Courrier belge*), donne des indications sur les travaux dans l'église et sur le cercueil du prince :

Ce n'est que vendredi que le corps du prince royal sera transféré à Bruxelles, dans la petite chapelle de S.M. la reine, au palais. Il y restera jusqu'au moment des funérailles, qui sont irrévocablement fixées à samedi.

On fait de grands préparatifs pour la cérémonie funèbre à Sainte-Gudule. Hier, les tapissiers ont commencé à y placer les tentures, et les travaux ont été aussi entamés dans l'intérieur du caveau des ducs de Brabant, où le prince royal aura sa place.

Nous avons vu chez M. Delannoy, tapissier de la Cour, le cercueil qui doit recevoir les restes mortels du Prince. Ce sont, à proprement parler, trois cercueils renfermés l'un dans l'autre. Le cercueil intérieur est en bois de chêne, doublé en dedans de satin blanc et garni d'un oreiller de la même étoffe. Vient ensuite le cercueil en plomb, et enfin la boîte extérieure en bois d'acajou. Le tout est recouvert de velours blanc, avec une croix formée de moire blanche, dont le pourtour est marqué par une suite de clous dorés.

A l'extérieur et du côté de la tête est placé l'écusson royal, et du côté des pieds une inscription contenant les noms et prénoms de S.A.R.

Indépendamment de ce cercueil, une triple boîte ronde, aussi en bois de chêne, en plomb et en acajou, et ornée extérieurement comme le cercueil, est destinée à recevoir les entrailles du Prince, qui seront ensevelies à côté de son corps embaumé.

L'article du *Courrier belge* du 22 mai est suivi d'un entrefilet de *L'Émancipation* :

On a commencé hier, dans le tombeau des ducs de Brabant, une construction en briques dans laquelle doivent être placés les restes du prince royal. Nous

Sur un des tombeaux on a encore trouvé une barrette de cardinal en velours, ornée de broderies d'or et de perles fines. Ce bonnet est en lambeaux, mais assez bien conservé pour en deviner la forme.

Op donderdag 22 mei verschijnt een nieuw artikel in *L'Indépendant* (dat gedeeltelijk hernomen zal worden door *Le Courrier belge*) dat ingaat op de werkzaamheden in de kerk en de doodskist van de prins :

Ce n'est que vendredi que le corps du prince royal sera transféré à Bruxelles, dans la petite chapelle de S.M. la reine, au palais. Il y restera jusqu'au moment des funérailles, qui sont irrévocablement fixées à samedi.

On fait de grands préparatifs pour la cérémonie funèbre à Sainte-Gudule. Hier, les tapissiers ont commencé à y placer les tentures, et les travaux ont été aussi entamés dans l'intérieur du caveau des ducs de Brabant, où le prince royal aura sa place.

Nous avons vu chez M. Delannoy, tapissier de la Cour, le cercueil qui doit recevoir les restes mortels du Prince. Ce sont, à proprement parler, trois cercueils renfermés l'un dans l'autre. Le cercueil intérieur est en bois de chêne, doublé en dedans de satin blanc et garni d'un oreiller de la même étoffe. Vient ensuite le cercueil en plomb, et enfin la boîte extérieure en bois d'acajou. Le tout est recouvert de velours blanc, avec une croix formée de moire blanche, dont le pourtour est marqué par une suite de clous dorés.

A l'extérieur et du côté de la tête est placé l'écusson royal, et du côté des pieds une inscription contenant les noms et prénoms de S.A.R.

Indépendamment de ce cercueil, une triple boîte ronde, aussi en bois de chêne, en plomb et en acajou, et ornée extérieurement comme le cercueil, est destinée à recevoir les entrailles du Prince, qui seront ensevelies à côté de son corps embaumé.

Het artikel in *Le Courrier belge* van 22 mei wordt gevolgd door een kort krantenbericht in *L'Émancipation* :

On a commencé hier, dans le tombeau des ducs de Brabant, une construction en briques dans laquelle doivent être placés les restes du prince royal. Nous pensons que cette construction n'est que provisoire, car elle obstrue la circulation d'une partie de ce caveau.

Daarop volgt een precisering van de aangetroffen skeletresten :

Nous avons dit que, lors de l'ouverture du tombeau des ducs de Brabant, quelques ossements avaient été trouvés dans un coin du caveau. Ils ont été recueillis et déposés dans un cercueil, en présence d'un membre du clergé de Ste Gudule. Parmi ces ossements il y avait cinq crânes.

Op zondag 25 mei verschijnt in *Le Courrier belge* een laatste artikel dat dateert van de vorige dag. Hierin staat dat het lichaam van de prins op vrijdag 23 mei in de avond werd overgebracht van Laken naar Brussel. Verder verwijst het nogmaals naar een artikel in *L'Émancipation* dat de dwarsverbindingen ter sprake brengt die bij de recentste opgravingen in de kelder werden teruggevonden :

Les travaux nécessités dans le chœur de l'Église de Sainte-Gudule, pour la cérémonie d'aujourd'hui, ont

pensons que cette construction n'est que provisoire, car elle obstrue la circulation d'une partie de ce caveau.

Puis vient une précision quant aux restes de squelettes retrouvés :

Nous avons dit que, lors de l'ouverture du tombeau des ducs de Brabant, quelques ossements avaient été trouvés dans un coin du caveau. Ils ont été recueillis et déposés dans un cercueil, en présence d'un membre du clergé de Ste Gudule. Parmi ces ossements il y avait cinq crânes.

Le dimanche 25 mai, paraît un dernier article, daté de la veille, dans *Le Courrier belge*. Après avoir signalé que le corps du prince royal a été transféré de Laeken à Bruxelles le vendredi 23 au soir, il se réfère une fois de plus à *L'Émancipation*, dont un article fournit l'explication des traverses retrouvées dans le caveau lors des dernières fouilles :

Les travaux nécessités dans le chœur de l'Église de Sainte-Gudule, pour la cérémonie d'aujourd'hui, ont été terminés hier [le 23]. On a pratiqué sous le grand chœur de l'église, et à la suite du caveau dit des ducs de Brabant, un autre très-petit caveau destiné uniquement à recevoir le cercueil renfermant les restes du prince royal. On y parvient au moyen d'un escalier de cinq ou six marches, placé exprès pour la cérémonie, et qui conduit du sol de l'église à un faux plancher établi momentanément à moitié à peu près de la profondeur du caveau des ducs de Brabant, au-dessus par conséquent des cercueils renfermés dans ce tombeau. Après l'inhumation du jeune prince les choses seront rétablies dans leur état primitif et le caveau refermé.

C'est sans doute dans la lecture des journaux de l'époque que l'abbé De Bruyn a trouvé une partie de ses informations.

On a également trouvé plusieurs objets d'antiquité assez curieux : un vase en vermeil, haut d'environ neuf pouces, et d'une forme assez gracieuse, une épée et un bonnet de velours⁷.

Mais, sans doute dans le sillage du *Courrier belge* du 19 mai, il confond le cercueil de Jean II et celui de l'archiduc Ernest :

L'épée et le bonnet, sortis du caveau, se trouvaient sur le cercueil de Jean II, déposé dans ce tombeau le 27 septembre 1312⁸.

Les objets découverts le 17 mai 1834 sont replacés le 23 dans la crypte. Selon l'abbé, qui ne cite pas sa source, ils ont été restaurés pendant cette courte période :

Tous ces objets, après une restauration sérieuse, furent remis dans le tombeau des ducs de Brabant, avant l'inhumation du prince royal, qui eut lieu le 24 mai 1834⁹.

été terminés hier [de 23ste]. On a pratiqué sous le grand chœur de l'église, et à la suite du caveau dit des ducs de Brabant, un autre très-petit caveau destiné uniquement à recevoir le cercueil renfermant les restes du prince royal. On y parvient au moyen d'un escalier de cinq ou six marches, placé exprès pour la cérémonie, et qui conduit du sol de l'église à un faux plancher établi momentanément à moitié à peu près de la profondeur du caveau des ducs de Brabant, au-dessus par conséquent des cercueils renfermés dans ce tombeau. Après l'inhumation du jeune prince les choses seront rétablies dans leur état primitif et le caveau refermé.

Ongetwijfeld vond priester De Bruyn een gedeelte van zijn informatie in deze eigentijdse krantenartikels.

On a également trouvé plusieurs objets d'antiquité assez curieux : un vase en vermeil, haut d'environ neuf pouces, et d'une forme assez gracieuse, une épée et un bonnet de velours⁷.

Maar waarschijnlijk was het ook in navolging van *Le Courrier belge* van 19 mei dat hij de sarcofaag van Jan II verwacht met die van aartshertog Ernest:

L'épée et le bonnet, sortis du caveau, se trouvaient sur le cercueil de Jean II, déposé dans ce tombeau le 27 septembre 1312⁸.

De op 17 mei 1834 ontdekte voorwerpen werden op 23 mei terug in de crypte geplaatst. Volgens de priester, die geen bron vermeldt, werden ze in deze korte periode dat ze uit hun grafkelder waren gerestaureerd:

Tous ces objets, après une restauration sérieuse, furent remis dans le tombeau des ducs de Brabant, avant l'inhumation du prince royal, qui eut lieu le 24 mai 1834⁹.

De hoed

Priester De Bruyn, die duidelijk toch nog over andere informatie beschikt dan die uit de nieuwsberichten van 1834, beschrijft het hoofddeksel nauwkeurig:

L'étoffe du bonnet, qui était très-ample, était rongée de vers en plusieurs endroits; on ne pouvait plus en distinguer la couleur primitive; mais elle était surchargée de broderies et de perles fines. Sur la face antérieure du bonnet se voyait notamment la figure de l'Esprit-Saint, brodée tout entière en perles de grand prix¹⁰.

Twee bladzijden ervoor vermeldt hij echter nog een ander hoofddeksel:

Quelques auteurs disent que Philippe le Bon partagea ce tombeau; on a vivement contesté le fait. Cependant, une immense toque, ou turban ducal, ornée de perles, qu'on y a retrouvé, porterait assez à le croire, car elle ressemble beaucoup à la coiffure que Philippe le Bon affectionnait et portait ordinairement¹¹.

⁷ DE BRUYN, *Trésor artistique* [n. 3], p. 66.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁷ DE BRUYN, *Trésor artistique* [n. 3], p. 66.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 65-66.

Le bonnet

L'abbé De Bruyn, qui visiblement dispose tout de même d'autres informations que celles rapportées par les quotidiens de 1834, décrit le bonnet avec précision :

*L'étoffe du bonnet, qui était très-ample, était rongée de vers en plusieurs endroits ; on ne pouvait plus en distinguer la couleur primitive ; mais elle était surchargée de broderies et de perles fines. Sur la face antérieure du bonnet se voyait notamment la figure de l'Esprit-Saint, brodée tout entière en perles de grand prix*¹⁰.

Mais deux pages plus tôt, il citait une autre coiffe :

*Quelques auteurs disent que Philippe le Bon partagea ce tombeau ; on a vivement contesté le fait. Cependant, une immense toque, ou turban ducal, ornée de perles, qu'on y a retrouvé, porterait assez à le croire, car elle ressemble beaucoup à la coiffure que Philippe le Bon affectionnait et portait ordinairement*¹¹.

Ne fait-il pas erreur ? Aucune autre source ne cite un second couvre-chef.

L'épée

Dans sa description, De Bruyn donne des dimensions assez proches de la réalité, cinq pieds et demi (de Paris) équivalant à 178,64 cm. Il se trompe par contre, lui aussi, dans l'interprétation des armoiries. S'il avait pu examiner l'objet, il est probable qu'il aurait reconnu les clés de saint Pierre, surmontées, comme nous le verrons plus loin, d'une tiare papale. Mais il nous apprend que c'est en 1834 qu'une tentative de dégainer l'épée, malgré la corrosion, en a provoqué la brisure.

*Cette épée était haute de cinq pieds et demi, dont dix-huit pouces de poignée et quatre pieds de lame, le fourreau, tout en argent doré, avec ciselures, était bien conservé ; mais, en voulant tirer la lame hors du fourreau, celle-ci se brisa sous la garde. Cette épée était de l'espèce de celles que les anciens chevaliers ne pouvaient manier qu'à deux mains. Sur la poignée se trouvait sculpté, des deux côtés, le lion du Brabant, surmonté de deux clés. La lame, longue de quatre pieds, comme nous venons de le dire, avait environ deux pouces de large et un demi-pouce d'épaisseur sous la garde, qui était formée par la figure d'un ange étalant ses ailes d'environ neuf pouces de chaque côté de l'arme*¹².

Le crucifix

Les textes anciens ne mentionnent pas le crucifix (fig. 39) retrouvé par le professeur Bonenfant lors des dernières fouilles :

L'épée à deux mains du défunt, arme de parade entièrement ornée, était toujours intacte, poignée et fourreau. Elle était posée sur le couvercle avec un

Vergist hij zich niet? Geen enkele andere bron spreekt van een tweede hoofddekseel.

Het zwaard

De afmetingen die De Bruyn in zijn beschrijving opgeeft, staan dicht bij de werkelijke: vijf en een halve Parijse voet, wat overeenkomt met 178,64 cm. Ook hij vergist zich echter bij het interpreteren van de wapenschilden. Als hij het object had kunnen onderzoeken, had hij waarschijnlijk de sleutels van Sint-Pieter herkend, met erboven een pauselijke tiara, zoals we verder zullen zien. Wel leert hij ons dat toen men het verroeste zwaard in 1834 uit de schede probeerde te trekken, er een breuk ontstond:

*Cette épée était haute de cinq pieds et demi, dont dix-huit pouces de poignée et quatre pieds de lame, le fourreau, tout en argent doré, avec ciselures, était bien conservé ; mais, en voulant tirer la lame hors du fourreau, celle-ci se brisa sous la garde. Cette épée était de l'espèce de celles que les anciens chevaliers ne pouvaient manier qu'à deux mains. Sur la poignée se trouvait sculpté, des deux côtés, le lion du Brabant, surmonté de deux clés. La lame, longue de quatre pieds, comme nous venons de le dire, avait environ deux pouces de large et un demi-pouce d'épaisseur sous la garde, qui était formée par la figure d'un ange étalant ses ailes d'environ neuf pouces de chaque côté de l'arme*¹².

Het kruisbeeldje

De oude teksten maken geen melding van het kruisbeeldje (fig. 39) dat bij de laatste opgravingen door professor Bonenfant werd teruggevonden:

*L'épée à deux mains du défunt, arme de parade entièrement ornée, était toujours intacte, poignée et fourreau. Elle était posée sur le couvercle avec un crucifix et une toque brodée de perles (fig. 5). Enfin un calice [sic] contenait, comme le précisait une inscription gravée, le cœur de l'archiduc*¹³.

De urne

De urne draagt aan de ene zijde het wapenschild van Ernest van Oostenrijk en aan de andere de volgende inscriptie:

SER[enissimo]. PRI[ncipi]. ERNESTI ARCHID[uci]. AVST[riae]. BELGII GVBERN[atori] BRVSELLIS A[nno] C[hristo] MDXCV D[ie] XX FEB. PIISS[imi] DEFUNCTI COR HOC IN VASCVLO CONDITVR (fig. 4).

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 65-66.

¹² *Ibid.*, p. 66-67. L'« ange » est en réalité un chérubin.

¹² *Ibid.*, p. 66-67. De “engel” is eigenlijk een cherubijn.

¹³ P. BONENFANT, *De archeologische vondsten in het gotische koor*, in G. J. BRAL (red.), *De kathedraal van Sint-Michiël en Sint-Goedele*, Tiel, 2000, p. 253-259 (citaat op p. 258-259).

crucifix et une toque brodée de perles (fig. 5). Enfin un calice [sic] contenait, comme le précisait une inscription gravée, le cœur de l'archiduc¹³.

L'urne funéraire

L'urne porte d'un côté les armoiries d'Ernest d'Autriche, et de l'autre, la mention suivante :

SER[enissimo]. PRI[ncipi]. ERNESTI ARCHID[uci]. AVST[riac]. BELGII GVBERN[atori] BRVSSSELLIS A[nno] C[hristo] MDXCV D[ie] XX FEB. PIISS[imi] DEFUNCTI COR HOC IN VASCULO CONDITVR (fig. 4).

Elle est citée par De Bruyn :

Le vase en vermeil était dans une des ouvertures pratiquées dans la paroi du caveau et destinées à recevoir les cercueils ; il était enfermé dans une forte boîte de chêne, parfaitement conservée et assujettie avec des clous presque entièrement détruits par la rouille ; d'un côté du vase étaient gravées les armes de l'archiduc Ernest d'Autriche ; de l'autre, entourée d'une guirlande, se lisait cette inscription : Dans ce vase est renfermé le cœur du sérénissime prince Ernest, archiduc d'Autriche, duc de Brabant, gouverneur des Pays-Bas, mort à Bruxelles, le 28 février 1695 [sic pour 20 février 1595]¹⁴.

Éléments historiques de datation des objets de la crypte

Des éléments iconographiques figurant sur deux des objets ont permis leur datation et ont amené la découverte de sources prouvant que le bonnet et l'épée ont été offerts à l'archiduc Ernest par le pape Sixte Quint.

Le premier est le blason d'Ernest d'Autriche¹⁵, qui est incisé sur l'urne (fig. 6). Cette urne faisait apparemment partie à l'origine du mobilier de la même tombe que l'épée et le bonnet.

Le second élément se trouve sur l'épée, dont le pommeau et le fourreau sont ornés des armes du pape Sixte V (fig. 7 et 8). Felice Peretti, né à Montalto (Ancona) en 1520, devint évêque de Sainte-Agathe, puis cardinal, sous le nom de Montalto, et enfin pape en 1585. Il fonda la bibliothèque vaticane et œuvra à l'urbanisation et à l'embellissement de Rome. Il a ramené l'ordre dans les États pontificaux, sans pitié ni distinction de classe sociale pour les personnes condamnées. Il meurt en 1590. L'armorial de Rietstap donne la lecture de son blason :

D'azur au lion d'or, tenant une branche de poirier¹⁶ fruitée de trois poires mal-ordonnées au naturel, à la bande de gueules, br. sur le tout, et chargée en chef

¹³ P. BONENFANT, M. FOURNY et M. LE BON, *Fouilles archéologiques à la cathédrale de Bruxelles, 1987-1998. Un premier bilan d'ensemble*, dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 62, 1998, p. 223-257 (p. 253 pour la citation) = P. BONENFANT, *Les apports du sol dans le chœur gothique*, dans G.J. BRAL (dir.), *La cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule*, Bruxelles, 2000, p. 253-259 (p. 258-259).

¹⁴ DE BRUYN, *Trésor artistique* [n. 3], p. 66.

¹⁵ Voir *infra* la notice de J.-J. van Ormelingen, p. 242-243.

¹⁶ Sixte Quint se nomme Peretti, et une « peretta » est une petite poire.



X 026086

- 6 Urne, face portant incisées les armoiries de l'archiduc Ernest d'Autriche.

Urne, zijde met het gegraveerde wapenschild van aartshertog Ernest van Oostenrijk.

Ze wordt door De Bruyn beschreven:

Le vase en vermeil était dans une des ouvertures pratiquées dans la paroi du caveau et destinées à recevoir les cercueils ; il était enfermé dans une forte boîte de chêne, parfaitement conservée et assujettie avec des clous presque entièrement détruits par la rouille ; d'un côté du vase étaient gravées les armes de l'archiduc Ernest d'Autriche ; de l'autre, entourée d'une guirlande, se lisait cette inscription : Dans ce vase est renfermé le cœur du sérénissime prince Ernest, archiduc d'Autriche, duc de Brabant, gouverneur des Pays-Bas, mort à Bruxelles, le 28 février 1695 [sic voor 20 février 1595]¹⁴.

Historische elementen die tot de datering van de voorwerpen in de crypte leiden

Op grond van iconografische motieven op twee van de objecten in de crypte konden deze gedateerd worden en werden ook de bronnen teruggevonden die aantoonde dat de hoed en het zwaard door paus Sixtus V

¹⁴ DE BRUYN, *Trésor artistique* [n. 3], p. 66.



Y 007627

7 Armoiries du pape Sixte V sur le pommeau de l'épée.
Wapenschild van paus Sixtus V op de knop van het zwaard.

*d'une étoile d'or et en pointe d'une montagne de trois coupeaux d'argent, posée dans le sens de la bande*¹⁷.

Il est regrettable que la corrosion interdise de dégainer l'épée, car il est probable qu'elle portait une inscription, dictée par le pape lui-même, qui identifiait le don, comme en témoignent d'autres exemplaires (fig. 9). La radiographie n'a toutefois pas permis d'en deviner la présence¹⁸.

Ensis et pileum : historique

L'épée (en latin *ensis*) et le bonnet (en latin *pileum*) sont deux éléments d'un présent décerné par le pape à un grand de ce monde qui s'est illustré dans la défense de la foi et de l'orthodoxie.

Une étude sur la question a été publiée en 1889 par Eugène Muntz¹⁹, qui l'a illustrée de dessins au trait. Plus récemment, le sujet a été traité par Charles Burns,

¹⁷ J.B. RIETSTAP, *Armorial général, précédé d'un dictionnaire des termes du blason*, réédition anastatique de la seconde édition, 1887, Londres, 1965, II, s.u. Peretti, p. 411.

¹⁸ Cf. *Infra*, VERGOUWEN, *Traitement de l'épée et du crucifix*, p. 261.

¹⁹ E. MUNTZ, *Les épées d'honneur distribuées par les papes pendant les XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, dans *Revue de l'art chrétien*, 1889, p. 408-411; 1890, p. 281-292 et 1895, p. 491-492.



Y 007624

8 Armoiries du pape Sixte V sur la boulerolle du fourreau.
Wapenschild van paus Sixtus V op het beslag van de schede.

aan aartshertog Ernest werden geschonken. Ten eerste gaat het om het gegraveerde blazoën van Ernest van Oostenrijk¹⁵ op de urne (fig. 6). Deze urne behoorde oorspronkelijk blijkbaar tot dezelfde tombe als het zwaard en de hoed.

Het tweede motief komt voor op het zwaard: de knop en de schede dragen het wapen van paus Sixtus V (fig. 7 en 8). Felice Peretti werd in 1520 geboren te Montalto (Ancona). Eerst werd hij bisschop van Sant'Agata de' Goti, vervolgens onder de naam Montalto kardinaal, en uiteindelijk in 1585 paus. Hij stichtte de bibliotheek van het Vaticaan en legde zich toe op stedenbouwkundige projecten en de verfraaiing van Rome. Hij herstelde de orde in de Pauselijke Staten, waarbij veroordeelden werden aangepakt zonder medelijden en zonder onderscheid te maken tussen sociale klassen. In 1590 overleed hij. In het wapenboek van Rietstap wordt zijn blazoën beschreven:

D'azur au lion d'or, tenant une branche de poirier¹⁶ fruitée de trois poires mal-ordonnées au naturel, à la bande de gueules, br. sur le tout, et chargée en chef

¹⁵ Zie de notitie van J.-J. van Ormelingen (*infra*), p. 242-243.

¹⁶ Sixtus V noemde zich Peretti, en een "peretta" is een kleine peer.



(D'après / naar MUNTZ, *Les épées d'honneur* [n. 19], 1890, p. 286)

- 9 Épée offerte, en 1463, par le pape Pie II à Cristoforo Moro, doge de Venise.
Zwaard dat in 1463 door paus Pius II werd geschonken aan Cristoforo Moro, doge van Venetië.

qui a consacré un livre à ce type de distinctions²⁰, attestées pendant une longue période et remises par plusieurs papes²¹. Guillaume I^{er} dit le Lion, roi d'Écosse en 1202, en aurait été le premier bénéficiaire : Innocent III lui aurait offert une épée et un chapeau²². Deux ans plus tard, le même pontife aurait fait ce cadeau à Don Pedro, roi d'Aragon. Mais ces exemples précoces n'ont pas été conservés, vu la fragilité du bonnet. Impossible de dire donc si dès le départ un bonnet accompagnait l'épée²³.

L'épée est liée à la symbolique de la chevalerie, mais elle rappelle aussi saint Pierre, qui en fait usage au Jardin des Oliviers pour défendre le Christ. C'est pourquoi elle est également le symbole de la juridiction spirituelle et terrestre du pape. Quant à la colombe qui orne le bonnet, elle symbolise le Saint-Esprit qui ne pouvait manquer d'accompagner un vaillant défenseur du Christ.

Il s'agit là de cadeaux somptueux²⁴. Parfois envoyés en reconnaissance de services déjà rendus, ces honneurs pouvaient aussi être conférés aux puissants pour les inciter à prendre l'épée pour défendre le Christ

d'une étoile d'or et en pointe d'une montagne de trois coupeaux d'argent, posée dans le sens de la bande¹⁷.

Jammer genoeg kon het zwaard vanwege corrosie niet uit de schede worden getrokken. Waarschijnlijk droeg het immers een – door de paus zelf gedicteerde – inscriptie met betrekking tot de schenking, zoals bij andere voorbeelden het geval is (fig. 9). De radiografie heeft de aanwezigheid hiervan niet aan het licht gebracht¹⁸.

Ensis en pileum: historisch overzicht

Het zwaard (*ensis* in het Latijn) en de hoed (*pileum* in het Latijn) werden door de paus als geschenken uitgereikt aan leiders die zich verdienstelijk hadden gemaakt voor de verdediging van het geloof en de orthodoxie.

Een studie hierover, geïllustreerd met omtrektekeningen, werd in 1889 gepubliceerd door Eugène Muntz¹⁹. Recenter werd het onderwerp behandeld door Charles Burns,²⁰ die een boek wijdde aan dit type van

²⁰ Ch. BURNS, *Golden Roses and Blessed Sword, Papal Gifts to Scottish Monarchs*, Glasgow, 1970. Nous remercions M. Tristan Weddigen, du Kunsthistorisches Institut de l'Université de Zurich, à qui nous devons cette information.

²¹ Papes ayant fait ces cadeaux au cours du xvi^e siècle : Jules II (1503-1512) [épée], Grégoire XIII (1572-1585), Sixte V (1585-1590), Grégoire XIV (1590-91), Clément VIII (1592-1605).

²² G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venise, 1852-1861, vol. LXX, p. 44. Mais cela pourrait n'être qu'une légende (cf. BURNS, *Golden Roses* [n. 20], p. 13).

²³ Eugène Muntz fait remonter le don de l'épée à 1365, tandis que le don du chapeau s'ajouterait plus tard : MUNTZ, *Les épées d'honneur* [n. 19] (1889), p. 408, repris par P. VITI MARIANI, *L'archiduc Ernest d'Autriche et le saint siège, 1577-1594*, Macon, 1899 (Mémoire lu au Congrès international d'Histoire diplomatique de La Haye).

²⁴ BURNS, *Golden Roses* [n. 20], p. 14, estime à 500 florins leur valeur au xvi^e siècle.

¹⁷ J. B. RIETSTAP, *Armorial général, précédé d'un dictionnaire des termes du blason*, anastatische heruitgave van de tweede uitgave, 1887, Londen, 1965, II, s.u. Peretti, p. 411. In het Nederlands luidt de beschrijving (volgens <http://www.wazamar.org/Familiewapens-in-de-Nederlanden/Familiewapens/hist-famwpm/hs-26.htm#sixtusV>): in blauw een leeuw van goud, houdende een tak van een perelaar, bevrucht met drie peren van natuurlijke kleur; over alles heen een schuinbalk van rood, van boven beladen met een ster van goud en van onderen met een berg met drie toppen van zilver in de richting van de schuinbalk.

¹⁸ Cf. *Infra*, VERGOUWEN, *Behandeling van het zwaard en het kruisbeeldje*, p. 262.

¹⁹ E. MUNTZ, *Les épées d'honneur distribuées par les papes pendant les xiv^e, xv^e et xvi^e siècles*, in *Revue de l'art chrétien*, 1889, p. 408-411; 1890, p. 281-292 en 1895, p. 491-492.

²⁰ C. BURNS, *Golden Roses and Blessed Sword, Papal Gifts to Scottish Monarchs*, Glasgow, 1970. Wij danken Prof. Tristan Weddigen van het Kunsthistorisches Institut für Kunstgeschichte van de universiteit van Zürich voor deze informatie.



(D'après / naar ZYGULSKI, *L'épée et le chapeau bénits* [n. 25], fig. 21, p. 355)

- 10 Cérémonie de remise de la rose d'or, du chapeau et de l'épée par le pape Grégoire XIII au roi Étienne Báthory (regn. 1576-1587). Gravure du *Theatrum virtutum D. Stanislai Hosii* [...] per Thomam Treterum [...], Rome, 1588.

Ceremonie van de overhandiging van de gouden roos, de hoed en het zwaard door paus Gregorius XIII aan koning Stefanus Báthory (regeerperiode 1576-1587). Gravure uit Theatrum virtutum D. Stanislai Hosii [...] per Thomam Treterum [...], Rome, 1588.

(fig. 10)²⁵. La bénédiction de l'épée avait lieu pendant la liturgie de Noël, même si le pape n'avait pas l'intention d'en offrir une au cours des mois qui suivaient. L'épée était conservée par le sacristain papal, et si elle ne trouvait pas de destinataire dans l'année, elle était derechef bénie à la veillée de Noël suivante.

Le premier pape qui aurait pratiqué la bénédiction de l'épée serait Urbain V (pont. 1362-1370), et le dernier serait Léon XII (pont. 1823-1829), lequel aurait offert l'épée au duc d'Angoulême, fils de Charles X. Selon Charles Burns²⁶, dix épées du xv^e siècle

²⁵ L'illustration est empruntée à l'étude de ZD. ZYGULSKI (jun.), *L'épée et le chapeau bénits du roi Jean III Sobieski*, dans *Studia Dodziejów Wawelu*, IV, Cracovie, 1978, p. 333-360 (en polonais, résumé en français p. 359-360), intéressante mise au point qui dépasse les limites du titre et présente de nombreux exemples d'épées et de bonnets.

²⁶ BURNS, *Golden Roses* [n. 20], p. 14.

onderscheidings dat gedurende een lange periode en door verscheidene pausen werd toegekend²¹. Willem I "de leeuw", koning van Schotland in 1202, zou er als eerste mee zijn begiftigd: Innocentius III zou hem een zwaard en hoed hebben aangeboden²². Twee jaar later zou dezelfde prelaat een gelijkaardig geschenk hebben gegeven aan Don Pedro, koning van Aragon. Door de fragiliteit van de hoed zijn deze vroege voorbeelden echter niet bewaard gebleven. Het is dus moeilijk te zeggen of de hoed al van in het begin samen met het zwaard werd gegeven²³.

Het zwaard staat in verband met de symboliek van de cavalerie, maar herinnert tevens aan Petrus die er Christus mee verdedigde in de Olijfhoek. Het staat dan ook voor de spirituele en wereldse jurisdictie van de paus. De duif op de hoed symboliseert de Heilige Geest die niet mocht ontbreken aan de zijde van een vurig verdediger van het Christendom.

Het gaat dus om rijke geschenken²⁴. Soms werden ze gegeven als teken van erkenning voor vervulde diensten, maar ze konden ook worden geschonken aan machthebbers om hen op die manier aan te sporen het zwaard op te nemen voor de verdediging van het Christendom (fig. 10)²⁵. Het zwaard werd tijdens de Kerstviering gewijd, al had de paus niet het voornemen er de komende maanden een te schenken. Het werd bewaard door de pauselijke koster en als het dat jaar geen bestemming vond, werd het de volgende Kerstnacht opnieuw gewijd.

De eerste paus die een zwaard wijdde, was Urbanus V (pont. 1362-1370) en de laatste was Leo XII (pont. 1823-1829) die er een geschonken zou hebben aan de hertog van Angoulême, zoon van Karel X. Volgens Charles Burns²⁶ zijn er tien 15de-eeuwse zwaarden bewaard gebleven die nu behoren tot musea of privé-verzamelingen, en ongeveer een dozijn uit de 16de eeuw.

²¹ Pausen die deze geschenken gaven in de 16de eeuw zijn: Julius II (1503-1512) [zwaard], Gregorius XIII (1572-1585), Sixtus V (1585-1590), Gregorius XIV (1590-1591) en Clemens VIII (1592-1605).

²² G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venetië, 1852-1861, vol. LXX, p. 44. Maar dit zou ook slechts een legende kunnen zijn (cf. BURNS, *Golden Roses* [n. 20], p. 13).

²³ Volgens Eugène Muntz gaat de schenking van het zwaard terug tot 1365, terwijl de hoed er pas later zou zijn bijgekomen: MUNTZ, *Les épées d'honneur* [n. 19] (1889), p. 408, hernomen door P. VITI MARIANI, *L'archiduc Ernest d'Autriche et le saint siège, 1577-1594*, Macon, 1899 (verhandeling voorgedragen op het Congrès international d'Histoire diplomatique in Den Haag).

²⁴ BURNS, *Golden Roses* [n. 20], p. 14, schat hun waarde in de 16de eeuw op 500 florijnen.

²⁵ De illustratie werd ontleend aan Z. ZYGULSKI (jun.), *L'épée et le chapeau bénits du roi Jean III Sobieski*, in *Studia Dodziejów Wawelu*, IV, Krakau, 1978, p. 333-360 (in het Pools, samenvatting in het Frans op p. 359-360), een interessante diepgaande studie die verder gaat dan de titel doet vermoeden en waarin verschillende voorbeelden van zwaarden en hoeden worden gegeven.

²⁶ BURNS, *Golden Roses* [n. 20], p. 14.

sont arrivées jusqu'à nous et sont conservées dans des musées ou collections privées, et environ une douzaine du XVI^e siècle.

Une liste²⁷, loin d'être complète, établit qu'au moins douze cadeaux (bonnets et épées) ont été donnés à des Empereurs romains du Saint-Empire, dix aux plus importants rois de France, sept à des rois de Pologne, six aux très catholiques rois d'Espagne, trois (ou peut-être quatre) aux rois d'Angleterre (rivaux des rois d'Écosse), trois aux rois d'Écosse (deux seulement?), trois aux rois de Hongrie et du Portugal, et un aux rois de Bohême et de Naples. Le reste a été offert à divers princes, héritiers présomptifs, archiducs, ducs, nobles, grands capitaines, ainsi qu'à des cités-États ou à des républiques.

Le don à l'archiduc Ernest du bonnet et de l'épée en 1587

Ces éléments iconographiques et historiques indiquaient que le bonnet et l'épée étaient liés à l'archiduc Ernest, seul personnage enterré dans le caveau qui soit contemporain du pape Sixte V. Les sources historiques confirment qu'il est le bénéficiaire du bonnet et de l'épée.

Tout au long de l'histoire, la Maison de Habsbourg s'est illustrée dans la défense de l'église catholique²⁸, et notamment lors de la Réforme. Quand Rodolphe II monte sur le trône, il s'adjoint ses deux frères, Maximilien et Ernest. Ce dernier obtient le gouvernement de la Styrie et de la Carinthie. Il prend de sévères mesures, notamment en matière d'enseignement, pour défendre la pureté de la foi catholique dans les provinces placées sous sa juridiction.

Le 12 décembre 1586 meurt le roi de Pologne Étienne Báthory. Le 7 janvier 1587, le pape Sixte V institue une commission cardinalice pour traiter les affaires de Pologne, composée d'Alexandre Farnèse, de Vincenzo Laureo, de Giorgio Radziwill et de Decio Azzolini. Ce dernier suggère de maintenir une position neutre, même si la Curie ne cache pas ses sympathies pour la candidature Habsbourg, par crainte d'influences protestantes sur la Pologne, qui pourraient survenir en cas d'union avec la Suède. Toutefois, en mars 1587, le parti espagnol de la Curie réussit à attirer de son côté le pape Sixte, qui enjoint au nonce Annibal de Capoue, archevêque de Naples, de favoriser l'archiduc Ernest, qui jouissait de la plus grande faveur parmi les Polonais. Malgré cela, l'empereur Rodolphe finit par l'écarter et propose à sa place l'archiduc Maximilien. Sixte V autorise alors le nonce de Pologne à soutenir la candidature de Maximilien, mais il veut néanmoins récompenser l'archiduc Ernest de son soutien à l'Église. Par le bref *Romanorum Pontificum*, daté du 11 avril 1587²⁹, il lui confère la plus

Een lijst²⁷, die allesbehalve volledig is, bevestigt dat er minstens twaalf geschenken (hoed en zwaard) werden gegeven aan keizers van het Heilig Roomse Rijk, tien aan de belangrijkste Franse koningen, zeven aan Poolse koningen, zes aan de zeer katholieke koningen van Spanje, drie (of misschien vier) aan Engelse koningen (rivalen van de Schotse), drie (of slechts twee?) aan Schotse koningen, drie aan Hongaarse en Portugese koningen en één aan een koning van Bohemen en van Napels. De overige werden geschonken aan verscheidene prinsen, veronderstelde troonopvolgers, aartshertogen, hertogen, edellieden, belangrijke legeraanvoerders, evenals aan stadstaten of republieken.

De schenking van de hoed en het zwaard aan aartshertog Ernest in 1587

Deze iconografische en historische elementen toonden aan dat de hoed en het zwaard gerelateerd zijn aan aartshertog Ernest, de enige tijdgenoot van paus Sixtus V die in de crypte werd begraven. Historische bronnen bevestigen dat hij de begunstigde was van hoed en zwaard.

Het Huis van Habsburg heeft zich steeds ingezet voor de verdediging van de katholieke kerk²⁸, vooral tijdens de Reformatie. Wanneer Rudolf II de troon bestijgt, laat hij zich bijstaan door zijn twee broers, Maximiliaan en Ernest. Deze laatste krijgt de heerschappij over Steiermark en Karinthië. Hij neemt strenge maatregelen, vooral op het gebied van het onderwijs, om de zuiverheid van het katholieke geloof te bewaren in de provincies die onder zijn jurisdictie vallen.

Op 12 december 1586 overlijdt de Poolse koning Stefanus Báthory. Paus Sixtus V stelt op 7 januari 1587 een commissie van kardinalen samen om de Poolse opvolgingskwesitie te behandelen, met daarin Alessandro Farnese, Vincenzo Laureo, Giorgio Radziwill en Decio Azzolini. Deze laatste stelt voor een neutrale positie in te nemen, ook al komt de Curie ervoor uit sympathieën te hebben voor de Habsburgse kandidatuur uit vrees dat Polen beïnvloed zou worden door het protestantisme bij een eventueel verbond met Zweden. In maart 1587 slaagt de Spaanse vleugel in de Curie er echter in paus Sixtus aan zijn kant te krijgen, die de nuntius Annibal di Capua, aartsbisschop van Napels, uitdrukkelijk gelast om de voorkeur te geven aan aartshertog Ernest, de favoriet van de Polen. Desondanks schuift Keizer Rudolf deze uiteindelijk opzij en stelt in de plaats aartshertog Maximiliaan voor. Daarop machtigt Sixtus V de nuntius van Polen de kandidatuur van Maximiliaan te steunen, maar hij wilt aartshertog Ernest niettemin belonen voor zijn steun aan de Kerk. Met de pauselijke brief *Romanorum Pontificum* van 11 april 1587²⁹ kent hij hem de

²⁷ E.Fr. TWINING, *European Regalia*, Londres, 1967, p. 248.

²⁸ Pour plus de détails sur la carrière de l'archiduc Ernest, voir *Enciclopedia dei Papi*, Rome, I, 2000, p. 202-222, et particulièrement p. 217; et VITI MARIANI, *L'archiduc Ernest* [n. 23], p. 11-12.

²⁹ Retranscrit *in extenso* dans VITI MARIANI, *L'archiduc Ernest* [n. 23], p. 26-27.

²⁷ E.Fr. TWINING, *European Regalia*, Londen, 1967, p. 248.

²⁸ Voor meer informatie over de carrière van aartshertog Ernest, zie *Enciclopedia dei Papi*, Rome, I, 2000, p. 202-222, en meer bepaald p. 217; en VITI MARIANI, *L'archiduc Ernest* [n. 23], p. 11-12.

²⁹ Opnieuw *in extenso* getranscribeerd in VITI MARIANI, *L'archiduc Ernest* [n. 23], p. 26-27.

haute distinction dont il dispose, l'épée et le chapeau bénits la nuit du Noël précédent dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure³⁰.

Dans le bref de donation, il exhorte l'archiduc Ernest :

En recevant cette épée, Votre Seigneurie comprendra qu'Elle devra en faire usage ainsi que Gédéon le fit naguère pour combattre les ennemis de la religion catholique, et défendre la foi orthodoxe. Couvrant sa tête de sa toque ainsi que d'un casque de salut, Elle pensera à la couronne céleste que le Seigneur a promis de donner en récompense à tous les princes qui s'en seront rendus dignes par leur zèle envers la foi catholique et l'Église de Dieu.

Par l'intermédiaire de son camérier, Lelio Orsini, duc de Gravina, il lui envoie le bonnet et l'épée. Orsini quitte Rome en avril 1587.

D. Lelio Orsini est parti avec l'épée et le chapeau pour remettre à l'archiduc Ernest, et de superbes tableaux, de rares écrins en écaille de tortue pleins de gants, des étoffes admirablement tissées, des médailles, des chapelets et diverses autres choses tant spirituelles que temporelles, pour une valeur totale de trois mille ducats, et dont il compte faire présent, lui-même, à l'empereur, au seigneur de Rosseberg son parent, et à diverses autres personnes de cette cour³¹.

Orsini arrive à Prague le 12 juin 1587, comme l'atteste un courrier de M^{gr} Puteo³², nonce apostolique auprès de l'Empereur Rodolphe.

Il Sig. Don Lelio Orsini giunse in Praga a 12 di questo. Et sebbene li feci molta istanza, perchè volesse alloggiar meco, gli è parso però di andare al sig. di Roseberg, che lo desiderava³³.

C'est Mgr Puteo qui a été désigné par le pape pour présenter le don à l'archiduc Ernest à l'issue d'une messe solennelle.

Les *avvisi* mentionnent également :

E arrivato qua il sig. Lelio Orsini, venuta da Roma, il quale ha portato brevi et lettere per gli primati di Polonia in favor dell'arciduca Ernesto, aiutato parimente dall'Imperatore et re di Spagna, tenendo moti, che detto arciduca, non ancora comparso in questa corte, sia per andare a Lintz³⁴.

grootste onderscheiding toe waarover hij beschikt, namelijk het zwaard en de hoed die tijdens de vorige Kerstnacht waren gewijd in de Basilica di Santa Maria Maggiore³⁰.

In de schenkingsbrief spoort hij aartshertog Ernest aan:

En recevant cette épée, Votre Seigneurie comprendra qu'Elle devra en faire usage ainsi que Gédéon le fit naguère pour combattre les ennemis de la religion catholique, et défendre la foi orthodoxe. Couvrant sa tête de sa toque ainsi que d'un casque de salut, Elle pensera à la couronne céleste que le Seigneur a promis de donner en récompense à tous les princes qui s'en seront rendus dignes par leur zèle envers la foi catholique et l'Église de Dieu.

Via zijn kamerheer, Lelio Orsini, hertog van Gravina, bezorgt hij hem de hoed en het zwaard. Orsini vertrekt uit Rome in april 1587.

D. Lelio Orsini est parti avec l'épée et le chapeau pour remettre à l'archiduc Ernest, et de superbes tableaux, de rares écrins en écaille de tortue pleins de gants, des étoffes admirablement tissées, des médailles, des chapelets et diverses autres choses tant spirituelles que temporelles, pour une valeur totale de trois mille ducats, et dont il compte faire présent, lui-même, à l'empereur, au seigneur de Rosseberg son parent, et à diverses autres personnes de cette cour³¹.

Op 12 juni 1587 komt Orsini aan in Praag, wat blijkt uit een brief van Mgr. Puteo³², apostolische nuntius bij Keizer Rudolf.

Il Sig. Don Lelio Orsini giunse in Praga a 12 di questo. Et sebbene li feci molta istanza, perchè volesse alloggiar meco, gli è parso però di andare al sig. di Roseberg, che lo desiderava³³.

Het is Mgr. Puteo die door de paus wordt aangeesteld om het geschenk aan het einde van een plechtige mis aan aartshertog Ernest te overhandigen.

De *avvisi* vermelden ook:

E arrivato qua il sig. Lelio Orsini, venuta da Roma, il quale ha portato brevi et lettere per gli primati di Polonia in favor dell'arciduca Ernesto, aiutato parimente dall'Imperatore et re di Spagna, tenendo moti, che detto arciduca, non ancora comparso in questa corte, sia per andare a Lintz³⁴.

³⁰ *Diario* de Mucanzio, maître des cérémonies pontificales, cité *Ibidem*, p. 14.

³¹ Bibliothèque vaticane, cod. Urb., n° 1055, avis de l'année 1587, 21 avril 1587: *Ibidem*, p. 16, n. 1 [erronément numérotée 3].

³² Antonio Puteo (Nizza [près d'Alexandrie du Piémont], 1534 - Rome, 1592), archevêque de Bari.

³³ On trouvera le récit de cette ambassade dans J. SCHWEIZER, *Nuntiatuiberichte aus Deutschland nebst ergänzenden Aktenstücken: 1589-1592* (Quellen und Forschungen aus dem Gebiete der Geschichte, 14, II. *Die Nuntiatuiberichte am Kaiserhofe*, 2. *Antonio Puteo in Prag 1587-1589*), Paderborn, 1912, p. XXV.

³⁴ *Avvisi*, 16 juin 1587. Cf. SCHWEIZER, *Nuntiatuiberichte* [n. 33].

³⁰ *Diario* van Mucanzio, pauselijk ceremoniemeester, geciteerd in *Ibidem*, p. 14.

³¹ Vaticaanse Bibliotheek, cod. Urb., nr. 1055, *avvisi* van het jaar 1587, 21 april 1587: *Ibidem*, p. 16, n. 1 [foutief weergegeven als noot 3].

³² Antonio Puteo (Nizza [nabij Alessandria in Piemonte], 1534 - Rome, 1592), aartsbisschop van Bari.

³³ Het verslag van deze missie vindt men in J. SCHWEIZER, *Nuntiatuiberichte aus Deutschland nebst ergänzenden Aktenstücken: 1589-1592* (Quellen und Forschungen aus dem Gebiete der Geschichte, 14, II. *Die Nuntiatuiberichte am Kaiserhofe*, 2. *Antonio Puteo in Prag 1587-1589*), Paderborn, 1912, p. XXV.

³⁴ *Avvisi*, 16 juni 1587. Cf. SCHWEIZER, *Nuntiatuiberichte* [n. 33].

Les archives ne donnent pas d'information sur la ville où se déroula la présentation solennelle, on pense qu'il s'agit de Vienne³⁵.

En août 1587, survient la double élection de Sigismond III Vasa de Suède et de Maximilien d'Autriche, qui se résout par un combat armé le 23 novembre, au cours duquel Maximilien est vaincu et fait prisonnier. Il est contraint d'accepter que Sigismond reçoive la couronne de Pologne le 27 décembre 1587.

En 1593, l'archiduc Ernest est nommé gouverneur des Pays-Bas. Il s'empresse de demander conseil au pontife sur les mesures à prendre pour la bonne gestion de ses provinces. Le pape Clément VIII lui adresse un bref d'encouragement le 8 septembre 1593³⁶. Le 30 janvier 1594, l'archiduc Ernest fait son entrée solennelle à Bruxelles, et le 22 mars 1594, le pape lui adresse un nouveau bref³⁷ où il se réjouit de son heureux voyage et du chaleureux accueil par la population³⁸. Mais son action à la tête de nos provinces sera de courte durée : le 20 février 1595, l'archiduc Ernest meurt à Bruxelles, âgé de 41 ans.

Il mourut de la gravelle le 21 Mars [sic] 1595. La Belgique le regretta autant plus qu'elle ne faisoit que de goûter la douceur de son Gouvernement, & qu'elle se vid frustrée de l'esperance d'une paix que ce Prince avoit à coeur, & pour l'heureuse conclusion de laquelle il avoit toutes les qualitez necessaires. Il aimoit la paix, il estoit d'un naturel doux & moderé. Les prodiges le blament de n'avoir pas tenu ni de table, ni de train conforme à son auguste naissance; on fit la dissection de son corps. On lui trouva une pierre dans les reins & un ver assez long qui le rongeoit tout vif. On l'embaumâ, & on l'enterra à S. Gudule de Brusselle, où l'on void son portrait dans le Choeur du côté du midi³⁹.

On peut supposer que son corps fut exposé comme le sera en 1621 celui de son frère et successeur, l'archiduc Albert (fig. 11), et que l'*ensis* et le *pileum* figuraient en bonne place à son chevet, pour signifier à l'assistance qu'il avait été honoré par le très saint Père.

Dans un premier temps, sa dépouille mortelle fut placée dans un cercueil de plomb et transférée dans une chapelle de l'église la plus proche, Saint-Jacques-sur-Caudenberg⁴⁰. En effet, il avait été de prime abord question de transférer le corps à Vienne, dans la crypte des



69 × 98 cm (© Musée de la Ville de Bruxelles - Maison du Roi / Museum van de Stad Brussel - Broodhuis)

- 11 École flamande, *Exposition du corps de l'Archiduc Albert, décédé le 13 septembre 1598*, ca 1621, huile sur toile, Bruxelles, Musée de la Ville de Bruxelles - Maison du Roi.
Vlaamse school, Het opgebaarde lichaam van aartshertog Albrecht, gestorven op 13 september 1598, ca. 1621, olieverf op doek, Brussel, Museum van de Stad Brussel - Broodhuis.

De archiefdocumenten spreken zich niet uit over de stad waar zich de plechtige overhandiging afspeelde. Men denkt dat het om Wenen gaat³⁵.

In augustus 1587 worden Sigismund III Wasa van Zweden en Maximiliaan van Oostenrijk samen verkozen, met een gewapend conflict tot gevolg op 23 november. Maximiliaan wordt verslagen en gevangen genomen, en hij wordt gedwongen te aanvaarden dat Sigismund op 27 december 1587 de Poolse kroon in ontvangst neemt.

In 1593 wordt aartshertog Ernest benoemd tot gouverneur van de Nederlanden. Hij haast zich raad te vragen aan de heilige vader over de maatregelen die genomen moeten worden voor een goed bestuur van zijn provinciën. Paus Clemens VIII stuurt hem op 8 september 1593 ter aanmoediging een pauselijke brief³⁶. Op 30 januari 1594 doet aartshertog Ernest zijn plechtige intrede in Brussel, en op 22 maart 1594 zendt de paus hem een nieuwe brief³⁷ waarin hij zich verheugt over Ernests geslaagde reis en de hartelijke ontvangst door het volk³⁸. Maar zijn optreden aan het hoofd van onze provinciën zal van korte duur zijn: op 20 februari 1595 sterft aartshertog Ernest in Brussel op 41-jarige leeftijd.

³⁵ *On croit que l'épée apportée par Lelio Orsini pour l'archiduc lui sera présentée à Vienne.* Bibliothèque vaticane, cod. Urb., n° 1055, avis de l'année 1587, 23 juin 1587, cité par VITI MARIANI, *L'archiduc Ernest* [n. 23], p. 16, note 3 [se trouvant erronément page 18, et numérotée 1].

³⁶ VITI MARIANI, *L'archiduc Ernest* [n. 23], p. 20-21.

³⁷ Retranscrit *in extenso*, dans *Ibidem*, p. 32.

³⁸ Archives du Vatican, arm. XLIV, t. 38, f. 399 *Brevia Clementia VIII*, cité dans *Ibid.*, p. 22.

³⁹ ANONYME, *L'Histoire de l'archiduc Albert, gouverneur général et puis prince souverain de la Belgique*, à Cologne, Chez les héritiers de Corneille Edmond, M.DC.XCIII.

⁴⁰ L'église est la plus proche du palais (lequel brûla en 1731).

³⁵ *On croit que l'épée apportée par Lelio Orsini pour l'archiduc lui sera présentée à Vienne.* Vaticaanse Bibliotheek, cod. Urb., nr. 1055, *avvisi* van het jaar 1587, 23 juni 1587, geciteerd in VITI MARIANI, *L'archiduc Ernest* [n. 23], p. 16, n. 3 [de pagina kreeg het foutieve nummer 18 en de noot het nummer 1].

³⁶ VITI MARIANI, *L'archiduc Ernest* [n. 23], p. 20-21.

³⁷ *In extenso* getranscribeerd in *Ibidem*, p. 32.

³⁸ Vaticaans archief, arm. XLIV, t. 38, f. 399 *Brevia Clementia VIII*, geciteerd in *Ibidem*, p. 22.



M 192350

- 12 *Pompe funèbre du très-pieux et très puissant prince Albert, archiduc d'Autriche, duc de Bourgogne, de Brabant, &c. représentée au naturel en tailles douces, dessinées par Jacques Francquart et gravées par Corneille Galle, avec une dissertation historique et morale d'Eryce Puteanus, Conseiller et Historiographe du Roi. A Bruxelles, chez Jean Léonard, Libraire-Imprimeur, rue de la Cour, 1728, avec approbation et privilège. Gravure d'une série de 65 d'un recueil relatant les funérailles d'Albert d'Autriche à Bruxelles le 11 mars 1622, Denée, abbaye de Maredsous.*
Pompe funèbre du très-pieux et très puissant prince Albert, archiduc d'Autriche, duc de Bourgogne, de Brabant, &c. représentée au naturel en tailles douces, dessinées par Jacques Francquart et gravées par Corneille Galle, avec une dissertation historique et morale d'Eryce Puteanus, Conseiller et Historiographe du Roi. A Bruxelles, chez Jean Léonard, Libraire-Imprimeur, rue de la Cour, 1728, avec approbation et privilège. Gravure uit een reeks van 65 uit een album gewijd aan de begrafenis van Albrecht van Oostenrijk te Brussel op 11 maart 1622, Denée, abdij van Maredsous.

Capucins, mais le 15 mars 1600, l'archiduc Albert, son frère, ordonna l'inhumation définitive à Bruxelles. Le cercueil fut d'abord transporté de la chapelle dans le chœur de l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg et placé sur une estrade recouverte de drap noir. Cette estrade, haute de trois marches, était entourée de flambeaux.

Un poêle de drap noir couvrait le cercueil, et au-dessus, sur un tapis d'or, on voyait un chapeau archiducal très-richement et artistiquement fait, ainsi qu'un stocco⁴¹ papal, la Toison d'Or et les armes d'Autriche brodées en or et en argent⁴².

⁴¹ Nom donné également à ce type d'épée.

⁴² V.A. COREMANS, *Relation des funérailles de S.A. l'archiduc Ernest de très-heureuse mémoire, telles qu'elles eurent lieu à Bruxelles en l'an 1600, le 16 du mois de mars, dans Compte rendu des séances de la Commission royale d'histoire, ou Recueil de ses travaux*, 13, 1847, p. 143-147, p. 144 pour la citation.

Il mourut de la gravelle le 21 Mars [sic] 1595. La Belgique le regretta autant plus qu'elle ne faisoit que de goûter la douceur de son Gouvernement, & qu'elle se vid frustrée de l'esperance d'une paix que ce Prince avoit à coeur, & pour l'heureuse conclusion de laquelle il avoit toutes les qualitez necessaires. Il aimoit la paix, il étoit d'un naturel doux & modéré. Les prodigues le blament de n'avoir pas tenu ni de table, ni de train conforme à son auguste naissance; on fit la dissection de son corps. On lui trouva une pierre dans les reins & un ver assez long qui le rongeoit tout vif. On l'embauma, & on l'enterra à S. Gudule de Brusselle, où l'on void son portrait dans le Choeur du coté du midi³⁹.

Waarschijnlijk werd zijn lichaam opgebaard zoals dat van zijn broer en opvolger, aartshertog Albrecht, in 1621 (fig. 11) en lagen het *ensis* en de *pileum* op een goed zichtbare plaats aan zijn hoofdeinde, waarmee aan het publiek te kennen werd gegeven dat hij een onderscheiding had gekregen van de heilige vader.

In eerste instantie werd zijn stoffelijk overschot in een loden doodskest gelegd en overgebracht naar een kapel van de dichtstbijzijnde kerk, Sint-Jacob-op-de-Coudenberg⁴⁰. Aanvankelijk was er immers sprake van het lichaam over te brengen naar de kapucijnercrypte in Wenen. Op 15 maart 1600 gaf zijn broer, aartshertog Albrecht, echter de opdracht hem in Brussel te begraven. De lijkstoot werd verplaatst van de kapel naar het koor van de kerk van Sint-Jacob-op-de-Coudenberg. Ze werd bedekt met een zwart kleed en op een verhoog van drie treden geplaatst dat omgeven werd door kaarsen.

Un poêle de drap noir couvrait le cercueil, et au-dessus, sur un tapis d'or, on voyait un chapeau archiducal très-richement et artistiquement fait, ainsi qu'un stocco⁴¹ papal, la Toison d'Or et les armes d'Autriche brodées en or et en argent⁴².

Vervolgens werd het stoffelijk overschot naar de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal gevoerd. De beschrijving van de lijkstoot bevat jammer genoeg geen details over de manier waarop de hoed en het zwaard werden meegedragen. Vermoedelijk droeg een hoogwaardigheidsbekleder het zwaard met de hoed erbovenop, zoals dit bij de begrafenis van aartshertog Albrecht op 13 juli 1621 het geval was:

Clocman Abbé de Gembloux portoit l'épée du Pape⁴³. La gravure de Cornelis Galle montre L'abbé et conte de Gembloux Philippe Clockman. Il est surmonté de la mention L'espée du pape (fig. 12).

³⁹ ANONIEM, *L'Histoire de l'archiduc Albert, gouverneur général et puis prince souverain de la Belgique*, à Cologne, Chez les héritiers de Corneille Edmond, M.DC.XCIII.

⁴⁰ Deze kerk bevond zich het dichtst bij het paleis (dat in 1731 afbrandde).

⁴¹ Andere naam voor dit type van zwaard.

⁴² V. A. COREMANS, *Relation des funérailles de S.A. l'archiduc Ernest de très-heureuse mémoire, telles qu'elles eurent lieu à Bruxelles en l'an 1600, le 16 du mois de mars, in Compte rendu des séances de la Commission royale d'histoire, ou Recueil de ses travaux*, 13, 1847, p. 143-147, p. 144 voor het citaat.

⁴³ ANONIEM, *L'histoire de l'archiduc Albert, gouverneur général et puis prince souverain de la Belgique*, à Cologne, Chez les héritiers de Corneille Edmond, M.DC.XCIII.

Ensuite, le corps fut emmené à Sainte-Gudule. La description du cortège ne précise malheureusement pas comment le chapeau et l'épée étaient tenus. On peut supposer qu'un dignitaire portait l'épée coiffée du chapeau, comme ce sera le cas lors des funérailles de l'archiduc Albert, mort le 13 juillet 1621 :

*Clockman Abbé de Gembloux portoit l'épée du Pape*⁴³.
La gravure de Cornelis Galle montre L'abbé et conte de Gembloux Philippe Clockman. Il est surmonté de la mention L'espée du pape (fig. 12).

Le lendemain, le 16 mars 1600, eurent lieu le service funèbre et l'inhumation dans le caveau.

Moins connu que son cadet Albert, dont le rôle politique et culturel, frappé du sceau de la Contre-Réforme, a marqué l'histoire de Belgique, Ernest a joué un rôle politique important dans l'histoire de l'Europe au XVI^e siècle.

Les travaux entrepris dans la cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule ont amené à rouvrir la crypte pour la première fois depuis 1834. Les fouilles, organisées sous la direction de Pierre Bonenfant par la Société royale d'archéologie de Bruxelles, entre 1987 et 1998, ont rendu au jour ces précieux vestiges⁴⁴. La conservation et la restauration consécutives de l'épée, du bonnet et de l'urne, objet des pages suivantes, a été l'occasion de se pencher sur ce personnage aujourd'hui quelque peu tombé dans l'oubli.

De volgende dag, op 16 maart 1600, werd de begrafenisplechtigheid gehouden en werd de aartshertog in de crypte begraven.

Minder bekend dan zijn broer Albrecht die met zijn – door de Contrareformatie gekleurde – politieke en culturele optreden van betekenis was voor de geschiedenis van België, speelde Ernest een belangrijke rol in de geschiedenis van het Europa van de 16de eeuw.

De werkzaamheden in de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal hebben ertoe geleid dat de crypte voor de eerst keer sinds 1834 opnieuw werd geopend. De opgravingen die tussen 1987 en 1998 werden uitgevoerd door de Société royale d'archéologie de Bruxelles onder leiding van Pierre Bonenfant, brachten deze waardevolle overblijfselen aan de oppervlakte⁴⁴. De daarop volgende conservatie en restauratie van het zwaard, de hoed en de urne, besproken op de volgende bladzijden, vormden de ideale gelegenheid om zich te verdiepen in dit personage dat heden ten dage wat in de vergeethoek was geraakt.

⁴³ ANONYME, *L'histoire de l'archiduc Albert, gouverneur général et puis prince souverain de la Belgique*, à Cologne, Chez les héritiers de Corneille Edmond, M.DC.XCIII.

⁴⁴ Cf. BONENFANT, FOURNY et LE BON, *Fouilles archéologiques* [n. 13], p. 223-257 = BONENFANT, *Les apports du sol* [n. 13], p. 253-259.

⁴⁴ Cf. BONENFANT, FOURNY en LE BON, *Fouilles archéologiques* [n. 13], p. 223-257 = BONENFANT, *Les apports du sol* [n. 13], p. 253-259.

ARMOIRIES ET POINÇONS PRÉSENTS SUR L'URNE (fig. 13)

Jean-Jacques VAN ORMELINGEN*

Identification des armoiries de l'urne

L'archiduc Ernest était le second fils de l'empereur Maximilien II et de l'archiduchesse Marie d'Autriche; il était le petit-fils d'une part de l'empereur Ferdinand I^{er} et de son épouse Anne, fille et héritière du roi de Bohême et de Hongrie, et d'autre part de l'empereur Charles Quint et d'Isabelle de Portugal. Les empereurs Charles Quint et Ferdinand I^{er} étaient tous les deux fils de Philippe le Beau, duc de Bourgogne, et de Jeanne la Folle, héritière d'Espagne. Cette ascendance se reflète dans les armoiries de l'archiduc Ernest dont les multiples partitions du blason rappellent les divers territoires des Habsbourg, avec préséance pour les possessions de la branche autrichienne.

On se reportera au croquis (fig. 14) pour suivre cette composition complexe, dont les hachures ne correspondent pas aux conventions adoptées ultérieurement par les héraldistes:

1° en chef: parti à dextre Hongrie (1a: d'argent à trois fasces de gueules) et à senestre Bohême (1b: de gueules au lion d'argent);

2° au parti dextre: Espagne, à savoir écartelé Castille (2a: de gueules à la tour d'or), Léon (2b: d'argent au lion de gueules), Aragon (2c: palé d'or et de gueules) et Sicile (2d: écartelé en sautoir Aragon (2d1: palé d'or et de gueules) et Hohenstaufen (2d2: d'argent à l'aigle de sable)), enté Grenade (2e: d'argent à une pomme grenade de gueules);

3° au parti senestre:

– en chef: parti à dextre Styrie (3a: de sinople au griffon d'argent, contourné par courtoisie) et à senestre Carinthie (3b: parti à dextre de gueules à la fasce d'argent et à senestre d'or à trois lions passants de sable);

– en pointe chapé-ployé: en chef à dextre et à senestre Carniole (3c: d'argent à l'aigle d'azur) et en pointe Tyrol (3d: d'argent à l'aigle de gueules, chargée d'un croissant d'or);

4° enté: Autriche ancien (4: d'azur à cinq aiglons d'or);

5° un écu brochant sur la division horizontale du chef: parti Autriche moderne (5a: de gueules à la fasce d'argent) et Bourgogne ancien (5b: bandé d'or et d'azur sans bordure).

Deux griffons tiennent chacun d'une patte les extrémités du collier de chevalier de la Toison d'or qui

* Secrétaire général de l'Académie d'histoire de l'orfèvrerie en Belgique asbl.

WAPENSCHILD EN MERKEN OP DE URNE (fig. 13)

Jean-Jacques VAN ORMELINGEN*

Identificatie van het wapenschild op de urne

Aartshertog Ernest was de tweede zoon van keizer Maximiliaan II en aartshertogin Maria van Oostenrijk. Hij was de kleinzoon van keizer Ferdinand I en zijn echtgenote Anne, dochter en erfgename van de koning van Bohemen en Hongarije aan de ene kant, en van keizer Karel V en Isabella van Portugal aan de andere kant. Keizer Karel V en keizer Ferdinand I waren zonen van Filips de Schone, hertog van Bourgondië, en Johanna de Waanzinnige, erfgenaam van Spanje. Deze afstamming komt tot uiting in het wapen van aartshertog Ernest. De diverse verdelingen van het blazozen staan voor de verschillende bezittingen van de Habsburgers, waarbinnen die van de Oostenrijkse tak een ereplaats krijgen.

Deze complexe samenstelling kan gevolgd worden aan de hand van het schema (fig. 14). De arceringen van het blazozen stroken niet met de conventies die later door wapenkundigen werden toegepast.

1° in het schildhoofd: gedeeld, rechts Hongarije (1a: in zilver drie dwarsbalken van keel) en links Bohemen (1b: in keel een leeuw van zilver);

2° in het rechterdeel Spanje: gevierendeeld: Castilië (2a: in keel een toren van goud), Léon (2b: in zilver een leeuw van keel), Aragon (2c: gepaald van goud en van keel) en Sicilië [2d: schuingevierendeeld: Aragon (2d1: gepaald van goud en keel) en Hohenstaufen (2d2: in zilver een adelaar van sabel)]; geënt: Granada (2e: in zilver een granaatappel van keel);

3° in het linkerdeel:

– bovenaan: gedeeld, rechts Steiermark (3a: in sinopel een griffioen van zilver, omgewend uit hoffelijkheid) en links Karinthië (3b: gedeeld rechts in keel een dwarsbalk van zilver en links in zilver drie gaande leeuwen van sabel);

– onderaan ingebogen gekapt: bovenaan rechts en links Kranjska (3c: in zilver een adelaar van lazuur) en in de punt Tirol (3d: in zilver een adelaar van keel, beladen met een wassenaar van goud);

4° geënt: oud Oostenrijk (4: in lazuur vijf adelaarsjongen van goud);

5° een schild over de horizontale deling van het schildhoofd heen: gedeeld, rechts modern Oostenrijk (5a: in keel een dwarsbalk van zilver) en links oud Bourgondië (5b: geschuinbalkt van goud en van lazuur, maar zonder zoom).

* Secretaris-generaal van de Academie voor de geschiedenis van de edelsmeedkunst in België vzw.

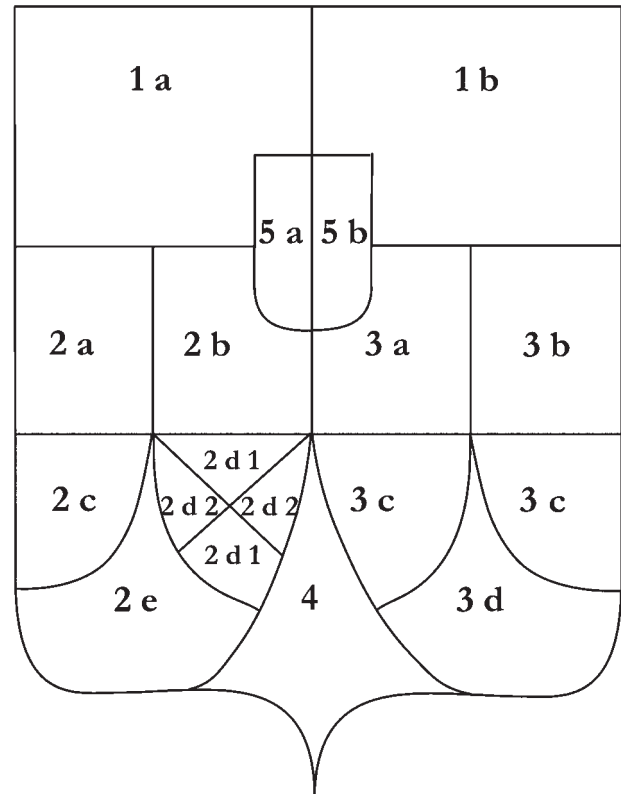


X 026087

- 13 Les armoiries d'Ernest d'Autriche incisées sur l'urne funéraire.
Gegraveerd wapen van Ernest van Oostenrijk op de urne.

entoure l'écu. D'une aile, ils soutiennent chacun la couronne qui surmonte l'écu. Cette couronne d'archiduc comporte deux arceaux¹. La composition héraldique est encadrée par deux branches d'olivier, placées en sautoir et nouées aux deux extrémités.

¹ Dans le catalogue de l'exposition *Albert et Isabelle*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 17.09.1998-17.01.1999, p. 61, Luc Duerloo écrit : *En octobre 1603, le nonce Frangipani* [Ottavio Mirto Frangipani, nonce de Flandre de 1596 à 1606], *signale que les armes archiduciales* [d'Albert et Isabelle] *sont désormais timbrées d'un bonnet archiducal muni d'un arceau. Ce qu'il interprète à juste titre comme la manifestation d'une prétention à la dignité royale. De fait, Albert et Isabelle ont entrepris à plusieurs reprises des démarches dans l'espoir de réunir leurs territoires en un royaume unifié.* Si l'urne du Trésor de la Cathédrale est bien celle réalisée par Staes, l'usage de la couronne à deux arceaux serait antérieur de huit ans à sa mention par le nonce.



(Dessin J.-J. van Ormelingen, mise au net L. Stokart / Tekening J.-J. van Ormelingen, uitgewerkt door L. Stokart)

- 14 Schéma de distribution des partitions du blason.
Schema van de verdeling van het blazoen.

Twee griffioenen houden met een poot de uiteinden vast van de keten van de Orde van het Gulden Vlies die het wapenschild omgeeft. Met een vleugel ondersteunen ze de kroon die het schild dekt. Deze aartshertogenkroon heeft twee beugels¹. De heraldische compositie wordt omgeven door twee olijftakken waarvan de uiteinden mekaar kruisen en aan mekaar zijn geknoopt.

¹ In de catalogus van de tentoonstelling *Albrecht en Isabella*, Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, 17.09.1998-17.01.1999, p. 61, schrijft Luc Duerloo : *In oktober 1603 merkt nuntius Frangipani* [Ottavio Mirto Frangipani, nuntius van Vlaanderen van 1596 tot 1606] *op dat het aartshertogelijk wapen* [van Albrecht en Isabella] *nu met een gesloten kroon getopt is. Terecht interpreteert hij deze wijziging als een aanspraak op de koningstitel. Albrecht en Isabella ondernemen immers meerdere pogingen om hun gewesten te verenigen in een koninkrijk.* Indien de urne van de Schatkamer van de Kathedraal het exemplaar is dat werd vervaardigd door Staes, dateert het gebruik van de kroon met twee beugels van acht jaar voor de vermelding door de Nuntius.

Identification des poinçons de l'urne (fig. 15)

L'urne en vermeil contenant le cœur de l'archiduc Ernest, décédé en 1595, porte quatre poinçons. De gauche à droite, dans le sens des aiguilles d'une montre :

1° le lion de Brabant, comme première marque de la ville de Bruxelles ;

2° le poinçon de l'orfèvre, représentant visiblement un compas ;

3° la tête de saint Michel, comme seconde marque de la ville de Bruxelles ;

4° la lettre décanale O.

Ce poinçonnage est complet et conforme aux obligations en vigueur à Bruxelles.

Il y a très peu de pièces d'orfèvrerie bruxelloise antérieures à 1650. Si l'on en croit ses notes conservées au Zilvermuseum Sterckshof à Deurne (Anvers), Jacques Vanwittenbergh² n'a jamais rencontré le poinçon au compas sur une orfèvrerie bruxelloise.



X 020854

15 Les poinçons de l'urne.
Merken op de urne.

Identificatie van de merken op de urne (fig. 15)

De urne in verguld zilver waarin het hart van de in 1595 overleden aartshertog Ernest wordt bewaard, draagt vier merken. Dit zijn van links naar rechts:

1 de Brabantse leeuw als eerste merkteken van de stad Brussel

2 het merk van de edelsmid, blijkbaar een passer

3 het hoofd van Sint-Michiël als tweede merk van de stad Brussel

4 de jaarletter O

De merktekens zijn volledig en conform de bepalingen die in Brussel in voege waren aangebracht.

Er bestaat erg weinig Brussels edelsmeedwerk van voor 1650. Uit de notities van Jacques Vanwittenbergh² bewaard in het Zilvermuseum Sterckshof in Deurne (Antwerpen), blijkt dat hij op Brussels edelsmeedwerk nooit een passer als merkteken tegenkwam.

(vertaald uit het Frans)

² Auteur de *Zilver met Brusselse Keuren. Stad Brussel en de Generale Bankmaatschappij* (13 septembre-30 novembre 1979), Bruxelles, 1979.

² Auteur van *Zilver met Brusselse Keuren. Stad Brussel en de Generale Bankmaatschappij* (13 september-30 november 1979), Brussel, 1979.

**STAES, ROBERT [RUPERT], ORFÈVRE,
FOURNISSEUR DE L'ARCHIDUC
ERNEST D'AUTRICHE, ORFÈVRE
À LA COUR DES ARCHIDUCS
ALBERT ET ISABELLE
ET FABRICANT DE L'URNE**

Edmond ROOBAERT**

Nommé Gouverneur général des Pays-Bas par Philippe II, l'archiduc Ernest d'Autriche, frère de l'empereur Rodolphe II, est accueilli en grande pompe à Bruxelles, le 30 janvier 1594. Durant son court règne (il mourra le 20 février 1595, à Bruxelles), l'archiduc accorde beaucoup d'attention à l'art et à la littérature et réussit à rassembler une belle collection d'œuvres.

Cette collection ne manque pas d'orfèvreries. Déjà pendant son voyage de Prague à Bruxelles, l'archiduc avait acheté plusieurs pièces d'orfèvreries, entre autres à Nuremberg, Mayence et Frankenthal. À Bruxelles également, beaucoup de bijoux, bagues et colliers en or viennent enrichir sa collection.

Le valet de chambre de l'archiduc, responsable de la comptabilité privée de son maître, ne mentionne toutefois pas toujours le nom de l'orfèvre qui a vendu ces bijoux. Le 29 mars 1593, est acheté, chez Robert Staes, une bague en or, surmontée d'un rubis, pour 288 florins [...]. En juillet 1594, le valet de chambre épure une dette de 120 florins Philippus que l'archiduc devait à Robert Staes. Le même mois, l'orfèvre a encore vendu trois médaillons de fausse pierre précieuse.

Après la mort de l'archiduc Ernest, Robert Staes entre, sans doute directement, au service du successeur, l'archiduc Albert. Pour preuve, un paiement effectué par le valet de chambre de l'archiduc Ernest en octobre 1595, soit plusieurs mois après le décès de son maître. Robert Staes, « orfèvre de la chambre de l'archiduc » [Albert] avait fabriqué l'urne en argent doré d'un poids de 24 onces³ dans laquelle fut placé le cœur de l'archi-

** Auteur de la thèse *Goud- en zilversmeden in de 16de eeuw. Een archivalisch en prosopografisch onderzoek*, UGent, 2008 (inédite). Cette notice provient de cette thèse, dans la partie *Lexicon van de goud- en zilversmeden te Brussel in de 16de eeuw*, p. 302-303.

³ 24 onces correspondent à 738 grammes. En effet, *L'ancienne once d'Anvers, Bruxelles, Malines, etc., était l'once Troye de Hollande, 8e du marc, divisée en 20 esterlins ou engels, = 80 félins = 640 as [30,760 gr]* (H. DOURSTHER, *Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes, contenant des tables des monnaies de tous les pays*, Bruxelles, 1840, p. 368). Un cœur humain pèse entre 250 et 350 grammes, et le cœur de l'archiduc a probablement été enveloppé dans un textile avant d'être placé dans l'urne. Or, le poids actuel de l'urne scellée étant de 813 grammes, si l'on admet que le contenu aujourd'hui desséché, voire pulvérulent, ne pèse plus que 75 grammes, le poids de l'urne correspond bien à celui de l'urne facturée par Staes [note de Marie-Christine Claes].

**STAES, ROBERT [RUPERT],
GOUDSMID, LEVERANCIER VAN
AARTSHERTOG ERNEST VAN
OOSTENRIJK, HOFGOUDSMID
VAN DE AARTSHERTOGEN
ALBRECHT EN ISABELLA
EN VERVAARDIGER VAN DE URNE**

Edmond ROOBAERT**

Aangesteld door Philips II als gouverneur-generaal van de Nederlanden, werd aartshertog Ernest van Oostenrijk, broer van keizer Rudolf II, op 30 januari 1594 met veel luister te Brussel ontvangen. Tijdens zijn korte bewind – hij overleed te Brussel op 20 februari 1595 –, legde de aartshertog belangstelling aan de dag voor de kunst en letteren en slaagde hij er in een fraaie verzameling van kunstwerken aan te leggen.

Edelsmeedwerk ontbrak niet in die verzamelingen. Al tijdens zijn reis van Praag naar Brussel had de aartshertog onder meer te Nürenberg, Mainz en Frankenthal stukken edelsmeedwerk aangekocht. Ook te Brussel kwamen heel wat sieraden, ringen en gouden halskettin- gen zijn verzamelingen verrijken.

De kamerknecht van de aartshertog, belast met de private boekhouding van zijn meester, vermeldde echter niet altijd de naam van de goudsmid die de juwelen had verkocht. Op 29 maart 1593 werd bij Rupert Staes een gouden ring, bezet met een robijn, aangekocht voor 288 gulden [...]. In juli 1594 zuiverde de kamerknecht een schuld van 120 philippusgulden aan die de aartshertog nog uistaande had bij Robert Staes. In dezelfde maand had de goudsmid nog drie (portret?) medailles, gezet in valse edelstenen, weten te verkopen.

Na het overlijden van aartshertog Ernest was Robert Staes wellicht onmiddellijk in dienst getreden van zijn opvolger, aartshertog Albrecht. Dit blijkt uit een betaling die de kamerknecht van aartshertog Ernest in oktober 1595, dus meerdere maanden na het overlijden van zijn meester, had gedaan. Robert Staes “orfèvre de la chambre de l'archiduc” [Albrecht] had de vergulde zilveren urne van 24 ons³ gemaakt, waarin het hart van

** Auteur van de doctoraatsverhandeling *Goud- en zilversmeden in de 16de eeuw. Een archivalisch en prosopografisch onderzoek*, UGent, 2008 (onuitgegeven). De notitie van Staes is afkomstig uit de verhandeling, uit het gedeelte *Lexicon van de goud- en zilversmeden te Brussel in de 16de eeuw*, p. 302-303.

³ 24 ons komt overeen met 738 gram. Volgens Doursther: *L'ancienne once d'Anvers, Bruxelles, Malines, etc., était l'once Troye de Hollande, 8e du marc, divisée en 20 esterlins ou engels, = 80 félins = 640 as [30,760 gr]* (H. DOURSTHER, *Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes, contenant des tables des monnaies de tous les pays*, Brussel, 1840, p. 368). Een menselijk hart weegt tussen de 250 en 350 gram, en het hart van de aartshertog was waarschijnlijk gewikkeld in textiel alvorens het in de urne werd geplaatst. Het huidige gewicht van de gesloten urne bedraagt 813 gram en als men bedenkt dat de vandaag volledig uitgedroogde, zelfs verpoederde inhoud niet meer

duc. Cette pièce d'orfèvrerie coûta 5 florins de Brabant l'once. L'orfèvre reçut 73 florins de Brabant de plus pour avoir gravé les armes de l'archiduc défunt et une épigraphe⁴.

Robert Staes aurait été fournisseur de 1593 à 1606. Il devient, en 1602, le maître général de la monnaie des Pays-Bas.

(traduit du néerlandais)

CONCLUSION : DATATION DE L'URNE

Leo DE REN***

Staes serait le maître au compas inconnu et le O correspond à l'année 1595, soit 1594-95, soit 1595-96. Il ne s'agit pas du O du quatrième alphabet utilisé à Bruxelles, que mentionne l'ouvrage de Stuyck⁵, mais du O du troisième alphabet, en grande partie inconnu. En effet, il existe une différence entre le O d'une cuiller-étalon de 1618 de la Maison du Roi et le O de l'urne, lequel s'éloigne davantage de la silhouette du sceau. Aucun autre exemple de ce troisième alphabet n'est, jusqu'ici, connu, pas même par Jacques Vanwittenbergh.

Cette observation a de grandes conséquences. Cela signifie en effet que quelque chose n'est pas exact – pour ne pas dire tout à fait faux – dans l'hypothèse publiée par Stuyck au sujet des symboles des années, et dans quelques identifications figurant dans le catalogue de l'argenterie bruxelloise. Une hypothèse paraît plus consistante : celle d'une publication de Vanwittenbergh⁶, où il rencontre la lettre S sur un calice de l'église Sainte-Catherine de Humelgem avec une inscription datée de 1601. Il associe donc le S à 1601 environ. Si l'on compare les marques de ce calice avec celles de l'urne, on se rend compte que tant la marque du lion que celle de saint Michel (même légère rupture au-dessus dans le

aartshertog Ernest werd bijgezet. Dit stuk zilverwerk had 5 gulden het ons gekost. De goudsmid ontving nog 73 gulden omdat hij de wapens van de overleden aartshertog en opschriften op de urne had gegraveerd.⁴

Van Staes zijn leveranties vanaf 1593 tot 1606 bekend. In 1602 werd hij meester-generaal van de Munt van de Nederlanden.

BESLUIT : DATERING VAN DE URNE

Leo DE REN***

Staes zou de onbekende meester met passer moeten zijn en O staat voor 1595 uit keuringsjaar 1594/1595 of 1595/1596. Het is niet de O van het vierde in Brussel gebruikte alfabet dat in Stuyck⁵ staat, maar de O van het derde grotendeels onbekende alfabet. Er is immers een verschil tussen de O op een maatlepel van 1618 in het Broodhuis en de O op de urne, die verder verwijderd is van de contouren van het merk. Tot hiertoe was er van dit derde alfabet geen voorbeeld bekend, zelfs niet bij Vanwittenbergh.

Deze observatie heeft vergaande consequenties. Het betekent dat er iets niet klopt – om niet te zeggen dat er voor bepaalde reeksen helemaal niets klopt – met de jaarletters zoals die gepubliceerd zijn in Stuyck en sommige identificaties in de catalogus van het Brussels zilver. Het is wel consistent met een latere publicatie van Vanwittenbergh⁶ waar hij de jaarletter S aantreft op een kelk in de Sint-Catharinakerk in Humelgem met een gedateerd opschrift uit 1601 en bij de S ± 1601 schrijft. Wanneer de merken van de kelk met het opschrift 1601 vergeleken worden met die op de urne, zijn zowel het

dan 75 gram weegt, dan stemt het gewicht van de urne overeen met dat van de urne gemaakt door Staes [noot van Marie-Christine Claes].

⁴ *Le 12 octobre, je paye à Rupert Staes, orfèvre de la chambre de l'archiduc, la vase d'argent doré, dans lequel a été déposé le cœur de Son Altesse, et qui pese 24 onces, dont chacune fut comptée à 5 florins de Brabant.*

Item, pour la gravure des armes et des inscriptions sur ce vase (V.A. COREMANS, *L'Archiduc Ernest, sa cour, ses dépenses 1593-1595. D'après les comptes de Blaise Hutter, son secrétaire intime et premier valet de chambre, dans Compte rendu des séances de la Commission royale d'Histoire ou recueil de ses Bulletins*, 1^{re} série, tome XIII, 1847, p. 122 [85-147].

*** Chargé de cours d'histoire de l'art à la K.U.Leuven.

⁵ R. STUYCK, *Belgische Zilvermerken / Poinçons d'argenterie belges*, Anvers, 1984.

⁶ Museum Broodhuis (J. VANWITTENBERGH, *Zilver met Brusselsse Keuren* (catalogue d'exposition), Bruxelles, 1979, p. 67).

⁴ *Le 12 octobre, je paye à Rupert Staes, orfèvre de la chambre de l'archiduc, la vase d'argent doré, dans lequel a été déposé le cœur de Son Altesse, et qui pese 24 onces, dont chacune fut comptée à 5 florins de Brabant.*

Item, pour la gravure des armes et des inscriptions sur ce vase (V.A. COREMANS, *L'Archiduc Ernest, sa cour, ses dépenses 1593-1595. D'après els comptes de Blaise Hutter, son secrétaire intime et premier valet de chambre dans Bulletin de la Commission royale d'Histoire*, 1^{ste} reeks, band XIII, 1947, p. 122 [85-147].

*** Professor in de kunstwetenschappen aan de K.U. Leuven.

⁵ R. STUYCK, *Belgische Zilvermerken / Poinçons d'argenterie belges*, Antwerpen, 1984.

⁶ Museum Broodhuis (J. VANWITTENBERGH, *Zilver met Brusselsse Keuren* (tentoonstellingscatalogus), Brussel, 1979, p. 67).

contour) sont identiques⁷. Si l'on part de l'hypothèse que l'inscription de 1601 fut apposée sur un calice fabriqué en réalité en 1599-1600, alors cela peut plus ou moins correspondre.

S = 1599/1600

R = 1598/1599

Q = 1597/1598

P = 1596/1597

O = 1595/1596

L'archiduc Ernest mourut en février 1595. Le changement vers le signe O pour l'année 95/96 intervient le 24 juin. L'œuvre a été payée en octobre 1595. L'urne a donc dû être fabriquée entre juin et octobre 1595. Mais dans l'état actuel des connaissances, on ne peut exclure que l'urne ait été fabriquée entre sa mort et le changement du symbole actuel, auquel cas le O représenterait la période 1594-1595.

(traduit du néerlandais)

leeuwenmerk als het St.-Michielsmerk (zelfde lichte knik bovenaan in de contour) identiek.⁷

Als er van uitgegaan wordt dat de inscriptie in 1601 aangebracht werd op een in 1599/1600 gemaakte kelk, dan kan de hypothese ongeveer kloppen:

S = 1599/1600

R = 1598/1599

Q = 1597/1598

P = 1596/1597

O = 1595/1596

Aartshertog Ernest stierf in februari 1595, de wissel naar de nieuwe jaarletter O voor 1595/1596 vond plaats op 24 juni, voor de urne werd betaald in oktober 1595. Deze zou dus tussen eind juni en oktober 1595 gemaakt moeten zijn. Met de huidige kennis kan echter niet worden uitgesloten dat de urne werd vervaardigd tussen zijn dood en de verandering van de jaarletter, wat zou betekenen dat de O staat voor de periode 1594-1595.

⁷ Merci à W. Nys, directeur *ad interim* du Zilvermuseum Sterckshof de Deurne (Anvers), de nous avoir fait remarquer cette similitude.

⁷ Met dank aan Wim Nys, waarnemend directeur van het Zilvermuseum Sterckshof in Deurne (Antwerpen), voor het signaleren van de gelijkenis.

LA CONSERVATION TRIDIMENSIONNELLE DU BONNET

Peter DE GROOF

Lorsque le caveau de Jean II de Brabant a été rouvert à l'occasion des fouilles effectuées par la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, l'épée, le crucifix et le bonnet se trouvaient déposés sur le sarcophage de l'archiduc Ernest (fig. 16). Une petite boîte en carton vert, fermée, et une authentique reposaient sur les restes du bonnet. Ce document a malheureusement disparu avant que les pièces n'arrivent à l'Institut.

Les recherches historiques ont été amorcées par Juliette De boeck qui avait eu l'occasion de voir deux bonnets similaires sur une diapositive illustrant la contribution du professeur Tristan Weddigen, du Kunsthistorisches Institut de l'Université de Zurich, au symposium accompagnant l'exposition *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, tenue en 2002 à New York, au Metropolitan Museum of Art⁴⁵. En conséquence, une étude comparative a pu être entreprise sur la base d'autres bonnets de même nature (fig. 17).

Description matérielle avant traitement

Velours : sergé de chaîne 4 ; soie organsin ; brun foncé.
Drap d'argent : reps avec chaîne en soie 2/2 avec filament d'argent lié dans un sergé de trame 1/3 ; naturelle.
Galon : tissu de carte ; soie et monofilament d'argent.
Doublure : reps en soie naturelle.
Perles d'eau douce, montées sur fils de soie cultivée et fils d'écorce.
Fils métalliques : âme en soie naturelle emboînée en S avec une lamelle d'argent dorée.
Décor : en haut : motif de flammes pointues vers le bas
Côté : colombe (Saint-Esprit)
Dimensions :
hauteur totale : ± 22-25 cm
hauteur de la partie supérieure : ± 11 cm
diamètre : ± 20 cm
circonférence : ± 65 cm
Galon en fils métalliques :
longueur : ± 100 cm
largeur : 4 cm

Du côté externe, le bonnet, de forme bombée, est constitué d'un tissu de fond de velours brun foncé avec un bord fragmenté. Par-dessus a été monté un tissu reps en soie avec des filaments d'argent, sur lequel sont appliqués des fils d'or torsadés. Un petit cercle constitué d'un double jeu de fils d'or torsadés forme la pointe du

⁴⁵ Nous remercions T. Weddigen pour les informations et références bibliographiques qu'il a fournies alors à J. De boeck.

DE DRIEDIMENSIONALE CONSERVATIE VAN HET HOOFDDEKSEL

Peter DE GROOF

Bij het heropenen van de graftombe van Jan II van Brabant door de Société royale d'Archéologie de Bruxelles bevonden zich op de sarcofaag van aartshertog Ernest het zwaard, het kruisbeeldje en het hoofddekseel (fig. 16). Boven op het hoofddekseel lag een gesloten groen kartonnen doosje en een cellula. Voor het geheel aankwam in het Instituut was dit document helaas verdwenen.

Het historisch onderzoek werd aangevangen door Juliette De boeck die tijdens de voorstelling van professor Tristan Weddigen van het Kunsthistorisches Institut van de Universiteit Zürich op het symposium aansluitend op de tentoonstelling *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, gehouden in 2002 in het Metropolitan Museum of Art in New York, een reproductie zag van twee soortgelijke hoofddekseels⁴⁵. Aan de hand daarvan konden vergelijkingen gemaakt worden met andere gelijkaardige hoofddekseels uit pauselijke giften (fig. 17).

Materiële analyse van het hoofddekseel vóór behandeling

Fluweel : kettingkeper 4 ; organzinzijde ; donkerbruin
Zilverlaken : naturel zijden inslagrips 2/2 met zilverfilament gebonden in inslagkeper 1/3
Galon : kaartjesweefsel ; zijde met zilver monofilament
Voering : zijderips ; naturel
Zoetwaterparels opgenaaid met draad in bastvezel en gecultiveerde zijdedraad
Metaaldraad : naturel zijden kern omwonden in S met een vergulde zilverlamel
Decor : bovenaan : vlamvormige elementen
zijkant : duif (Heilige Geest)
Afmetingen :
totale hoogte : ± 22-25 cm
hoogte bovenste deel : ± 11 cm
diameter : ± 20 cm
omtrek : ± 65 cm
Galon in metaaldraad :
lengte : ± 100 cm
breedte : 4 cm

Buitenkant : bolvormig hoofddekseel, bestaande uit een donkerbruine zijdefluwelen ondergrond met een fragmentarische rand. Daarop gemonteerd een zijden ripsstof met zilverdraad. Op de zijden ripsstof is een

⁴⁵ We danken T. Weddigen voor de informatie en de bibliografische referenties die hij aan J. De Boeck heeft bezorgd.



(© Société royale d'Archéologie de Bruxelles)

- 16 Le sarcophage de l'archiduc Ernest au moment de la réouverture du caveau : on distingue, à droite, les restes du bonnet, et, à gauche, le haut de l'épée et le crucifix. *Sarcofaag van aartshertog Ernest bij de opening van de grafkelder, met rechts de restanten van de hoed en links de bovenkant van het zwaard en het kruisbeeldje.*

bonnet. Un motif en forme d'étoile s'en échappe, dont les rayons sont successivement droits et ondulés. Entre les fils métalliques, quatre petites perles ont été trouvées à leur emplacement original, à l'origine cousues séparément l'une à côté de l'autre (fig. 18).

Huit pincés placés dans le velours rendent au bonnet sa forme tridimensionnelle.

À l'extérieur, les coutures ne sont que partiellement visibles : elles sont largement cachées sous l'étoile appliquée.

Le flanc porte l'image de la colombe du Saint-Esprit, exécutée en fils d'or sur un fond lui-même appliqué sur le velours. On note que les fils de couture du corps du bonnet diffèrent de ceux utilisés pour appliquer les broderies.

Il y a encore, séparément, un fragment rectangulaire en velours de soie, avec un côté rabattu, et, sur l'autre face, des restes de fils de couture en soie brun foncé.



- 18 Les perles montées d'origine. *Origineel opgenaaide parels.*



(D'après / naar ZYGULSKI, *L'épée et le chapeau bénits* [n. 25], fig. 18, p. 352)

- 17 Chapeaux bénits offerts, à droite, par Pie V, à gauche, par Grégoire XIII, à l'archiduc Ferdinand II (1529-1595), régent du Tyrol. Vienne, Kunsthistorisches Museum. *Gewijde hoeden geschonken aan aartshertog Ferdinand II (1529-1595), regent van Tirol, door Pius V (rechts) en door Gregorius XIII (links). Wenen, Kunsthistorisches Museum.*

dubbele, getwiste gouddraad geappliqueerd. Vanuit een cirkeltje in gouddraad bovenop de hoed vertrekt een stervormig motief in dubbele geappliqueerde gouddraad. Om beurten zijn de armen van de ster gegolfd en recht. Bovenop de hoed zitten tussen de gouddraden nog vier kleine parels naast elkaar, die origineel elk apart zijn vastgemaakt (fig. 18).

In het zijdefluweel zitten acht verschillende nepen die voor de driedimensionale vorm zorgen.

De naden daarvan zijn aan de buitenkant maar gedeeltelijk zichtbaar. Ze zijn grotendeels verstopt onder de geappliqueerde stervorm.

Aan één kant is op het zijdefluweel een vogel in gouddraad geappliqueerd, een representatie van de Heilige Geest. Deze is gemaakt op een aparte ondergrond en werd daarna op het fluweel genaaid. De naaidraden van de naden van het zijdefluweel (donker) verschillen van deze waarmee het borduurwerk is opgenaaid.

Apart is er nog een rechthoekig fragment in zijdefluweel met één omgeplooid kant. In de tegenoverliggende kant zijn nog enkele steken in donkerbruine zijdedraad te zien.

Een gefigureerd boordlint in kaartjesweefseltechniek in zijde met metaaldraad bevindt zich aan de basis van de kruin. Aan de naden aan de binnenkant zijn fragmenten van de zelfkant van het zijdefluweel te zien.

Aan de binnenkant van het hoofddekseel zijn aan sommige naden zeer fragmentarische sporen van een zijden ripsvoering waar te nemen. Onder aan de rand van de hoed zit met één originele steek een klein fragmentje zijdefluweel vast. Vermoedelijk is dit afkomstig van de rand van de hoed.



19 L'ensemble à l'arrivée à l'atelier textile.
Het geheel bij aankomst in het textielatelier.

Une passementerie figurée en technique de cartes en soie et fils d'argent se situe à la base du corps du bonnet. On aperçoit quelques restes très fragmentaires d'une doublure en soie reps, aux coutures internes. Et un autre petit fragment en velours de soie, attaché avec un point, constitue sans doute un vestige du bord du bonnet.

État physique

Le bonnet reposait, tel que retrouvé par les fouilleurs, dans une boîte en carton. Il s'était effondré sur lui-même au cours du temps et était recouvert et entouré d'une couche de poussières et de gravats (fig. 19). De nombreuses perles, fort sales, s'y trouvaient répandues. Sans doute avaient-elles été rassemblées dans la petite boîte en carton vert, qui s'était déchirée.

Le velours de soie est entièrement rongé et pulvérisé. Le support des applications, avec les fils métalliques, est devenu très friable. De nombreux filaments d'argent ont disparu ou se sont détachés et emmêlés. Les parties appliquées se sont en grande partie désolidarisées. Du bord inférieur subsiste un petit fragment attaché au bonnet avec un fil de soie brun. Séparément, il y a un fragment rectangulaire en velours de soie dont un côté est replié. Du côté opposé, se trouvent des restes de fils de couture en soie foncée.

Le gros fil d'or torsadé constituant le sommet du bonnet s'est presque totalement détaché. Les fils d'or sont très usés, en particulier du côté reposant sur le sarcophage. L'âme du fil d'or apparaît en plusieurs endroits, là où la couche d'or et la baudruche ont disparu.

La broderie représentant la colombe s'est partiellement détachée. Certains des fils métalliques ont

Fysische toestand

Toen het geheel in een kartonnen doos aankwam in het KIK was het hoofddeksel ineengezakt en lagen er een dikke laag vuil en steenresten op en rond. Het kartonnen doosje op het hoofddeksel was opengescheurd. Verspreid in het steengruis lagen heel wat vuile pareltjes die vermoedelijk uit het kartonnen doosje kwamen (fig. 19).

Het zijdefluweel is volledig aangevreten en verpulverd. De ondergrond met metaaldraad van het applicatiewerk is zeer broos. Veel van de zilverdraad is verdwenen of zit los en in de war. Grote delen van de applicaties zijn losgekomen en grote stukken van de rand ontbreken.

De opgenaaide getwiste gouddraad zit bovenaan in het midden grotendeels los. De goudraden zijn, vooral aan één kant van het hoofddeksel, erg versleten. Het was deze kant die op de kist lag in de tombe. Van een groot gedeelte van de gouddraad zijn het laagje goud en de leerlamel helemaal verdwenen, waardoor de kern zichtbaar is.

Het borduurwerk van de duif is grotendeels losgekomen. Sommige metaaldraden blijven vanzelf in vorm zitten, zonder dat ze nog vastliggen op het zijdefluweel.

De fragmentjes van de voering kunnen enkel nog geanalyseerd worden. Ze zijn in te slechte staat om ze te conserveren.

De gefigureerde galon is dof geworden en helemaal verkreukeld, ze is beschadigd en de twee uiteinden ontbreken.

Voorbereiding

Alle elementen van het hoofddeksel worden uitgebreid gedocumenteerd. Het hoofddeksel wordt omgedraaid,

toutefois conservé leur forme, bien qu'ils ne fussent plus cousus sur le fond.

Les fragments de la doublure sont en trop mauvais état pour que l'on puisse envisager un traitement de conservation ; leur analyse seule est possible.

Le galon figuré est devenu mat, terne et très fripé, et ses deux extrémités manquent.

Préparation

Avant traitement, l'ensemble des éléments a été documenté. Le bonnet a été retourné et son bord soutenu par du papier de soie non acide. L'intérieur a été photographié, mesuré et dessiné. Enfin, la lisière, le galon figuré et le fond des broderies ont fait l'objet d'une analyse technologique.

Traitement

Nettoyage

Un micro-aspirateur de musée avec aspiration réglable, muni d'une fine pipette, a été utilisé pour dépoussiérer les faces internes et externes.

Le galon et les autres fils métalliques ont été nettoyés au moyen d'un coton-tige imbibé d'enzymes que l'on fait rouler sur le tissu. Les fils métalliques torsadés sont à maints endroits particulièrement usés, la couche d'or sur la baudruche était si oxydée qu'elle a disparu ou la baudruche a elle-même disparu, laissant apparaître l'âme du fil. C'est pourquoi un nettoyage plus profond n'a pu être envisagé.

Nettoyage des perles

Au total, on compte 2122 perles de culture d'eau douce, grandes et petites. La plupart des perforations d'attache étaient obturées par de la saleté, des restes de fil, de l'oxydation et une couche calcaire. On a d'abord essayé de les dégager en utilisant une fine aiguille : l'expérience a réussi avec un cinquième seulement des petites perles, et moins encore des grandes. En collaboration avec les laboratoires, il a été décidé de tester un nettoyage aux ultrasons. Dix petites perles et cinq grandes ont été soumises à cette procédure, d'abord pendant une minute, sans succès, puis pendant quatre minutes avec un résultat satisfaisant puisque six des dix petites perles se sont ouvertes et qu'elles brillent davantage. Toutes les perles ont donc été traitées et débouchées aux ultrasons pendant cinq minutes, avant de réessayer d'ouvrir les trous avec un passe-lacet. Les perforations restantes ont ensuite été à nouveau soumises au nettoyage ultrason pendant cinq minutes pour essayer de déboucher les trous. Pour les trous plus tenaces, le traitement a été répété jusqu'à quatre fois. Les perles ont ensuite été séchées superficiellement avec du papier absorbant.

Une cinquantaine de perles se sont décomposées avant ou pendant le traitement. Cette décomposition n'est pas due au traitement, car elle avait déjà affecté plusieurs perles auparavant : elle résulte plutôt de l'oxydation des fils métalliques et de la calcarisation des perles suite aux conditions climatologiques auxquelles les perles ont été exposées pendant des années.

de randen van de hoed worden langs de buitenzijde ondersteund met proppen glad zuurvrij zijdepapier. Van de binnenkant van de hoed worden de maten genomen en een tekening en foto's gemaakt. Er worden technologische analyses uitgevoerd van de zelfkant van het fluweel, de gefigureerde galon en de ondergrond van het borduurwerk.

Behandeling

Reiniging

Het geheel wordt aan de binnen- en buitenzijde ontdoofd met een museumstofzuiger met een aangepaste pipet en regelbare zuigkracht.

De gefigureerde galon en de andere metaaldraden worden met rolbewegingen gereinigd met enzymen op een wattenstaafje. De getwijnde metaaldraden zijn op de meeste plaatsen erg versleten, de goudlaag op de leerlamel is weggeoxideerd of de leerlamel is vergaan zodat de kern zichtbaar is. Daardoor kon geen doorgedreven reiniging worden uitgevoerd.

Reiniging van de parels

Er zijn in totaal 2122 kleine en grote zoetwaterparels. Bij de meeste parels was het gaatje verstopt met vuil, restjes draad, oxidatieresten en kalkaanslag. Eerst werd bij elke parel geprobeerd om het gaatje open te maken met een fijne rijgnaald. Bij ongeveer een vijfde van de kleine parels ging het gaatje direct open. Bij de grotere parels waren dat er nog minder. In overleg met het laboratorium werd besloten een test te doen met tien kleine en vijf grote parels. Gedurende één minuut werd een ultrasone reiniging uitgevoerd, wat duidelijk geen effect had. Een tweede test van vier minuten gaf een zichtbaar bevredigend resultaat. Van de tien kleine parels waarvan de gaatjes verstopt waren, gingen er zes direct open na de tweede test, en ze blonken meer dan ervoor. Alle parels met verstopte gaatjes werden gedurende vijf minuten ultrasoon gereinigd en daarna oppervlakkig gedroogd tussen absorberend papier. Er werd opnieuw geprobeerd de gaatjes open te maken met de rijgnaald. De overgebleven parels werden opnieuw vijf minuten ultrasoon gereinigd en er werd geprobeerd de gaatjes te openen. Voor de hardnekkigste gaatjes werd de behandeling tot vier keer herhaald.

Een vijftigtal kleine parels viel voor of tijdens deze behandeling uiteen. Dit is niet aan de reinigingsbehandeling te wijten, vermits er al parels desintegreerden voor de reiniging, en dit door de oxidatie van de metaaldraad waartussen de parels opgenaaid zaten en de verkalking van de parels door het klimatologisch milieu waarin ze jaren vertoefd hebben.

Consolidatie

Om de bovenzijde van het hoofddeksel te conserveren wordt een werkvorm gemaakt in zuurvrij karton. Vijf langbenige driehoeken worden gesneden uit in harmonie met de bonnet geverfde batistlinnen. Deze

Consolidation

Afin de conserver la partie supérieure du bonnet, une forme de travail en carton non acide a été construite. Cinq triangles ont été découpés dans une batiste de lin teint en harmonie avec le velours. Ces triangles ont été quelque peu arrondis et réunis par la pointe afin de former un cercle et de se superposer par leurs bords. Chaque triangle a été introduit séparément à l'intérieur du bonnet, par une ouverture dans la forme de travail, et a été fixé par des lignes de points avant, au moyen de fils de soie double poil, du haut vers le bas. Ces fils double poil n'ont pas été fixés mais sont demeurés suspendus du côté externe, afin de prolonger les lignes de points avant, une fois le lin de consolidation positionné sur le côté du bonnet. Pour consolider les déchirures présentes dans le velours de soie et autour des lacunes, des points de bologne, en fils de soie double poil, teints en harmonie, ont été positionnés du haut vers le bas pour les consolider. Les zones fragilisées du tissu d'application avec les filaments en argent ont été consolidées de la même manière. Les petites perles enfilées sur un fil en soie mat teint en brun ont été appliquées avec un minimum de points droits, avec un fil de soie brun mat, entre les fils métalliques torsadés des flammes, en haut du bonnet. Les fils



20 Montage des perles après consolidation du haut du bonnet.
Monteren van de parels na consolidatie van de bovenkant van de hoed.

driehoeken worden afgerond geknipt en met hun punt op mekaar gelegd zodat ze een cirkel vormen en elkaar een beetje overlappen. Elke driehoek wordt apart aangebracht via de opening in de werkvorm en binnenin aan de bovenkant vastgelegd met drie lijnen voorsteken in tweedraadszijde, van bovenuit naar beneden toe. De tweedraadszijde wordt niet vastgelegd en blijft langs de buitenzijde hangen, dit om de lijnen voorsteken door te trekken als het steunlijnen van de zijkant wordt geplaatst. Met spansteken in analoog geverfde tweedraadszijde worden de scheuren in de zijdefluweel en rondom de lacunes geconsolideerd, telkens van boven naar beneden. Ook de metaaldraad wordt vastgelegd met tweedraadszijde. De opgeregen kleine parels worden boven op de hoed tussen de gouddraden vastgenaaid met een minimum aan rechte steken met matte bruin geverfde zijde van het vlammenborduurwerk. Het parelsnoer wordt opgenaaid van onder aan de vlam naar boven toe, zodat het knoopje in de draad onderaan zit (fig. 20).

Alleen de vlammen boven het borduurwerk van de duif worden (voorlopig) opgevuld. De onderste punten blijven loshangen omdat het steunlijnen van de zijkant daar nog moet komen. Het steunlijnen van de zijkant wordt geplaatst en vastgespeld. De lijnen voorsteken die bovenaan waren begonnen, worden doortrokken. De laterale kant van het steunlijnen valt samen met de naad van het zijdefluweel (fig. 21).

De consolidatie van het zijdefluweel wordt aangegrepen vanaf één zijkant van het steunlijnen, vanaf de naad in het fluweel naar de andere kant toe. De scheuren in het zijdefluweel en rondom de lacunes worden geconsolideerd met spansteken in tweedraadszijde. Deze steken zijn alleen verticaal gelegd zodat bij het hangen geen spanningen op de zijkanten zouden ontstaan.

De galon in kaartjesweefsel die reeds geconsolideerd werd, maar waarvan de ondergrond in linnen langs de horizontale boorden te veel zichtbaar was, wordt opnieuw afgewerkt, zodat er – behalve in de lacunes – geen linnen meer zichtbaar is.

Reconstructie van de duif

De tekening van de duif wordt in potlood overgebracht op een grijs linnen, met de onderverdeling van de gouddraad waartussen de parels moeten worden opgenaaid.

De gereinigde parels worden op de tekening uitgelegd om na te gaan of er genoeg parels van elke soort zijn om de duif te reconstrueren. De duif kan volledig gereconstrueerd en opgevuld worden waarbij er nog een dertigtal grote parels overblijft. De uitgelegde parels worden voor elk deel van de tekening op een matte bruin geverfde zijdedraad geregen en op het linnen in de tekening vastgelegd (fig. 22).

Elke streng met parels wordt systematisch overgebracht op de originele muts. Soms wordt er van de reconstructie een parel weggenomen of bijgezet om het geheel evenwichtig op te vullen.

De onderste vleugel van de vogel wordt over het zilvergallon geappliqueerd, zoals oorspronkelijk. Om de strengen met parels van die vleugel niet door dit galon vast te hechten, wordt er een stuk bruin linnen onder de



21 Consolidation du côté latéral du bonnet.
Consolidatie van de zijkant van de hoed.

des perles sont fixés du bas vers le haut, de sorte que le nœud du fil se trouve en bas (fig. 20).

Seules les flammes au-dessus de la broderie en forme de colombe ont été (provisoirement) remplies de perles. Les points inférieurs demeurent flottants, puisque le support latéral en lin doit encore y être placé. Une fois celui-ci mis en place et fixé au moyen d'épingles, les lignes de points avant peuvent être continuées. Le côté latéral du support en lin coïncide avec la couture du velours de soie (fig. 21).

La consolidation du velours de soie a commencé d'un côté du support en lin, de la couture dans le velours vers l'autre côté. Les déchirures dans le velours de soie et autour des lacunes ont été consolidées au moyen de points de boulogne à double fil de soie, placés verticalement pour éviter toute tension latérale.

Le galon de trame en reps et fils d'argent qui avait déjà fait l'objet d'un traitement de conservation, mais dont le tissu de consolidation était par trop visible le long des bords horizontaux, a été repris, de sorte que le lin n'apparaît plus que dans les lacunes.

Reconstitution de la colombe

Le dessin de la colombe a été reporté au crayon sur du lin gris, avec les compartiments limités par les fils d'or entre lesquels les perles enfilées sur un fil de soie brun mat seront cousues.



22 Mise en place des perles sur le dessin reporté sur le lin gris.
Het in tekening zetten van de parels op grijs linnen.

gouddraad van de vleugel gelegd. De contouren van de vleugelpennen en de pootjes in gouddraad worden vastgelegd op dit linnen met tweedraadszijde en de parels worden ertussen gemonteerd, met een zijdedraad in aangepaste kleur.

Op een tekening die bij de voorstudie gemaakt werd, is te zien dat de galon in kaartjesweefsel op twee plaatsen was vastgehecht aan de rest van het geheel. De onderste vleugel en de poten van de vogel zijn op deze galon vastgenaaid geweest. Hier bestaat echter geen geschreven documentatie over. Dit is spijtig, want mede daardoor wordt de hoogte van de hoed bepaald, wat nu verwarring geeft. Het is onduidelijk of de galon vanaf de poten onder het lichaam van de duif gemonteerd was of dat de galon vanaf de poten eronder gemonteerd was. Na onderzoek van andere pauselijke hoeden werd de galon eronder gemonteerd. Daarna kan worden bepaald waar de rand van de hoed begon. De hoogte waar het galon moet worden gemonteerd (18 cm) wordt afgemeten, en met een fijne zijdedraad wordt een lijn gelegd met een driegsteek.

Het galon wordt zo geplaatst dat de originele steekgaatjes van de pootjes van de vogel in het galon overeenkomen met de afdruk in het zijdefluweel langs onder en met de pootjes langs boven. Het galon wordt met een zijdedraad in aangepaste kleur vastgelegd met een voorsteek. De onderste vleugel en de pootjes, die gemonteerd zijn op linnen, worden alleen met de contouren vastgelegd. Daarvoor worden de originele prikgaatjes in de zilvergalon gebruikt. Met een zijdedraad in aangepaste kleur worden deze vastgenaaid (fig. 23).



23 Montage de l'aile inférieure sur le galon d'argent.
Monteren van de onderste vleugel op de zilvergalon.

Les perles nettoyées sont alors déposées sur le dessin afin de contrôler s'il y en a suffisamment de chaque taille pour pouvoir reconstituer la colombe. C'est le cas et il reste une trentaine de grandes perles. Les perles enfilées sont mises en place sur le dessin et cousues sur le lin (fig. 22).

Chaque rangée de perles a été systématiquement transférée sur le bonnet original. Parfois, une perle a été enlevée ou ajoutée pour équilibrer l'ensemble.

L'aile inférieure empiète sur le galon en fils d'argent. Pour ne pas coudre les rangées de perles à travers ce galon, un morceau de lin brun a été fixé par-dessous les fils d'or de l'aile. Les contours des compartiments formant les ailes et les pattes ont été attachés sur ce lin avec un fil de soie double poil teint en harmonie. Les rangées de perles ont été cousues avec un fil de soie mat teint dans une couleur appropriée.

Un dessin, levé lors de la pré-étude du bonnet, indique que le galon en fils d'argent était attaché au bonnet en deux points. L'aile inférieure et les pattes avaient été cousues à ce galon. Mais on ne trouve aucune information à ce propos dans ce rapport. C'est regrettable, étant donné que par ce biais, la hauteur du chapeau aurait pu être déterminée, question qui reste non résolue : on ignore si le galon était fixé à partir des pattes, sous le corps de la colombe, vers le haut ou bien vers le bas.

Reconstructie van de boord

Om de boord te reconstrueren wordt het kleine fragment, dat met één originele steek onder aan de rand van het fluweel onder de duif hangt, bestudeerd. Op een replica werden verschillende mogelijkheden voor de boord uitgetoet: met een volledig doorlopende boord, met een boord in twee delen of een fragment van de boord.

Het rechthoekige fragment, los van de rest van de muts, wordt op een groot stuk bruin linnen geconsolideerd. Van dit en het kleine fragment wordt een tekening gemaakt op een stuk grijs linnen om daarmee op de replica te werken. Zo kan uitgetoet worden hoe de fragmenten ingepast kunnen worden in de reconstructie van de boord. Uiteindelijk werd ervoor gekozen de boord maar gedeeltelijk te reconstrueren om geen interpretatie toe te laten (de twee fragmenten + 2 cm aan elke kant). Het linnen van het rechthoekige fragment wordt afgewerkt als een strook zoals het fragment zelf. Eén kant wordt omgeplooid en vastgelegd. De andere kant wordt recht afgesneden en afgewerkt met festonsteken in tweedraadszijde. Deze festonsteken gaan alleen door het steunlinnen.

De boord wordt op dezelfde manier gemonteerd als het kleine fragment dat origineel vastzit aan de hoed. De afgesneden boord van de strook wordt vastgenaaid tegen de onderste boord van de hoed. Er wordt gezorgd dat het fragment aan de buitenkant zit. De boord wordt aan de onderkant van de hoed vastgezet met festonsteken in zijdedraad in aangepaste kleur. Daarbij wordt ervoor gezorgd dat de festonsteken alleen door de twee lagen linnen gaan en niet door het zijdefluweel.

Het kleine fragmentje dat nog vast hing, wordt gefixeerd op 0,5 cm van het andere fragment op het steunlinnen. De twee laterale kanten van de strook worden naar binnen toe afgewerkt. Op de hoeken aan de binnenkant van hoed en boord worden twee achthoekige lussen gelegd in tweedraadszijde. Dit om te voorkomen dat deze hoeken naar voor zouden vallen, en ook om de boord op zijn plaats te houden.

Monteren van de parels

Alle parels worden volgens grootte gerangschikt en op een zijdedraad geregen waarbij de tekening van het borduurwerk van de duif op een linnen proeflap wordt gevolgd.

De overgebleven grote parels worden opgeregen en gemonteerd op een rond en gebombeerd steunlinnen, zodat dit een halve bol vormt. Deze halve bol wordt boven op de hoed gemonteerd met vier blinde steken in zijdedraad. De steken gaan door het batistlinnen steunweefsel en de originele stof. De kleine parels worden gemonteerd ter vervollediging van de vlammotieven bovenaan de hoed.

Montage op steunvorm en stockage

Het voorbeeld van de definitieve steunvorm wordt eerst in zuurvrij karton gemaakt en overtrokken

Après comparaison avec d'autres bonnets semblables, le galon a été attaché en dessous. La hauteur à laquelle il convenait que le galon fût cousu (18 cm) a été déterminée et circonscrite par un fin fil de soie de couleur vive avec un point provisoire.

Le galon a ensuite été cousu avec un fil en soie mat teint en brun, par un point avant, de façon à ce que les trous de fixation originaux des pattes dans le galon coïncident avec les traces présentes dans le velours de soie vers le bas et avec les pattes vers le haut. L'aile inférieure et les pattes, sur leur support en lin, ont été cousues avec un fil en soie d'une couleur adaptée, suivant leur silhouette et en recourant aux trous d'aiguilles originaux du galon argenté (fig. 23).

Reconstitution du bord

Dans le but de reconstituer le bord, le petit fragment encore attaché avec un point original au bord inférieur du velours, sous la colombe, a été étudié. Une réplique a été réalisée, sur laquelle plusieurs possibilités ont été testées : un bord continu, un bord en deux parties ou un simple fragment du bord.

Le fragment rectangulaire, séparé du reste du bonnet, a été consolidé sur un grand morceau de lin brun. Les contours de celui-ci et du petit fragment ont été reportés par le dessin sur un morceau de lin gris pour pouvoir les placer sur la réplique. Ainsi peut-on chercher à comprendre comment les fragments pouvaient s'intégrer dans la reconstitution du bord du bonnet. En fin de compte, il a été décidé de reconstituer le bord partiellement, les deux fragments et deux cm de chaque côté. Le lin sur lequel le grand fragment a été consolidé, se termine en ruban, tout comme le fragment lui-même. Un côté est rabattu et fixé ; l'autre, coupé droit, se termine avec des points de feston en soie double poil, qui ne traversent que le support en lin.

Le bord est monté de la même manière que le petit fragment originellement attaché au bonnet. Le bord coupé de la bande a été attaché contre le bord inférieur du bonnet, en prenant soin que le fragment se trouve vers l'extérieur. Le bord a été fixé du côté inférieur du bonnet, au moyen de points de feston en fil de soie. On a également été attentif à ce que les points de feston ne traversent que les deux épaisseurs de lin et non le velours de soie.

Le petit fragment qui tenait encore a été fixé sur le support en lin à 0,5 cm de l'autre fragment. Les deux côtés latéraux de la bande ont été terminés vers l'intérieur. Aux angles, le long du côté intérieur du bonnet et du bord, ont été établis deux points en boucle de huit en fil de soie double poil, pour éviter que les coins ne s'affaiblissent et pour assurer que le bord reste bien en place.

Remontage des perles

Toutes les perles ont été rangées par taille et enfilées sur un fil de soie mat, en suivant le dessin de la colombe brodée reporté sur un échantillon de lin. Une fois la colombe reconstituée, demeuraient de grandes et de petites perles. Les petites ont été utilisées pour compléter les flammes, dans la partie supérieure du bonnet,



Y004873

- 24 Le bonnet après traitement, sur son support en plexiglas.
De hoed na behandeling op de steunvorm in plexiglas.

met synthetische watten. Een analoog geverfde pongé-zijde wordt vastgenaaid op het karton. Dit model wordt gebruikt om het in plexiglas te vervaardigen. De definitieve steunvorm in plexiglas wordt op dezelfde manier overtrokken en zal gebruikt worden om het hoofddeksel in de kathedraal tentoon te stellen (fig. 24).

Afmetingen na behandeling

Hoofddeksel, hoogte: 30 cm; omtrek: 68 cm

Galon, lengte: 115 cm

Plexiplaat (ondergrond): 50 × 40 cm

Hoogte geheel op definitieve steunvorm: 34 cm

Doorsnede van de kruin van de hoed: 21 cm

les grandes ont été enfilées et attachées sur un support en lin, circulaire et bombé, dont la forme hémisphérique évoque le gland qui ornait le sommet du bonnet. Ce demi-globe a été attaché au sommet du bonnet au moyen de quatre points aveugles en fil de soie, qui traversent le support en batiste de lin et l'étoffe originale.

Support rigide et stockage

Le modèle du support définitif a d'abord été exécuté en carton non acide recouvert d'ouate synthétique. Une soie pongée de teinte correspondante a été cousue au carton. Ce modèle a servi de base à la réalisation du support définitif, en plexiglas, qui a été semblablement recouvert. Il sera utilisé pour exposer le couvre-chef dans la cathédrale (fig. 24).

Dimensions après traitement

Bonnet, hauteur : 30 cm ; circonférence : 68 cm
Galon, longueur : 115 cm
Fond de la plaque en plexiglas : 50 × 40 cm
Hauteur de l'ensemble sur le support définitif : 34 cm
Section du corps du bonnet : 21 cm

(traduit du néerlandais par l'auteur)

LES ÉTOFFES DU BONNET ET DE L'ÉPÉE : ANALYSE TECHNOLOGIQUE

Daniël DE JONGHE*

Bonnet

Composition

Le bonnet est composé d'un velours coupé et appliqué avec des éléments en forme de flamme.

Velours : velours à fer coupé, monochrome

- **Chaîne** : matière et réduction
 - chaîne pièce : soie organsin ; 90/cm
 - chaîne poil : soie organsin double ; 30/cm
 - proportion : 3 fils pièce pour 1 fil poil (3/1)
- **Trame** : soie sans torsion appréciable
- **Construction interne** : le tissu de fond est lié dans une déduction du sergé 3 lie 1 chaîne (fig. 25). Après le fer, dans la même foule du coup précédent, un

* Ingénieur textile, spécialiste des analyses technologiques des tissus pré-industriels.

WEEFSELS VAN DE HOED EN HET ZWAARD : TECHNOLOGISCHE ANALYSE

Daniël DE JONGHE*

Hoed

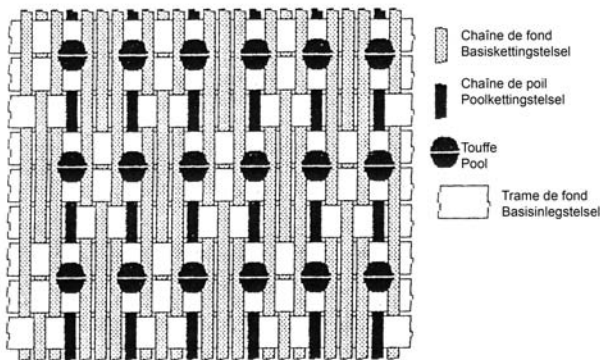
Samenstelling

De hoed is gevormd uit gesneden fluweel en belegd met vlamvormige elementen.

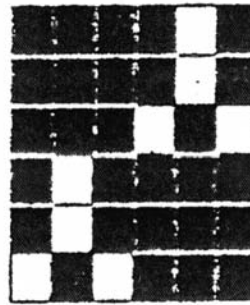
Fluweel: effen gesneden roede-fluweel

- **Ketting** : grondstof en dichtheid
 - basiskettingstelsel: organzinzijde; 90/cm
 - poolkettingstelsel: gedubbelde organzinzijde; 30/cm
 - verhouding: 3 basisdraden voor 1 pooldraad (3/1)
- **Inslag** : zijde zonder merkbare twist
- **Binding** : het basisweefsel is gebonden in een afleiding van kettingeuper 4 (fig. 25). Na de roede werd in

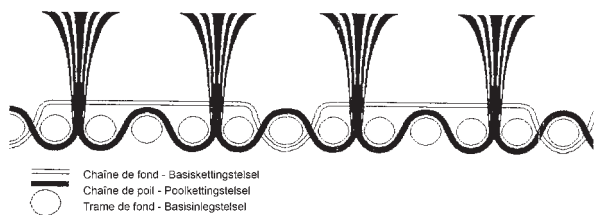
* Textielingenieur, gespecialiseerd in technologische analyses van pre-industrieel textiel.



25



26



27

nouveau coup a été tissé. Ceci afin de presser les touffes entre ces deux coups (fig. 26).

Le poil est lié en croisure W (fig. 27).

– **Lisières :**

- Composition

- 18 fils, soie organsin foncé
- 04 fils, soie organsin pâle
- 06 fils, soie organsin foncé
- 04 fils, soie organsin pâle
- 18 fils, soie organsin foncé

50 fils

- Liage : le même liage que le tissu de fond. Mais puisqu'il n'y a pas de fils poil, le coup de fond et le coup de pression se trouvent dans la même foule.

Étoffe d'application : drap d'argent

– **Chaîne :** matière et réduction

- chaîne pièce : soie jaune avec torsion S légère ; 64/cm
- chaîne liage : soie jaune comme dans la chaîne pièce ; 32/cm
- proportion : 2 fils pièce pour 1 fil de liage (2/1)

– **Trame :** matière et réduction

- trame de fond : soie jaune grosse ; 14/cm
- trame lancée : fils d'argent double, monofilament ; 14 fils torsadés/cm
- proportion : 1 coup de fond pour 1 fil d'argent double
- ordre des coups : 1/1

dezelfde sprong als de voorgaande scheut opnieuw een scheut ingeweven teneinde de toefjes samen te drukken tussen deze twee gelijkbindende scheuten (fig. 26).

De pool is in W-binding gebonden (fig. 27).

– **Zelfkanten :**

- Samenstelling :

- 18 draden donkere organzinzijde
- 04 draden bleke organzinzijde
- 06 draden donkere organzinzijde
- 04 draden bleke organzinzijde
- 18 draden donkere organzinzijde

50 draden in totaal

- Binding : zelfde binding als het basisweefsel. Maar omdat er geen pooldraden zijn, zitten de basisscheut en de drukscheut in dezelfde sprong.

Weefsel van de belegsels : zilverlaken

– **Ketting :** grondstof en dichtheid

- basiskettingstelsel : gele zijde met kleine S-twist ; 64 dr/cm
- bindkettinstelsel : gele zijde zoals basiskettingstelsel ; 32 dr/cm
- Verhouding : 2 basisdraden voor 1 binddraad (2/1)

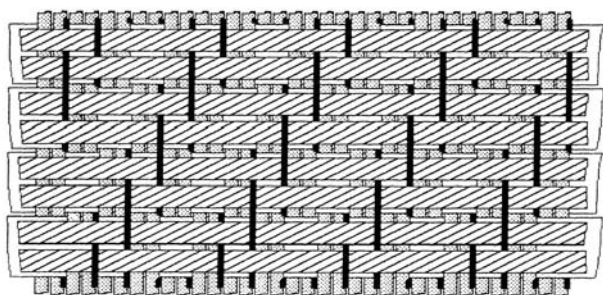
– **Inslag :** grondstof en dichtheid

- basisinslagstelsel : grove gele tramzijde ; 14 sch/cm
- lancé-inslagstelsel : gedubbelde zilverdraad, monofilament ; 14 ged. sch/cm
- verhouding : 1 basisscheut voor 1 gedubbelde zilverdraad
- volgorde van de scheuten : 1/1

– **Binding** (fig. 28)

- basisweefsel : het basisweefsel is gebonden in inslagrijs 2/2
- het bindkettinstelsel bindt de gedubbelde zilverdraad in inslagkeper 1/3 Z en bindt met het basisinslagstelsel in keper 2/2

– **Zelfkanten :** geen



Toile de fond des garnitures (drap d'argent)

Basisweefsel van de belegfels (zilverflaken)

28

- **Construction interne** (fig. 28)
 - tissu de fond : le tissu de fond est lié en lousine 2/2
 - la chaîne pièce lie les fils d'argent double en sergé 3 lie 1 trame z et la trame de fond en sergé 2/2
- **Lisière** : aucune

Galon autour du bonnet : lousine façonnée

- **Largeur** : 4 cm
- **Chaîne** : matière et réduction
 - soie organsin naturelle, torsadée Z, filée-S : 36 fils/cm
 - découpure : 4 fils de chaîne
- **Trame** : matière et réduction
 - filament d'argent doré : 88 coups/cm
 - découpure : 8 coups
- **Construction interne** (fig. 29) : le dessin est composé en alternant à la surface la lousine sur les coups impairs avec la lousine sur les coups pairs.

Application intérieure du fourreau de l'épée : drap d'argent (façonné ?)

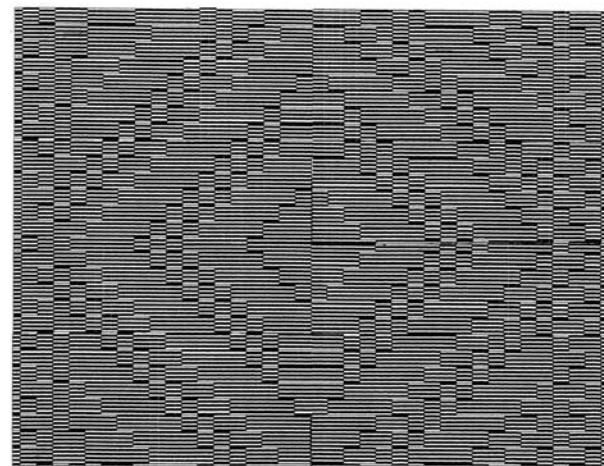
- **Chaîne** : (organsin ?) soie ; ? fils/cm
- **Trame** : matière et réduction
 - trame de fond : soie sans torsion appréciable ; $\pm 12/cm$
 - trame lancée : fil d'argent double ; $\pm 12/cm$
 - proportion : un coup de fond pour un coup de lancé double (1/1)
- **Construction interne** : analyse impossible

Remarque : le drap d'argent de l'application du fourreau est probablement le même que celui utilisé comme application sur le bonnet et l'étoffe de l'intérieur du fourreau n'est pas toujours utilisée dans la même direction, ce qui implique un remploi.

(traduit du néerlandais par l'auteur)



○ 4 fils métalliques torsadés - Vier twijndraden
— Filaments d'argent doré - Vergulde getrokken zilverdraad



29

Lint rond hoed : gefigureerde inslagrips

- **Breedte** : 4 cm
- **Ketting** : grondstof en dichtheid
 - naturel organzinzijde, S-gesponnen Z-getwijnd ; 36 dr/cm
 - stap : 4 kettingdraden
- **Inslag** : grondstof en dichtheid
 - getrokken vergulde zilverdraad ; 88 sch/cm
 - stap : 8 scheuten
- **Weefselstructuur** (fig. 29) : het patroon wordt gevormd door het toepassen van inslagrips met de even scheuten aan de bovenkant af te wisselen met inslagrips met de oneven scheuten aan de bovenkant.

Binnenbelegsel van de schede van het zwaard : (gefigureerd?) zilverlaken

- **Ketting** : (organsin?) zijde ; ? dr/cm
- **Inslag** : grondstof en dichtheid
 - basisinslagstelsel : zijde zonder merkbare twist ; $\pm 12/cm$
 - lancé-inslagstelsel : gedubbelde zilverdraad ; $\pm 12/cm$
 - verhouding : 1 basisscheut voor 1 gedubbelde lancé-scheut (1/1)
- **Binding** : analyse onmogelijk

Opmerking : waarschijnlijk is het binnenbelegsel van de schede hetzelfde weefsel als dat van de belegfels van de hoed en het weefsel van de binnenbekleding van de schede is niet altijd in dezelfde richting aangebracht. Dit wijst op hergebruik.

TRAITEMENT DE L'ÉPÉE ET DU CRUCIFIX

Nicky VERGOUWEN

L'épée (inv. 9870) et le crucifix (inv. 9805) se trouvaient déposés dans la tombe : la première était en contact direct avec le sarcophage en plomb, le second reposait sur un support en forme de croix. Ils étaient recouverts de saletés superficielles et de poussière (fig. 16 et 30). Dans un premier temps, la poignée de l'épée (fig. 31a) nous est parvenue incomplète, mais le fragment manquant a pu être restauré, plus tard, par l'IRPA (fig. 31b).

L'épée

Description matérielle

L'épée⁴⁶ est constituée de matériaux divers. La lame est réalisée en fer. Le fourreau consiste en un corps de bois entouré d'un textile décoré de fils d'or et d'argent⁴⁷. Cet ensemble est contenu dans un étui en argent doré, portant un motif ajouré et décoré de gravures, formé de deux moitiés soudées à l'aide d'un alliage à base de cuivre. La poignée se compose de plusieurs parties coulées, également en argent doré.

État de conservation et problématique

On note immédiatement une cassure, résultant d'une tentative d'extraire l'épée rouillée du fourreau, en 1834. Il s'agit d'une déchirure oblique qui zèbre un des côtés du fourreau, en son quart supérieur. Suite à la formation de rouille et à l'augmentation de volume qui en résulte, la lame est coincée dans le fourreau. À l'heure actuelle, la cassure affecte une face seulement, mais, en cas de mauvaise manipulation, elle s'étendrait inmanquablement à l'autre face (fig. 32).

La poignée comportait à l'origine trois parties, le pommeau et la fusée, en deux pièces. S'insère dans la poignée un élément en fer, la soie, prolongement de la lame dont elle assure la fixation. Suite à l'extension de la rouille, elle s'est brisée de sorte que la poignée et la lame ne sont plus solidaires (fig. 33).

En plusieurs endroits, la garniture interne du fourreau est endommagée et présente des lacunes mettant à nu le support en bois, voire, ici et là, le fer de la lame.

La corrosion a atteint le fourreau qui est recouvert de saletés. Il est, rappelons-le, en argent doré, mais la soudure entre les deux moitiés a été réalisée avec un

⁴⁶ Cf. *supra*, M.-Chr. CLAES, *La découverte*, p. 232.

⁴⁷ Cf. *supra*, D. DE JONGHE, *Les étoffes du bonnet et de l'épée. Analyse technologique*, *supra*, p. 258.

BEHANDELING VAN HET ZWAARD EN HET KRUISBEELDJE

Nicky VERGOUWEN

Zowel het zwaard (inv. 9870) als het kruisbeeldje (inv. 9805) werden bovenop het graf gevonden, bedekt met oppervlaktevuil en stof (fig. 16 en 30). Het zwaard lag in direct contact met de loden sarcofaag, de Christus-figuur lag op een drager in de vorm van een kruis. Aanvankelijk kwam het gevest van het zwaard onvolledig toe (fig. 31a), maar het ontbrekende deel kon later toch worden gerestaureerd in het KIK (fig. 31b).



(© Société royale d'Archéologie de Bruxelles)

30 Le sarcophage de l'archiduc Ernest au moment de la réouverture du caveau : partie gauche, le haut de l'épée et le crucifix.

Sarcofaag van aartshertog Ernest bij de opening van de grafkelder: linkergedeelte, bovenkant van het zwaard en het kruisbeeldje.

Het zwaard

Materiële opbouw

Het zwaard⁴⁶ is uit verschillende materialen opgebouwd. De kling is enkel uit ijzer vervaardigd. De schede daarentegen bestaat uit een houten basis waaromheen textiel is gedrapeerd. Dit textiel is versierd met gouddraad (gedubbelde goud- of zilverdraad⁴⁷). Het geheel van hout en textiel is gevat in een vergulde zilveren schede. De zilveren schede heeft een opengewerkt motief en is versierd met gravures. Ze bestaat uit twee helften

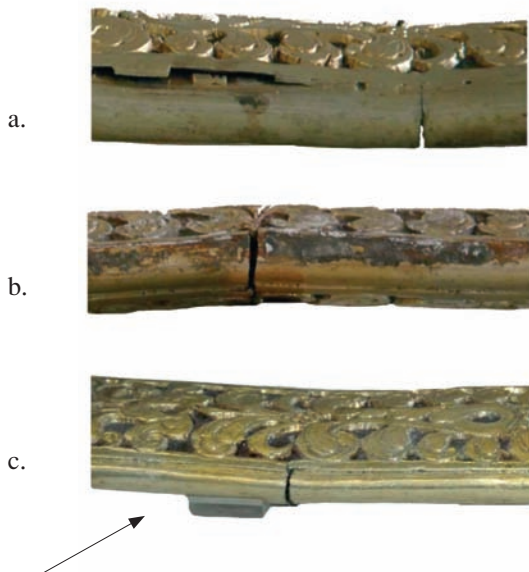
⁴⁶ Cf. *supra*, M.-C. CLAES, *De ontdekking*, p. 232.

⁴⁷ Cf. *supra*, D. DE JONGHE, *Weefsels van de hoed en het zwaard. Technologische analyse*, p. 258.



(© Nicky Vergouwen)

- 31a Les différents éléments de la poignée remontés.
De verschillende onderdelen gemonteerd.



(© Nicky Vergouwen)

- 32 La cassure qui affecte le fourreau et la lame : a. côté 1, elle ne se développe pas sur la totalité de la surface ; b. côté 2 : elle s'y prolonge effectivement ; c. soutien apporté via le côté 1 (flèche).
De breuk die de schede en de kling aantast: a. kant 1, de breuk loopt niet volledig door; b. kant 2, de breuk loopt wel door; c. ondersteuning via kant 1 (pijl).

alliage de cuivre, et c'est principalement cet alliage qui présente de la corrosion : des taches bleu-vert avec, en-dessous, une formation caractéristique de cuprite (rouge). On note également, sur toute la surface, la présence de dépôts calcaires ainsi qu'un noircissement, dû à la formation de sulfure d'argent (fig. 34).

On constate encore un dégât de nature structurale : plusieurs points de soudure se sont détachés, conséquence de l'accroissement de volume causé par la rouille.

Il est difficile de déterminer le degré de corrosion de la lame, puisqu'une large portion s'en trouve coincée dans le fourreau. Le fer encore visible, l'extrémité de la poignée et la soie qui maintient celle-ci, attestent clairement une formation de rouille. Il semble qu'un traitement ait précédemment été effectué à hauteur de l'extrémité de la poignée : la surface montre un léger brillant



X032571

- 31b Fragment de la poignée après restauration en septembre 2009.
Fragment van het gevest na restauratie in september 2009.



(© Nicky Vergouwen)

- 33 Le pommeau, la poignée et la soie ainsi que le manchon en cuivre.
Knop, greep en angel, en bijgemaakt onderdeel voor de bevestiging.

die aan de zijkanten aan elkaar gesoldeerd zijn met een koperhoudende legering. Het gevest bestaat uit gegoten onderdelen, eveneens in verguld zilver.

Fysische toestand en problematiek

Een opvallende schadevorm is de breuk die ontstaan is bij een poging om het verroeste zwaard uit de schede te trekken, in 1834. De schade bestaat uit een dwarse breuk aan één zijde van de schede, die zich situeert op een vierde van de bovenkant van de schede. Door de roestvorming, die gepaard gaat met een volumetoename, zit de kling vast in de schede. De huidige breuk bevindt zich slechts aan één kant van het zwaard, maar bij verkeerd hanteren zal deze onherroepelijk verder scheuren naar de andere kant van het zwaard (fig. 32).

Het gevest bestaat oorspronkelijk uit drie delen, de knop en de greep (twee delen). Het gevest is binnenin voorzien van een ijzeren structuur, de angel, die voor de verankering met de kling zorgt. Deze is door verregaande roestvorming afgebroken, waardoor het gevest en de kling niet meer met elkaar verbonden zijn (fig. 33).



(© Nicky Vergouwen)

- 34 Détail avant traitement : corrosion et salissures de surface sur le fourreau et la bouterolle.
Detail vóór behandeling: corrosie en oppervlaktevuil op de knop en het beslag.

qui laisse penser à la présence d'un vernis ou d'un produit de stabilisation (fig. 35). Cette intervention date vraisemblablement de la précédente restauration, en 1834.

Le tissu est empoussiéré et couvert de saletés superficielles (en particulier de la terre provenant de la fouille) qui se sont déposées sur les fils. Une fois les parties métalliques nettoyées, le tissu sera dépoussiéré à l'aide d'un mini-aspirateur.

Résultats des analyses⁴⁸

Les produits de corrosion, les saletés superficielles ainsi que le métal du fourreau ont fait l'objet d'analyses :

- Poudre blanche sur la poignée : oxyde de calcium/carbonate de calcium ; en certains endroits, l'oxyde de silicium contient également de l'oxyde de magnésium dans le cuivre corrodé.
- Corrosion bleu-vert : sulfate de cuivre, par-dessous cuprite, avec présence, en petite quantité, de carbonate de cuivre (malachite).
- Métal de la poignée : alliage d'argent et de cuivre (traces de fer et d'aluminium) ; surface : or.
- Lame en fer :
 - Rouille brune : oxyde de fer en diverses liaisons ;
 - Jaune-orange : oxydes de fer, forme hydratée de magnétite ($\text{Fe}_3\text{O}_4 \cdot \text{H}_2\text{O}$) ;
 - Zones jaunes : petites quantités de chlore.

Radiographie

La radiographie de la poignée et de la lame n'a, malheureusement, apporté aucune information complémentaire d'un point de vue historique ou de l'histoire de l'art : aucune inscription n'a été observée sur la lame. Par contre, la forme de la lame est clairement apparue.



(© Nicky Vergouwen)

- 35 L'extrémité brisée de la lame en fer, rouillée. On note, à gauche, la présence d'une couleur brillante et plus intense.
Het afgebroken uiteinde van de kling, verroest. Links is een glanzende intensere kleur aanwezig.

Op verschillende plaatsen is de binnenbekleding van de schede (textiel met metaaldraad) beschadigd en ze vertoont lacunes waardoor de houten drager eronder zichtbaar is. Op sommige plaatsen ziet men het ijzer van het lemmet.

Op de schede is corrosie ontstaan en het is bedekt met oppervlaktevuil. De schede bestaat uit verguld zilver, maar om de twee kanten aan elkaar te solderen werd een koperlegering gebruikt. Het is voornamelijk die legering die corrosie vertoont, wat resulteert in blauw-groene vlekken met daaronder de typische cuprietvorming (rood). Tevens vinden we over het gehele oppervlak kalkachtige afzettingen terug. Daarnaast is ook de typische aanloop van zilver aanwezig, die uit zwarte zilver sulfide bestaat (fig. 34).

Verder is er ook structurele schade. De soldeer-naden komen op verschillende plaatsen los, wat veroorzaakt wordt door de volumetoename van de roestvorming van het lemmet.

De mate van aantasting van de kling is moeilijk in te schatten daar het grootste deel vastzit in de schede. Het ijzer dat wel zichtbaar is, het uiteinde van de schede en de angel die het gevest samenhoudt, vertoont duidelijk roestvorming. Ter hoogte van het uiteinde van de schede lijkt al een behandeling uitgevoerd te zijn. Het oppervlak vertoont een lichte glans wat wijst op de aanwezigheid van vernis of een stabilisatieproduct (fig. 35), vermoedelijk daterend van de vorige restauratie in 1834.

Het textiel is bedekt met stof en oppervlaktevuil (onder andere aarde van bij de opgraving) wat op de textieldraden ligt. Na de reiniging van het metaal zal het textiel met een mini-stofzuiger gereinigd worden.

⁴⁸ Effectuées par Helena Wouters.



(© Nicky Vergouwen)

36 Nouvelle tige en laiton.
Bijgemaakte messing pin.



(© Nicky Vergouwen)

37 Extrémité de la tige en laiton servant de rivet.
Uiteinde van messing pin, dient als klinknagel.

Traitement

Nettoyage de la surface du fourreau

Les taches de corrosion du cuivre ont été supprimées, par endroit et de façon manuelle, à l'aide de gel EDTA⁴⁹. Afin d'ôter totalement la corrosion, le traitement a dû être répété à plusieurs reprises. Les restes de gel ont été enlevés avec de l'eau distillée, et c'est au microscope binoculaire qu'a été contrôlé qu'il n'en subsistait aucune trace. En général, les dépôts calcaires se dissolvent en même temps que les produits de corrosion, mais, par endroits, ils se sont avérés plus résistants. On les a alors enlevés au moyen d'un outil en matière organique qui ne raie pas le métal, mais suffisamment dur pour faire « sauter » les croûtes calcaires.

Réparations physiques

Les différents éléments de la poignée ont été démontés. Au sommet du pommeau, la soie qui les solidarise pénétrait dans un rivet, qui n'est plus que rouille ou peu s'en faut. Une fois ce rivet dérouillé, les pièces

⁴⁹ Acide éthylène-diamine-tétraacétique, à pH de valeur neutre.

Analyseresultaten⁴⁸

De corrosieproducten, het oppervlaktevuil en het metaal van de schede werden geanalyseerd:

- Witte poedervormige materie op de schede: calciumoxide/calciumcarbonaat, op andere plaatsen siliciumoxide vervat in de kopercorrosie, ook magnesiumoxide.
- Blauwgroene corrosie: kopersulfaat, eronder cupriet, ook kleine aanwezigheid van kopercarbonaat (malachiet).
- Metaal van de schede: zilverlegering met koper (sporenelementen ijzer en aluminium), oppervlaktelaag: goud.
- IJzeren kling:
 - roestbruin: ijzeroxide in verschillende verbindingen
 - geeloranje: ijzeroxiden, gehydrateerde vorm van magnetiet ($\text{Fe}_3\text{O}_4 \cdot \text{H}_2\text{O}$)
 - op gele plaatsen: kleine hoeveelheid chloor

Radiografie

Er werd een radiografie gemaakt van de schede en de kling. Dit geeft jammer genoeg geen verdere informatie op kunsthistorisch vlak, er zijn geen inscripties op de kling waar te nemen. Wel kunnen de omtreklijnen van de kling duidelijk aangegeven worden.

Behandeling

Oppervlaktereiniging schede

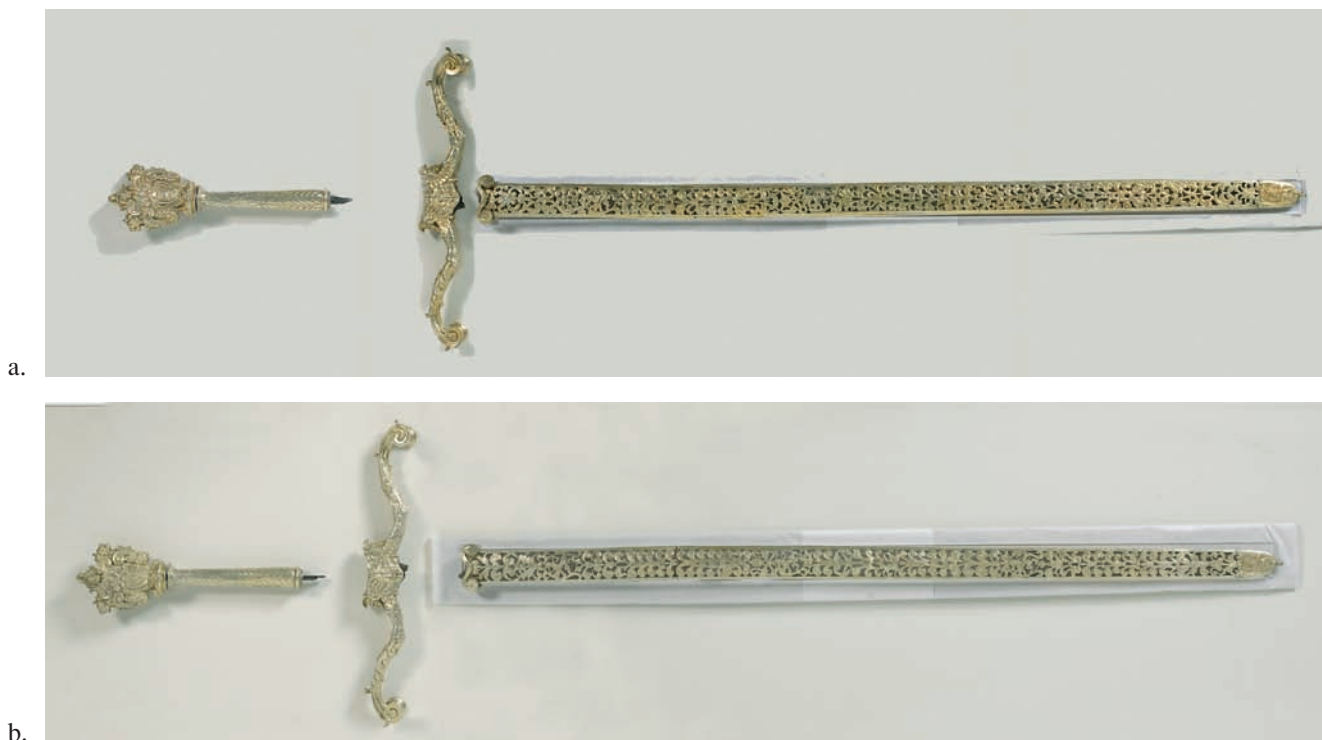
De vlekken kopercorrosie worden plaatselijk en manueel verwijderd met behulp van EDTA⁴⁹ gel. Om de corrosie volledig te verwijderen, dient de behandeling verschillende malen herhaald te worden. De gelresten worden verwijderd met gedestilleerd water. Met een binoculair wordt nagegaan of alle resten van de gel goed verwijderd zijn. Over het algemeen worden de kalkresten samen met de corrosieproducten opgelost, maar op enkele plaatsen zijn de kalkresten hardnekkiger. Ze worden weg geschraapt met een gereedschap uit organisch materiaal. Dit krast het metaal niet, maar is wel hard genoeg om de kalkkorsten te laten “wegspringen”.

Fysische herstellingen

De onderdelen van het gevest worden gedemonteerd. Deze worden met een interne ijzeren angel bijgehouden. Bovenop de knop mondt deze angel uit in een klinknagel, maar deze bestaat voornamelijk uit roest. Door deze roest weg te schrapen komen de onderdelen los van elkaar. Zo kunnen ze worden ondergedompeld in een EDTA bad (0,5% EDTA, 4,3 g $\text{Na}_2\text{CO}_3/\text{L H}_2\text{O}$, pH 8) wat de corrosie verwijdert. Het ijzer wordt gestabiliseerd

⁴⁸ Analyses uitgevoerd door Helena Wouters.

⁴⁹ Ethyleendiamintetra-acetaat, neutrale pH-waarde.



Y005424, Y005425

38a-b L'épée après traitement : a. face et b. revers.
Het zwaard na behandeling: a. voorkant en b. achterkant.

se sont détachées. Elles ont alors été plongées dans un bain d'EDTA (0,5 % d'EDTA, 4,3 g de Na_2CO_3 par litre d'eau, pH 8) afin d'empêcher toute reprise de corrosion. Le fer a été stabilisé à l'aide d'une solution de tanin, du TANNIK du Centre des Abrasifs. Vu que le rivet est totalement attaqué par la rouille, les deux parties, le pommeau et la soie, ne pouvaient plus être rattachés l'un à l'autre.

Une fois la broche traitée au tanin et pourvue d'une couche de cire, une nouvelle tige, en laiton, a été fixée à la soie en fer à l'aide de PARALOID B 72 et d'un fil métallique. Attachée à l'aide de PARALOID B 72, qui sert de surcroît de couche de protection, l'extrémité de cette tige se trouve alors à la place qu'occupait le rivet originel. On ne distingue aucune différence de couleur par rapport à l'argent doré du pommeau. Le risque de voir se former une corrosion galvanique entre le fer et le rajout en laiton est fortement réduit par la présence des différentes couches (tanin, cire et PARALOID B 72) qui séparent les deux métaux. La différence électro-galvanique est par ailleurs plus faible entre le laiton et le fer qu'entre l'argent doré et le fer. Ce nouveau système qui a pour but de lier les éléments de la poignée, et non l'épée tout entière, offre une rigidité suffisante (fig. 36, 37 et 31a).

On a confectionné un manchon en cuivre que l'on peut faire coulisser jusqu'à une des extrémités de la fusée. Un évidement y a été réservé, dans lequel le bout inférieur de la broche en fer pourrait être inséré et l'ensemble fixé à l'aide de PARALOID B 72 (fig. 33).

Comme les deux parties de la poignée (pommeau et fusée) sont trop lourdes, elles ne peuvent être directement

met een tannineoplossing, namelijk het commerciële product TANNIK van het Centre des Abrasifs. Doordat de klinknagel volledig is doorgeroest, kunnen de twee delen (knop en pareerstang) niet meer aan elkaar worden vastgezet.

Nadat de pin is behandeld met tannine en voorzien is van een waslaag, wordt een nieuwe messing staaf aan de ijzeren angel bevestigd met PARALOID B 72 en metaaldraad. Het uiteinde van deze messing staaf komt dan op de plaats waar de oorspronkelijke klinknagel zat. Het uiteinde van de staaf wordt vastgelijmd met PARALOID B72; dit dient tevens als beschermingslaag. Er is dan geen kleurverschil te zien met het verguld zilver van de knop. De kans op galvanische corrosievorming tussen het ijzer en de toegevoegde messing staaf wordt sterk verkleind door de verschillende buffers die zijn aangebracht, bestaande uit de tanninelaag, de waslaag en de PARALOID B 72 lijm, die de twee metalen van elkaar scheiden. Het elektro-galvanisch verschil tussen messing en ijzer is ook kleiner dan het verschil tussen verguld zilver en ijzer. Dit nieuwe verbindingssysteem dient enkel om de delen van het gevest te verbinden en niet het gehele zwaard, het biedt daarom voldoende stevigheid (fig. 36, 37 en 31a).

Er wordt een koperen huls vervaardigd die in één van de uiteinden van de greep geschoven kan worden. In deze huls is een uitsparing voorzien, waarin de onderkant van de ijzeren pin geschoven kan worden, zodat het geheel vastgelijmd kan worden met PARALOID B 72 (fig. 33).

Omdat de twee delen (knop en greep) van het gevest te zwaar zijn, kunnen beide delen niet rechtstreeks

collées l'une à l'autre. Aussi a-t-on prévu un remplissage en résine époxy MASTER MODEL PASTE, qui reproduit intégralement la forme de la face interne et qui, en enserrant les deux parties, permet de les solidariser et, en fin de compte, de tout de même les assembler au PARALOID B 72.

Intervention de conservation

Vu qu'une fissure était déjà présente en surface et que le poids de l'épée tout entière n'est pas négligeable, il convenait d'établir un soutien stable et permanent, afin de supporter l'ensemble en vitrine ou en réserve (fig. 38a-b).

Le support devait suivre la courbure prise par l'épée lorsqu'elle est déposée sur une surface horizontale. Cette courbure varie selon la face sur laquelle on la pose. Celle qui présente l'espace le plus réduit entre la surface de la table et l'épée a été retenue pour l'opération.

L'épée a été emballée dans une feuille de MELINEX et placée dans une cuvette. Du silicone a été coulé jusqu'à mi-hauteur et une fois ce dernier durci, l'épée a été retirée. Du plâtre a alors été coulé sur la couche de silicone demeurée en place. Le plâtre, à son tour durci, a été détaché du moule en silicone, retourné et replacé dans la cuve. Et dans ce négatif en plâtre, on a reproduit la forme du moule en silicone en un matériau dur et inerte, qui servira de soutien effectif pour l'épée.

La résine qui a été utilisée est du GTS, une résine à mouler transparente, à prise rapide et à deux composants. Le durcisseur est à base de peroxyde. Comme détergent, on peut utiliser de l'acétone ou du chlorure de méthylène.

Le Crucifix

État et problématique

Cette petite sculpture (fig. 39) a été réalisée en alliage de plomb. Elle est recouverte d'une couche superficielle de saleté et le métal présente en divers endroits des cassures et des fissures.

Traitement

La surface a été nettoyée à sec au moyen d'une brosse en fibre de verre en alternance avec une brosse douce pour enlever la poussière.

Dans les crevasses profondes, on a mis du PARALOID B 72 afin de fixer les fragments détachés. Ensuite, la totalité de la surface a encore été traitée au PARALOID B 72. Pour limiter l'effet assombrissant que présente ce produit, l'excédent en a été enlevé à l'aide d'une brosse en fibre de verre.

(traduit du néerlandais)



15,2 × 15,5 × 2,4 cm

Y005436

39 Le Christ, après traitement.
Christusfiguur, na behandeling.

aan elkaar gelijmd worden. Daarom wordt een opvulling voorzien die de vorm van de binnenkant volledig overneemt en door het in de beide delen te klemmen, kunnen beide delen bij elkaar gehouden worden en toch verlijmd worden met PARALOID B 72. De opvulling wordt vervaardigd in epoxy MASTER MODEL PASTE.

Conservatieve ingreep

Omdat er reeds een breuk in het oppervlak aanwezig is, en daar het gewicht van het gehele zwaard een belangrijke rol speelt, is een stabiele ondersteuning nodig. Deze dient om het zwaard permanent te ondersteunen, zowel wanneer het in een vitrine geplaatst wordt als wanneer het in het depot in bewaring is (fig. 38a-b).

De bedoeling van de steun is dat deze de golving van het zwaard volgt wanneer deze op een vlakke ondergrond ligt. Deze golving verschilt naargelang de zijde waarop het zwaard rust. De kant waarbij de minste ruimte tussen het tafelvlak en het zwaard ontstaat, wordt gekozen als uitgangspunt. Het zwaard wordt ingepakt in MELINEXfolie en in een smalle bak geplaatst. Over de lengte waarin een speling bestaat tussen het tafelvlak en het zwaard, wordt silicone gegoten tot op de helft van de dwarse doorsnede. Wanneer de silicone uitgehard is, kan het zwaard uit de bak gehaald worden. De silicone blijft in de bak zitten, vervolgens wordt er plaaster overheen gegoten. Als de plaaster is uitgehard, wordt deze losgemaakt van de siliconenmal. De plaastermal wordt omgedraaid en terug in de bak geplaatst. Nu kan in de plaastermal dezelfde vorm gegoten worden als de siliconenmal, maar dan in een hard en inert materiaal. Die zal dienen als effectieve ondersteuning van het zwaard.

De hars die hiervoor gebruikt wordt, is GTS. Dit is een 2-componenten, voorversnelde en transparante giethars. Het is een polyesterhars waarvan de verharder bestaat op basis van peroxide. Als reinigingsmiddel kan aceton of methyleenchloride gebruikt worden.

Kruisbeeldje

Fysische toestand en problematiek

De Christusfiguur is uit een loodlegering vervaardigd (fig. 39). Hij is bedekt met oppervlaktevuil en op verscheidene plaatsen vertoont het metaal barsten en scheuren.

Behandeling

Het oppervlak wordt droog gereinigd met behulp van een glasvezelborstel afgewisseld met een zachtharige borstel om het stof te verwijderen.

In de diepe barsten wordt PARALOID B72 aangebracht om de losse fragmenten te fixeren. Nadien wordt het volledige oppervlak nogmaals behandeld met PARALOID B72. Omdat dit een verdonkerend effect heeft, wordt het overtollige verwijderd met de glasvezelborstel.

LE TRAITEMENT DE L'URNE

Derek BIRONT

État matériel

Dégâts physiques

Deux trous apparaissent dans la partie inférieure de l'urne, l'un à l'avant, l'autre à l'arrière. Leur forme est irrégulière et ils étaient provisoirement masqués par du scotch transparent, sans doute pour éviter que le contenu de l'urne ne s'échappe.

La vis qui servait à fixer le pied à l'urne était cassée au niveau de la soudure d'origine.

Dégâts chimiques

L'extérieur de l'urne était marqué localement par des taches vert vif dues à une corrosion active. Celle-ci affectait principalement la partie inférieure, notamment le pied (en-dessous des trous dans la paroi) et le bord du couvercle. On peut en conclure que cette corrosion a été causée par des produits qui se trouvaient dans l'urne ou par des émanations de ceux-ci.

DE BEHANDELING VAN DE URNE

Derek BIRONT

Schadebeeld

Fysisch

Onderaan de urne bevond er zich zowel aan de voor- als aan de achterkant een opening. Deze openingen waren onregelmatig van vorm en provisorisch afgeschermd met doorzichtige kleefband. Dit voorkwam dat een groot deel van de inhoud uit de urne zou vallen. Ook was de schroef waarmee de voet aan de urne was bevestigd, afgebroken ter hoogte van de oorspronkelijke soldeernaad.

Chemisch

Aan de buitenzijde van de urne was er lokaal een actieve corrosie. De felgroene corrosie bevond zich voornamelijk onderaan, met name op de voet (onder de openingen in de wand) en aan de rand van het deksel. Hieruit kan men besluiten dat ze veroorzaakt werd door producten die zich in de urne bevonden, of uitwasemingen ervan.

Traitement

Étant donné que la corrosion était toujours active et provoquait un effet esthétique dérangeant, elle a été enlevée mécaniquement. Elle a été éliminée au scalpel sous microscope. Par ailleurs, il a été décidé de combler les trous apparus dans la paroi. Cela s'est fait de l'extérieur, de façon à ne pas devoir retirer le couvercle de l'urne. Et afin de ne pas devoir toucher au contenu, nous avons préféré travailler par insertion de pastilles d'argent doré réalisées sur mesure. Comme une soudure n'était pas envisageable, ces « plombages » ont été fixés au moyen d'une colle. Dans un premier temps, les morceaux de scotch ont été ôtés et les trous nettoyés. Ils étaient en effet entourés d'un dépôt formé par une assez épaisse couche de salissure (provenant du contenu de l'urne). L'élimination de cette poussière a permis de retrouver les bords de ces ouvertures, relativement intacts (non corrodés), ce qui indique que celles-ci auraient probablement été percées intentionnellement.

Les plombages ont été fabriqués en argent fin (950/1000) et parfaitement ajustés à la forme des ouvertures. Ils adoptent également la même courbure que l'urne et leurs bords sont légèrement coniques, de façon à pouvoir mieux être insérés. Les pastilles d'argent ont été dorées, avant d'être collées au moyen d'époxy (ARALDITE 2020). La vis en-dessous de l'urne a, elle aussi, été recollée (ARALDITE 2011). Pour maximiser la surface de soudure, le pied lui-même a également été collé.

Aucune couche de protection n'a été appliquée sur la pièce.

(traduit du néerlandais)

Behandeling

Aangezien de corrosie actief was en esthetisch storend werkte, werd ze mechanisch verwijderd. Ze werd weggekrast onder de stereomicroscoop met behulp van een scalpel. Ook werd besloten om de openingen in de wand opnieuw te dichtten. Door van buitenaf te werken kon het deksel van de urne onaangeroerd blijven. Om de inhoud niet te verstoren werden op maat gemaakte invullingen aangebracht. Dit gebeurde door verlijming om de mogelijk schadelijke hitteontwikkeling inherent aan solderen, te vermijden. Eerst werden de openingen ontdaan van de kleefband en werden ze gereinigd. Rondom de openingen was er immers een afzetting in de vorm van een vrij sterk verharde rand van vuil (afkomstig van de inhoud van de urne). Na het verwijderen van dit vuil bleken de openingen een relatief gave (niet gecorrodeerde) boord te hebben. Dit wijst erop dat de openingen waarschijnlijk intentioneel gemaakt werden.

De invullingen werden uit fijn zilver (950/1000) en in dezelfde vorm als de openingen vervaardigd. Ook de kromming van de urne werd overgenomen. De randen van de zilveren plaatjes werden licht conisch gemaakt waardoor ze beter ingepast konden worden. Vervolgens werden de plaatjes verguld en verlijmd met epoxy (ARALDITE 2020). Tenslotte werd ook de schroef onderaan de urne verlijmd (ARALDITE 2011). Om het hechtingsoppervlak te maximaliseren werd ook de voet zelf verlijmd. Er werd geen beschermingslaag aangebracht.

UNE ŒUVRE DE VICTOR HORTA : LES SALONS DE L'HÔTEL C. WINSSINGER

ÉTUDE DES FINITIONS DÉCORATIVES

Emmanuelle JOB, Anne-Sophie AUGUSTYNIK,
Marina VAN BOS, Linda VAN DIJCK et Christine BERTRAND

Un projet de restauration initié par le nouveau propriétaire de l'hôtel Winssinger, sis 66 rue Hôtel des Monnaies à Saint-Gilles (fig. 1) a suscité l'étude des finitions décoratives des salons du rez-de-chaussée, de la cage d'escalier, de l'entresol et de l'entrée cochère (fig. 2) de ce bâtiment. Ce travail¹ a été soumis au

¹ Le dossier IRPA d'intervention relatif à l'étude des finitions décoratives de l'hôtel Winssinger porte le numéro 2L/13 2005.08692.



B 190921

1 Façade de l'hôtel Winssinger, 66 rue Hôtel des Monnaies à Saint-Gilles, en 1962, après transformations.
Voorgevel van het huis Winssinger, Munthofstraat 66 te Sint-Gillis, in 1962, na de verbouwing.

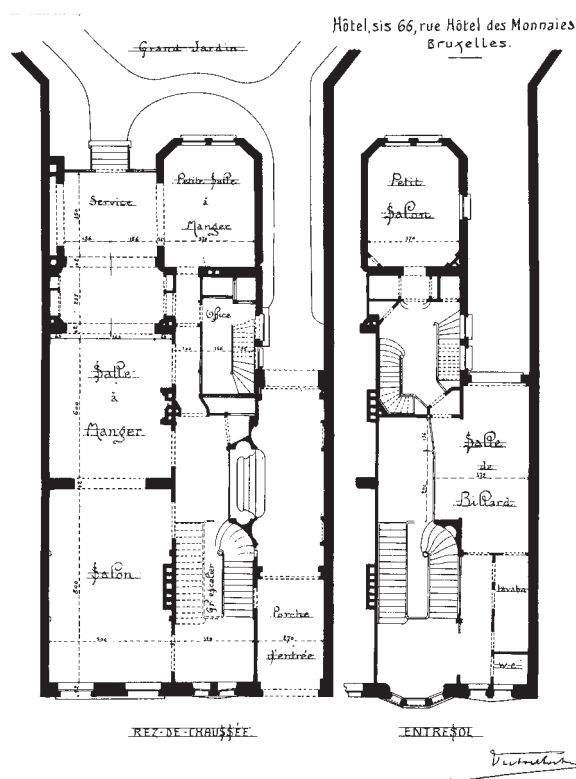
EEN WERK VAN VICTOR HORTA : DE SALONS VAN HET HUIS C. WINSSINGER

STUDIE VAN DE DECORATIEVE AFWERKINGEN

Emmanuelle JOB, Anne-Sophie AUGUSTYNIK,
Marina VAN BOS, Linda VAN DIJCK en Christine BERTRAND

Een restauratieproject op voorstel van de nieuwe eigenaar van het huis Winssinger, Munthofstraat 66 te Sint-Gillis (fig. 1), ligt aan de grondslag van de studie van de decoratieve afwerkingen van de salons op het gelijkvloers, van de trappenhal, de tussenverdieping en de koetsingang (fig. 2). De uitvoering van de studie¹

¹ Het dossier van het KIK met de studie van de decoratieve afwerkingen van het huis Winssinger draagt het nummer 2L/13 2005.08692.



(© Archives du Musée Horta à Saint-Gilles – Fondation Delhaye /
Archief van het Hortamuseum in Sint-Gillis – Stichting Delhaye)

2 Victor Horta, plan du rez-de-chaussée et de l'entresol.
Victor Horta, plan van het gelijkvloers en de tussenverdieping.

Service d'Étude des Décors des Monuments historiques² de l'IRPA sous la direction des Monuments et des Sites de la région de Bruxelles-Capitale³, avec la participation de conservateurs-restaurateurs de disciplines⁴ différentes pour se pencher sur chaque aspect des éléments décoratifs mis en œuvre.

L'étude des décors a commencé en 2005 pour se terminer dans le courant de l'année 2007. La même année débutent les travaux au niveau du gros œuvre du bâtiment, sous la direction de l'architecte Barbara Van Der Wee. À l'heure actuelle, les travaux de rénovation et de restauration des décors n'ont pas encore été entamés.

Le présent article évoquera tout d'abord un bref historique du bâtiment suivi d'une description de l'état des salons à l'aube de notre étude. L'examen des finitions décoratives sera ponctuellement accompagné d'analyses physico-chimiques venant compléter les données récoltées in situ. Ainsi, pour chaque échantillon prélevé, le laboratoire de l'IRPA a effectué des analyses au microscope optique, au microscope électronique à balayage (SEM-EDX : Scanning Electron Microscopy-Energy Dispersive X-Ray Spectroscopy), à la spectroscopie μ Raman ainsi que, dans certains cas, à des analyses par GC-MS (chromatographie en phase gazeuse couplée à la spectrométrie de masse) pour les analyses de liants.

Historique du bâtiment

Si l'ingénieur Camille Winssinger (?-1923) se montre dans un premier temps réticent à l'idée de confier la construction de sa maison au jeune Victor Horta (1861-1947), le travail que celui-ci exécute alors pour Émile Tassel, finit par le convaincre. Victor Horta prend donc en charge les travaux qui débutent en 1894. Winssinger lui fait part de son désir d'une demeure conforme à ses exigences et besoins personnels : il destine le rez-de-chaussée aux réceptions et aux bals et réserve le premier étage à ses appartements.

Horta recevra également, et pour la première fois, une importante commande de mobilier « [...] jusqu'au moindre détail d'une charnière ou d'une clé de meuble [...] »⁵. Même si celui-ci a disparu, certains modèles sont identifiés sur les photographies d'époque que nous présentons au cours du présent article.

Camille Winssinger vivra dans cette demeure un peu moins de 20 ans. Après sa mort, en 1923, la maison est léguée à son fils qui commande très vite à Victor Horta la réalisation de modifications importantes ; il désire transformer le haut-lieu familial en immeuble de rapport pour rentabiliser au mieux son espace. Des travaux sont alors entrepris. Ils comprendront, entre autres transformations, la suppression d'une grande partie de la

werd toevertrouwd aan de Dienst voor onderzoek van afwerking van historische gebouwen² van het KIK, onder toezicht van de Directie Monumenten en Landschappen van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest³ en met de medewerking van conservatoren-restauratoren uit verschillende disciplines⁴ om ieder aspect van de decoratieve elementen te bestuderen.

In 2005 werd de studie van de decors aangevat, om in de loop van 2007 te worden afgerond. Datzelfde jaar begonnen de werken aan de ruwbouw, onder leiding van architect Barbara Van Der Wee. De renovatiewerken en de restauratie van de decors zijn op heden nog niet aangevangen.

In dit artikel zal eerst en vooral een korte historiek worden gegeven van het gebouw, gevolgd door een toestandbeschrijving van de salons bij de aanvang van onze studie. Het onderzoek van de decoratieve afwerkingen zal nauwgezet vergezeld gaan met fysisch-chemische analyses die de in situ verzamelde gegevens zullen aanvullen. Zo heeft het laboratorium van het KIK op ieder staal analyses uitgevoerd met de optische microscoop, de scanning elektronen microscoop (SEM-EDX: Scanning Elektronen Microscoop met Energie Dispersieve Röntgen Detector), de μ Ramanspectroscopie en, in bepaalde gevallen, analyses met GC-MS (Gaschromatografie gekoppeld aan een massaspectrometrie) voor de analyse van bindmiddelen.

Historiek van het gebouw

De ingenieur Camille Winssinger (?-1923) toont zich eerst wat terughoudend tegenover de idee om de bouw van zijn huis aan de jonge Victor Horta (1861-1947) toe te vertrouwen. Maar, overtuigd door het werk dat Horta dan voor Émile Tassel uitvoert, aarzelt hij niet langer om een beroep te doen op de architect die daarop in 1894 met de bouwwerken start. Winssinger wil een huis dat overeenstemt met zijn eisen en zijn persoonlijke behoeften: het gelijkvloers bestemt hij voor recepties en bals en de eerste verdieping voor zijn appartements.

Horta zal ook, en dit voor de eerste keer, een belangrijke bestelling voor meubilair krijgen “[...] jusqu'au moindre détail d'une charnière ou d'une clé de meuble [...]”⁵. Zelfs al is dit meubilair verdwenen, kunnen bepaalde modellen worden geïdentificeerd op foto's uit die tijd. Deze foto's zullen in dit artikel worden aangehaald.

Camille Winssinger zal er iets minder dan twintig jaar wonen. Na zijn dood in 1923 erft zijn zoon het huis. Hij geeft Victor Horta al gauw de opdracht om belangrijke aanpassingen uit te voeren; hij wil de gezinswoning laten omvormen tot een huurpand om de ruimte meer rendabel te maken. Er wordt dus verbouwd. Naast

² Il s'agit des conservatrices-restauratrices Anne-Sophie Augustyniak et Emmanuelle Job.

³ Françoise Boelens, architecte à la Direction des Monuments et Sites, est responsable du dossier.

⁴ Peinture murale et textile.

⁵ C. DULIÈRE, *Victor Horta. Mémoires*, Bruxelles, 1985, p. 47.

² Het betreft de conservatoren-restauratoren Anne-Sophie Augustyniak en Emmanuelle Job.

³ Françoise Boelens, architecte bij de Directie Monumenten en Landschappen, is dossierverantwoordelijke.

⁴ Muurschilderingen en textiel.

⁵ C. DULIÈRE, *Victor Horta. Mémoires*, Brussel, 1985, p. 47.

cage d'escalier et rendront chaque étage accessible via un escalier de service placé à l'arrière du bâtiment. Les projets du propriétaire pour l'ensemble de la maison seront exprimés dans une lettre⁶ adressée à l'architecte le 27 septembre 1926. En voici un court extrait :

[...] *je songe à modifier la maison de manière à rendre indépendants le rez-de-chaussée et chaque étage, et pouvoir louer le rez-de-chaussée comme magasin ou bureaux, et les trois étages comme appartements français avec tout le confort moderne.*

Les travaux auront lieu en 1927. Nous n'avons malheureusement pas de traces de cahier de charges mentionnant le déroulement du chantier et les travaux véritablement réalisés. Chaque étage a néanmoins bel et bien été aménagé en appartement, impliquant ainsi la suppression d'une grande partie de la cage d'escalier originale.

Le 18 juillet 1946, la succession Winssinger vend la maison familiale au *Lion belge*, une compagnie d'assurances qui étendra le rez-de-chaussée en transformant le jardin de la maison en surface de bureaux. Tout un programme de style Art Déco est mis en place : un hall d'accueil est prévu à l'arrière du bâtiment, accessible via la large entrée cochère entièrement redécorée à l'aide de plaques de marbre noir. Le salon à front de rue sera également transformé en bureau et des aménagements, tels la mise en place de faux plafonds et de cloisons, seront opérés pour moderniser l'ensemble.

Au début de 2003, la maison est achetée par un particulier, grand amateur de Victor Horta. Elle se présente à ce moment-là dans un état de dégradation avancé, essentiellement au niveau des salons du rez-de-chaussée et des étages.

Programme architectural

La construction de l'hôtel Winssinger se révélera être un incontestable défi pour Victor Horta si on mentionne la qualité déplorable du terrain qualifié de *boulant*⁷. Pour la façade, après avoir découvert le « principe de la fusion verticale pour l'*Hôtel Tassel*, Victor Horta revient à l'asymétrie »⁸:

*La façade de l'Hôtel Winssinger reprend, dans un édifice assez élevé, le thème de la dissymétrie [...] La nouveauté de l'édifice réside dans la liaison du bow-window avec les balcons latéraux dont les consoles de soutien s'identifient avec les consoles du bow-window [...]*⁹.

De même, la singularité de la configuration du bâtiment imposée par les envies du commanditaire donne à Victor Horta l'occasion une fois de plus de laisser libre cours à son génie et son talent pour la façade et l'intérieur de la maison.

andere transformaties wordt een groot gedeelte van de trappenhal afgebroken en wordt iedere verdieping toegankelijk gemaakt langs een diensttrap die achteraan het gebouw wordt geplaatst. De plannen van de eigenaar voor het gehele huis worden te kennen gegeven in een brief⁶ gericht tot de architect op 27 september 1926. Hier volgt een kort uittreksel:

[...] *je songe à modifier la maison de manière à rendre indépendants le rez-de-chaussée et chaque étage, et pouvoir louer le rez-de-chaussée comme magasin ou bureaux, et les trois étages comme appartements français avec tout le confort moderne.*

De werken zouden worden uitgevoerd in 1927. Spijtig genoeg is er geen spoor van het lastenboek waarin het verloop van de werf en de werkelijk uitgevoerde werken worden vermeld. Iedere verdieping werd echter wel degelijk tot appartementen ingericht, wat de afbraak van een groot gedeelte van de originele trappenhal tot gevolg had.

Op 18 juli 1946 verkopen de erfgenamen Winssinger de familiewoning aan *Lion belge*, een verzekeringsmaatschappij die het gelijkvloers zal uitbreiden door de tuin van het huis om te vormen tot bureelruimte. Er wordt een heel programma in art deco-stijl uitgevoerd: een ontvangsthal is voorzien achteraan het huis, bereikbaar via de brede koetsingang die volledig is heringericht met zwart marmeren platen. De salon langs de straatkant zal eveneens worden omgevormd tot burelen en er zullen aanpassingen, zoals het plaatsen van valse plafonds en tussenschotten, worden uitgevoerd om het geheel te moderniseren.

In het begin van 2003 wordt het huis gekocht door een particulier, een groot liefhebber van Victor Horta. Op dat ogenblik is het huis zwaar verkomerd, vooral de salons op het gelijkvloers en op de verdiepingen.

Architecturaal programma

Als men de erbarmelijke kwaliteit van de bouwgrond die wordt beschreven als *boulant*⁷ (verzakend), in acht neemt, wordt duidelijk hoezeer de bouw van het huis Winssinger een uitdaging zal vormen voor Victor Horta. Voor de gevel wendt Horta zich opnieuw tot de asymmetrie nadat hij "[le] principe de la fusion verticale pour l'*Hôtel Tassel*"⁸ had ontdekt.

*La façade de l'Hôtel Winssinger reprend, dans un édifice assez élevé, le thème de la dissymétrie [...] La nouveauté de l'édifice réside dans la liaison du bow-window avec les balcons latéraux dont les consoles de soutien s'identifient avec les consoles du bow-window [...]*⁹.

⁶ Conservée aux Archives Horta (Fonds Delhaye), Musée Horta, Saint-Gilles.

⁷ DULIÈRE, *Victor Horta. Mémoires* [n. 5].

⁸ Fr. BORSI et P. PORTOGHESI, *Victor Horta*, Bruxelles, 1973, p. 38.

⁹ *Ibidem*, p. 73.

⁶ Fonds Delhaye, bewaard in het Horta archief (Hortamuseum in Sint-Gillis).

⁷ DULIÈRE, *Victor Horta. Mémoires* [n. 5].

⁸ F. BORSI en P. PORTOGHESI, *Victor Horta*, Brussel, 1973, p. 38.

⁹ *Ibidem*, p. 73.

[...] le thème du programme tournait autour du premier étage où se trouvait l'appartement privé des parents avec les liens de contact et les services indépendants [...] Ainsi pour qui regarde la façade, il semble n'y avoir que fantaisie de la part de l'architecte dans les fenêtres de l'entresol, la loggia et les deux balcons imposés qui l'accolaient. En vérité, il n'y avait que l'expression architecturale d'un programme d'habitation commandé par les circonstances et la manière de vivre des occupants¹⁰.

Programme décoratif des salons

Si les éléments de décor de l'hôtel Winssinger sont désormais en mauvais état de conservation, nous connaissons toutefois leurs particularités, pour ce qui est de la façade, du rez-de-chaussée et des premières volées de la cage d'escalier. En effet, une série de photographies d'époque (1894)¹¹ documentent et témoignent de l'aménagement du rez-de-chaussée. Ces clichés ont été d'un grand soutien dans notre réflexion et nos conclusions. En revanche, aucun document ne permet de mieux connaître les éléments des étages supérieurs.

Victor Horta a laissé peu d'informations sur la mise en œuvre des décors ainsi que sur les différents artistes qu'il aurait pu contacter. Cependant grâce aux clichés d'époque on sait qu'il a fait appel aux productions de William Morris (1834-1896) pour le salon à front de rue et pour « le salon central », en réalité la salle à manger.

Le salon à front de rue

Le salon à front de rue est accessible via le hall d'entrée par une porte à double battant qui encadre, avec une porte similaire, une large cheminée en marbre. La hotte de cette cheminée est dépourvue du grand miroir¹² qui l'ornait à l'époque. Le manteau n'a cependant fait l'objet d'aucune dégradation ou modification. L'intérieur du foyer n'est plus original.

L'ensemble du salon (fig. 3) est rythmé par une structure métallique apparente, qui divise le plafond en trois travées. Celui-ci est composé de caissons (entrevous) en berceaux segmentaires. Chaque caisson est encadré par un liseré en relief formant un entrelacs à chaque extrémité.

Les murs sont actuellement couverts (fig. 4) d'un papier brun rougeâtre, sous-papier (maculature) du tissu ornant originellement les murs et les panneaux à encadrement, visibles sur les photographies anciennes. Dans le registre supérieur des murs, et particulièrement côté rue, des fragments de cette tenture en lin ou coton¹³ à

Zo biedt de unieke configuratie van het gebouw, geïmponeerd door de wensen van de opdrachtgever, Victor Horta nogmaals de gelegenheid om zijn talent voor de bouw van huisgevels en interieurs de vrije loop te laten.

[...] le thème du programme tournait autour du premier étage où se trouvait l'appartement privé des parents avec les liens de contact et les services indépendants [...] Ainsi pour qui regarde la façade, il semble n'y avoir que fantaisie de la part de l'architecte dans les fenêtres de l'entresol, la loggia et les deux balcons imposés qui l'accolaient. En vérité, il n'y avait que l'expression architecturale d'un programme d'habitation commandé par les circonstances et la manière de vivre des occupants¹⁰.

Decoratief programma van de salons

Hoewel de decoratieve elementen van het huis Winssinger thans in slechte staat verkeren, kennen we niettemin hun particulariteiten voor wat betreft de gevel, het gelijkvloers en de eerste trapdelen van de trappenhal. Er bestaat namelijk een reeks oude foto's (1894)¹¹ die de inrichting van het gelijkvloers documenteren. Deze foto's zijn een grote steun geweest bij onze reflectie en besluiten. Er bestaat daarentegen geen enkel document dat inzicht biedt in de elementen van de bovenverdiepingen.

Victor Horta heeft weinig informatie nagelaten over de uitvoering van de decors, noch over de verschillende kunstenaars die hij zou kunnen hebben gecontacteerd. Toch weten we dankzij oude foto's dat hij voor de salon aan de straatkant en voor de "centrale salon", in feite de eetkamer, een beroep deed op de producties van William Morris (1834-1896).

De salon aan de straatkant

De salon aan de straatkant is bereikbaar via de inkomhal door een tweevleugelige deur die samen met een gelijkaardige deur een brede marmeren schouw omgeeft. De grote spiegel¹² die de schouwkap indertijd sierde, is verdwenen. De schouwmantel bleef echter wel bewaard en leed geen schade, noch werd hij gewijzigd. De binnenkant van de haard is niet oorspronkelijk.

De salon (fig. 3) wordt geritmeerd door een onbeklede metalen structuur die het plafond in drie traveeën verdeelt. Het betreft een in cassettes (vakken) verdeeld segmentaal tongewelf. Iedere cassette is omlijst met een galon in reliëf dat aan ieder uiteinde een vlechtwerk vormt.

De muren zijn thans bedekt met een roodachtig bruin papier (fig. 4), het onderpapier (maculatuur) van de stof die oorspronkelijk de muren en de omlijstingspanelen

¹⁰ DULIÈRE, *Victor Horta. Mémoires* [n. 5].

¹¹ Conservées aux Archives Horta (Fonds Delhaye), Musée Horta à Saint-Gilles.

¹² Fr. DIERKENS-AUBRY et J. VANDENBREEDEN, *Art nouveau en Belgique, Architecture et Intérieurs*, Paris - Louvain-la-Neuve, 1991, p.161 : « Horta a dessiné une cheminée et un encadrement de miroir encore très influencés par le style Louis XV et qui contrastent avec le dépouillement technique des poutrelles métalliques [...] ».

¹³ Les analyses de fibres sont en cours.

¹⁰ DULIÈRE, *Victor Horta. Mémoires* [n. 5].

¹¹ Fonds Delhaye, bewaard in het Horta archief (Hortamuseum in Sint-Gillis).

¹² F. DIERKENS-AUBRY et J. VANDENBREEDEN, *Art nouveau in België: architectuur en interieurs*, Tielt, 1991, p. 161: "Horta tekende een schoorsteen en een spiegellijst, die sterk door de Lodewijk XV-stijl beïnvloed zijn. Zij contrasteren met de kale techniek van de metalen steunbakken".



M 102948

3 Rez-de-chaussée, salon à front de rue, fin XIX^e-début XX^e siècle...
Gelijkvloers, salon aan de straatkant, eind 19de-begin 20ste eeuw...



X 008289

4 ...et en 2007.
...en in 2007.

motifs de paons et de fleurs¹⁴ sont toujours en place. Ils ont été identifiés comme des productions de William Morris¹⁵. Dans le registre inférieur, des restes de ce même tissu, mais de velours, sont encore présents. À l'origine, ces éléments en velours étaient insérés dans des encadrements en bois peint; quelques clous et des morceaux des galons qui les entouraient peuvent encore être observés. Malheureusement, l'ensemble des éléments en bois a disparu et il n'en reste que quelques vestiges dont nous reparlerons plus tard. Notons qu'une épaisse ligne blanche sur les murs, située à plus ou moins un mètre du plafond, témoigne de la présence d'un faux plafond non original, aujourd'hui détruit.

Ainsi le salon a subi au cours du temps d'importantes modifications et des dégradations rendant le décor original en grande partie illisible.

Le salon central

Les préjugés portés au salon central sont bien inférieurs à ceux constatés au niveau du salon à front de rue. Le langage décoratif actuel est d'origine. L'ensemble

versierde en zichtbaar is op de oude foto's. In het bovenste register van de muren, vooral aan de straatkant, zijn er nog fragmenten van deze linnen of katoenen¹³ wandbekleding met pauw- en bloemenmotieven¹⁴. Ze werden geïdentificeerd als producties van William Morris¹⁵. Ook op het onderste register zijn nog restanten van deze zelfde stof, maar dan in fluweel. Oorspronkelijk waren deze fluwelen elementen in geschilderde houten kaders ingelijst. Enkele spijkers en stukken van de omringende galons zijn nog zichtbaar. Spijtig genoeg zijn de houten elementen verdwenen en blijven er nog slechts enkele restanten van over, waar we later nog op zullen terugkomen. We merken op dat een dikke witte lijn op de muren, op ongeveer één meter van het plafond, getuigt van de aanwezigheid van een niet-origineel vals plafond dat vandaag is verdwenen.

Zo heeft de salon in de loop der tijd belangrijke wijzigingen ondergaan en beschadigingen opgelopen die het originele decor in grote mate onleesbaar hebben gemaakt.

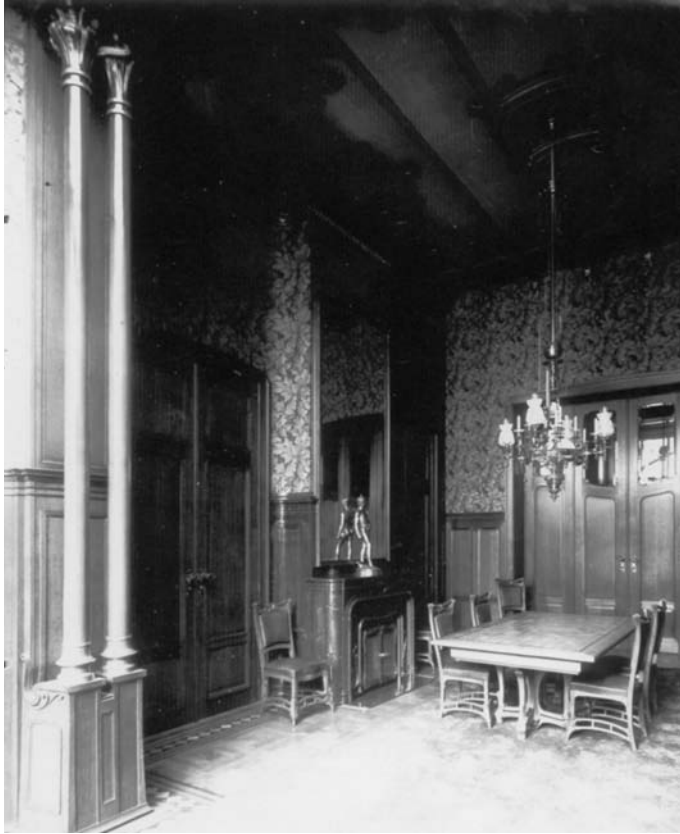
¹⁴ Les tissus présentent des motifs de paons dans une série de fritillaires pintade (*Fritillaria meleagris*) appartenant à la famille des liliacées (comme les tulipes) dont la fleur en forme de clochette se tourne vers le sol.

¹⁵ L'Anglais William Morris est célèbre, en particulier, pour ses créations en arts décoratifs.

¹³ Men is bezig met de analyses van de vezels.

¹⁴ Het textiel toont pauwenmotieven temidden een reeks van kievitsbloemen (*Fritillaria meleagris*) die behoren tot de familie van de lelieachtigen (zoals ook tulpen) en waarvan de klokvormige bloem zich naar de zon draait.

¹⁵ De Engelsman William Morris is in het bijzonder gekend voor zijn creaties in decoratieve kunst.



(© Archives du Musée Horta à Saint-Gilles – Fondation Delhaye / Archief van het Hortamuseum in Sint-Gillis – Stichting Delhaye)

5 Rez-de-chaussée, salon central, en 1894...
Gelijkvloers, centrale salon, in 1894...



X 007005

6 ...et en 2007.
...en in 2007.

est entièrement lambrissé de panneaux de bois non peints et divisés en caissons. Le plafond est également divisé en caissons (ou entrevous) et est décoré de moulures.

Le mur ouest est flanqué en son centre d'une cheminée en marbre rouge. Un miroir avec encadrement en bois verni orne la hotte (fig. 5). Sur le mur opposé, un meuble imposant s'intègre dans les lambris.

Le salon central ne présente toutefois plus sa configuration spatiale d'origine (fig. 6). Son extrémité nord couverte d'une verrière, douce transition vers le jardin d'hiver, n'est plus qu'un sas indépendant créant une rupture entre les salons d'apparat et l'ancien jardin d'hiver transformé en bureaux par les précédents propriétaires. Les deux paires de colonnes qui rythmaient cette transition sont maintenant insérées dans la cloison et encadrent la nouvelle porte. Il ne reste plus aucun vestige du jardin d'hiver hormis une photographie qui montre l'arrière du bâtiment depuis le grand salon ou salle à manger (fig. 7).

Les murs sont entièrement réenduits, ce qui ne laisse aucune occasion de s'informer sur la couleur du papier peint « Acanthus »¹⁶ de William Morris qui était

¹⁶ L. PARRY, *William Morris*, Londres, p. 213: « Acanthus was the first of a group of large-scale, heavily patterned and deep coloured papers...The large size of this design requires thirty blocks to complete the pattern, making it an expensive paper costing 16s. a roll. ». Le motif « Acanthus » est dessiné par William Morris en 1874.

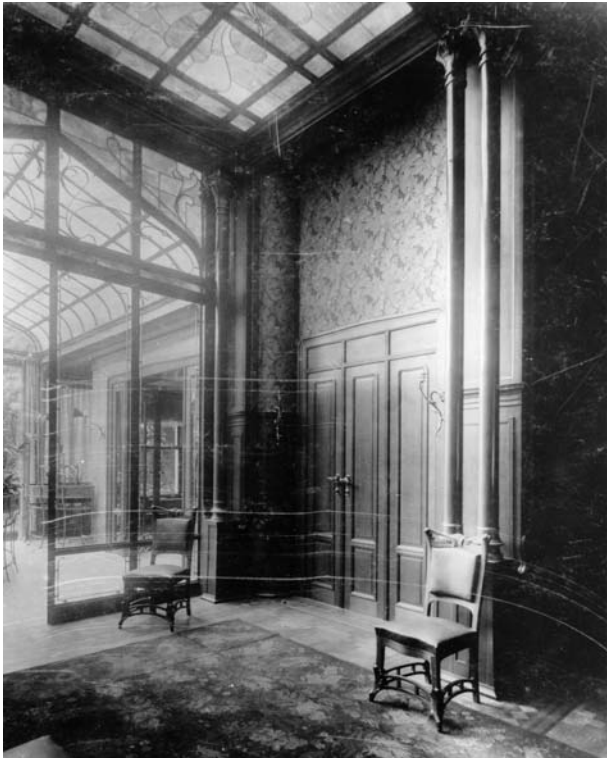
De centrale salon

Aan de centrale salon werd veel minder schade vastgesteld dan aan de salon aan de straatkant. De huidige decoratieve taal is oorspronkelijk. Het geheel is volledig gelambriseerd met ongeschilderde houten, in vakken verdeelde panelen. Het plafond is eveneens in vakken verdeeld en is versierd met lijsten.

In het midden van de westelijke muur staat een schouw in rood marmer. Een spiegel met een governist houten omlijsting siert de schouwkop. Tegen de tegenovergelegen muur staat een origineel meubelstuk dat zich inpast in de lambrisering (fig. 5).

De oorspronkelijke ruimtelijke configuratie daarentegen vindt men in de centrale salon niet meer terug (fig. 6). Het noordelijke deel, bedekt met een glazen kap die een zachte overgang naar de wintertuin vormt, is slechts nog een op zichzelf staand sas dat een breuk vormt tussen de galasalons en de door de vorige eigenaars in burelen omgevormde voormalige wintertuin. De twee paar zuilen die deze overgang ritmeerden, zijn thans in de schotwand opgenomen en omkaderen de nieuwe deur. Er blijft geen enkel spoor meer over van de wintertuin, afgezien van een foto vanuit de grote salon of eetkamer waarop de achterkant van het gebouw te zien is (fig. 7).

De muren zijn volledig herbepleisterd en laten dus niet toe om informatie te vergaren over de kleur van



M 102947

- 7 Rez-de-chaussée, vue vers le jardin d'hiver depuis la salle à manger, en 1894.
Gelijkvloers, zicht naar de wintertuin vanuit de eetkamer, in 1894.



M 102395

- 8 La cage d'escalier depuis l'entresol, en 1894...
De trappenhal vanuit de tussenverdieping, in 1894...

het eerder aangebrachte “Acanthus”¹⁶ behangpapier van William Morris waarvan oude foto's ons een beeld geven. Dit behangpapier herinnert trouwens aan *la ligne fluide* (de vloeiende lijn)¹⁷ van Victor Horta die men overal in de trappenhal van de hoofdtrap en in een gedeelte van de koetsingang zal terugvinden.

De trappenhal

Oorspronkelijk bediende de mooie trap (fig. 8) iedere verdieping. In 1927 verwijdert Victor Horta op verzoek van de zoon van Winssinger een groot gedeelte van de trappenhal en laat, vanaf het gelijkvloers, slechts één enkel trapdeel staan. Alle verdiepingen worden afgesloten en zo wordt de gezinswoning omgevormd tot een huurpand.

*Transporter dans la cage de l'escalier de service, modifiée, tout le bel escalier, sauf la première volée en marbre qui resterait à la place actuelle [...] Plan-chéier chaque étage à l'emplacement de l'ancienne cage d'escalier de manière à avoir à chacun trois chambres à la rue [...]*¹⁸.

Thans is nog één enkel trapdeel bewaard gebleven, dat dus de mogelijkheid biedt om de details en de aangewende materialen na te gaan (fig. 9). We vinden er wit marmer voor de treden, gepolychromeerd metaal voor de balustrade en hout voor de leuning. De mozaïekvloer van de hal en van de tussenverdieping animeert het geheel met zijn oranje tekening in vloeiende lijnen die afsteekt tegen een witte achtergrond. Deze tekeningen op het mozaïek waren een afspiegeling van de motieven

¹⁶ L. PARRY, *William Morris*, Londen, p. 213: “Acanthus was the first of a group of large-scale, heavily patterned and deep coloured papers...The large size of this design requires thirty blocks to complete the pattern, making it an expensive paper costing 16s. a roll”. Het motief “Acanthus” werd door William Morris in 1874 getekend.

¹⁷ BORSI en PORTOGHESI, *Victor Horta* [n. 8], p.19.

¹⁸ Fragment uit een brief van de zoon van Camille Winssinger aan Victor Horta gedateerd 27 september 1926, bewaard in het Horta archief (Fonds Delhaye), Hortamuseum, Sint-Gillis.



X 008293

- 9 ...et en 2007.
...en in 2007.

appliqué auparavant et dont l'existence est évoquée dans les clichés anciens. Ce papier peint rappelle par ailleurs *la ligne fluide*¹⁷ de Victor Horta que l'on retrouvera dans toute la cage d'escalier principale et dans une partie de l'entrée cochère.

La cage d'escalier

À l'origine (fig. 8), le bel escalier desservait chaque étage. En 1927, à la demande du fils de Winssinger, Victor Horta supprime une grande partie de la cage d'escalier, ne laissant qu'une seule volée depuis le rez-de-chaussée. Tous les étages sont fermés et la maison familiale est dès lors transformée en immeuble de rapport.

*Transporter dans la cage de l'escalier de service, modifiée, tout le bel escalier, sauf la première volée en marbre qui resterait à la place actuelle [...] Planchéier chaque étage à l'emplacement de l'ancienne cage d'escalier de manière à avoir à chacun trois chambres à la rue [...]*¹⁸.

Actuellement une seule volée est conservée et permet donc d'en observer les détails et les matériaux mis en œuvre (fig. 9). Nous retrouvons du marbre blanc pour les marches, du métal polychromé pour le garde-corps et du bois pour la main courante. Le sol en mosaïque du hall et de l'entresol rehausse l'ensemble, avec son dessin orange en ligne fluide se détachant sur un fond blanc. Ces dessins sur la mosaïque faisaient écho aux motifs que l'on trouvait à l'origine sur les murs. Ceux-ci sont actuellement masqués par des couches de peinture ou des papiers peints.

L'entrée cochère

Il n'existe pas de documents d'archives concernant l'entrée cochère. Elle se divise en trois volumes distincts. Depuis la rue, une large porte à double battant donne sur le porche d'entrée. Celui-ci est actuellement séparé du volume central par une porte non originale à double battant, vitrée et avec imposte. Dans la partie centrale de cet espace, une volée d'escalier, côté ouest, permet l'accès au hall d'entrée principal où se trouve le grand escalier. Cet espace se clôture en son extrémité par une autre porte à double battant (non originale) qui ouvrait anciennement sur le hall d'accueil de la compagnie d'assurances. Les finitions d'origine des murs ne sont plus apparentes. Jusqu'en 2005, le registre inférieur des murs était recouvert de plaques de marbre noir, ôtées par la suite. Dans le porche d'entrée, le registre supérieur des murs porte un revêtement mural peint. Dans le reste de l'entrée cochère de larges zones de pans de murs ont été entièrement réenduites et repeintes. Le plafond original est composé de caissons rectangulaires de dimensions égales. Notons que l'embrasure de la porte d'entrée donnant sur la rue montre encore des lattes en bois originales au registre inférieur.

¹⁷ BORSI et PORTOGHESI, *Victor Horta* [n. 8], p. 19.

¹⁸ Extrait de la lettre du fils de Camille Winssinger à Victor Horta en date du 27 septembre 1926, conservée aux Archives Horta (Fonds Delhaye), Musée Horta, Saint-Gilles.

die zich oorspronkelijk op de muren bevonden, en die thans verborgen gaan achter lagen verf of behangpapier.

De koetsingang

Er bestaan geen archiefdocumenten over de koetsingang. Hij is in drie aparte volumes verdeeld. Van op de straat geeft een brede, tweevleugelige deur uit op het ingangsportaal. Dit is thans gescheiden van het centrale volume door een niet-oorspronkelijke tweevleugelige beglaasde deur met bovenraam. Aan de westzijde van het centrale gedeelte van deze ruimte geeft een trapdeel toegang tot de hoofdinkomhal waar zich de grote trap bevindt. Deze ruimte wordt achteraan afgesloten door een andere (niet-oorspronkelijke) tweevleugelige deur die vroeger uitgaf op de ontvangsthal van de verzekeringsmaatschappij. De originele afwerkingen van de muren zijn niet langer zichtbaar. Tot in 2005 was het onderste register van de muren bedekt met zwart marmeren platen. Deze werden later weggehaald. In het ingangsportaal heeft het bovenste register van de muren een geschilderde muurbedekking. In de overige delen van de koetsingang werden ruime zones in de muurvakken volledig herbepleisterd en herschilderd. Het originele plafond is onderverdeeld in rechthoekige vakken van gelijke afmetingen. We wijzen erop dat het kozijn van de deur die op de straat uitgeeft, in het onderste register nog de oorspronkelijke houten latten toont.

Studie van de decoratieve afwerkingen

In de centrale salon en de salon aan de straatkant werden twee eerste vroegere ingrepen waargenomen ter hoogte van het bovenste register van de muren en de plafonds. Rekening houdend met de hoge kwaliteit van deze twee afwerkingslagen, hebben we ze beschouwd als twee interventies die overeenkomen met de stijl van Horta en noemen we ze voortaan *Horta 1* en *Horta 2*.

Horta 1 is de eerste ingreep, de oudste dus. We hebben de tweede ingreep (*Horta 2*) niet nauwkeurig kunnen dateren vermits we niet over voldoende documentatie en referenties beschikken. Toch kennen we verschillende data die misschien wel zouden kunnen overeenstemmen met de "herschilderwerken". *Buitenwerken* aan de achtergevel worden tussen 1905 en 1914 uitgevoerd¹⁹. Victor Horta komt vervolgens in 1927 tussen voor belangrijke *binnenwerken*. Het is mogelijk dat men toen (in 1927) een herschildering van het gelijkvloers plande, hoewel dat ons toch laattijdig lijkt.

In de salon **aan de straatkant** bestaat de eerste ingreep uit roodachtige tinten die naar het plafond toe geleidelijk aan overgaan in groen en in bleekoranje. De tweede ingreep vertoont meer groenige en okertinten die in de uitstekende delen met bladgoud op mixtion vergulde hoogsels bevatten, en die naar het plafond toe in een okerkleur overgaan (fig. 10 en 11).

¹⁹ Informatie meegedeeld door B. Van Der Wee.

Étude des finitions décoratives

Dans le salon central et le salon à front de rue, deux premières interventions anciennes ont été observées au niveau du registre supérieur des murs et des plafonds. Compte tenu de la grande qualité de ces deux couches de finition, nous les avons considérées comme deux interventions correspondant au style de Horta, que nous dénommerons dès lors *Horta 1* et *Horta 2*.

Horta 1 est la première intervention, la plus ancienne donc. Nous n'avons pas pu dater avec précision la seconde (*Horta 2*), vu le manque de documentation et de références à son propos. Néanmoins nous disposons de plusieurs dates qui pourraient peut-être coïncider avec des travaux de « re-peinture ». Des travaux extérieurs concernant la façade arrière sont réalisés entre 1905 et 1914¹⁹. Victor Horta intervient ensuite pour d'importants aménagements intérieurs en 1927. Une remise en peinture du rez-de-chaussée pourrait être envisagée à ce moment (1927), mais cela nous paraît toutefois tardif.

Dans le **salon à front de rue**, la première intervention se compose de tonalités rougeâtres se modulant vers le plafond en dégradé de vert et orange pâle. La seconde montre des tonalités plus vertes et ocre comportant des rehauts dorés à la feuille d'or sur mixtion pour les parties saillantes et se dégradant vers l'ocre au niveau du plafond (fig. 10 et 11).

Nous n'avons pas pu identifier clairement la première finition des structures métalliques (poutrelles). Nous avons cependant dégagé une fine couche rouge très usée et retrouvé quelques reliquats d'or, non identifiés toutefois dans les analyses, au niveau des tranches. Ces poutrelles étaient-elles alors entièrement dorées à l'origine ? Si tel n'était pas le cas, la couche rouge peut

¹⁹ Information transmise par B. Van Der Wee.



10 Rez-de-chaussée, salon à front de rue. La coupe (C72.169) montre les deux interventions rouge et ocre. *Gelijkvloers, salon aan de straatkant. De dwarsdoorsnede (C72.169) toont de twee ingrepen: rood en oker.*

We hebben de eerste afwerking van de metalen structuren (draagbalken) niet duidelijk kunnen identificeren. We hebben niettemin een dunne, sterk afgesleten rode laag kunnen blootleggen en hebben enkele restanten van goud, niet geïdentificeerd in de analyses, gevonden op de smalle zijden. Waren deze balken oorspronkelijk dan volledig verguld? Indien dit niet het geval was, dan is de rode laag misschien een afwerkingslaag die overeenstemt met de eerste rode ingreep op de muren, of gewoonweg een antiroestlaag²⁰ tussen twee gronderingslagen. De tweede ingreep op de balken betreft een lichtgroenige onderlaag gehooft met een licht, okerkleurig glacijs dat nauw aansluit bij de okerkleurige afwerking *Horta 2* van de muren en dezelfde onderlaag vertoont die bestaat uit loodwit en oker met enkele zeldzame blauwe ultramarijnpigmenten. Her en der verspreide verguldsels met bladgoud op oranje mixtion hogen de smalle zijden van deze elementen.

Op enkele zeldzame restanten van het beschilderde houten kaderwerk (fig. 12), oorspronkelijk bestemd om de door William Morris vervaardigde fluwelen stoffen aan te bevestigen, hebben we één enkele ingreep onder de huidige overschildering teruggevonden²¹. Het gaat om een lichte, groenachtige onderlaag gehooft met een dun laagje oker waarop zich een fijn, groenkleurig (mixtion) en met bladgoud verguld galon aftekent. Dit galon lijkt langs het gehele kaderwerk te lopen. Bij de analyse van de oude foto's hebben we vastgesteld dat er geen enkel galon op voorkomt en dat het contrast tussen licht en donker van de deuren identiek is aan dat van het kaderwerk. Dit biedt de mogelijkheid tot eenzelfde type van afwerking²².

²⁰ De SEM-EDX analyses (C74.170) wijzen op de aanwezigheid van loodwit en rode aarde.

²¹ Cf. doorsneden C74.158 en C74.159: de onderlaag van de eerste ingreep is identiek aan die van de tweede op de bepleisterde delen en de metalen balken.

²² Over het algemeen nam Victor Horta de beslissing een laag vernis op het houtwerk aan te brengen.



(© A.-S. Augustyniak)

11 Sondages au niveau des parties enduites, par comparaison avec la coupe précédente. *Verkenningboringen ter hoogte van de bepleisterde delen, ter vergelijking met de vorige doorsnede.*



- 12 Rez-de-chaussée, salon à front de rue. Fragment des anciens encadrements peints destinés aux tissus de William Morris...
Gelijkvloers, salon aan de straatkant. Fragment van het oude beschilderde kaderwerk bestemd voor de stoffen van William Morris...

- 13 ...et vestiges de ce revêtement mural.
...en restanten van deze muurbekleding.

X 007001



X006996

être une couche de finition en accord avec la première intervention rouge des murs ou encore simplement une couche anti-corrosive²⁰ entre deux couches de préparation. La deuxième intervention sur les poutrelles détermine une sous-couche verdâtre claire rehaussée d'un léger glacis coloré ocre, très proche de la finition ocre *Horta 2* des murs et présentant la même sous-couche composée de blanc de plomb et d'ocre ainsi que de rares grains de pigments bleu outremer. Des dorures ponctuelles à la feuille sur mixtion orange rehaussent les tranches de ces éléments.

Sur quelques rares vestiges de l'encadrement en bois peint (fig. 12), à l'origine destiné à l'insertion des tissus de velours produits par William Morris, nous avons retrouvé une seule intervention en dessous du surpeint actuel²¹. Il s'agit d'une sous-couche verdâtre claire rehaussée d'une fine couche ocre sur laquelle se dessine un fin liseré vert (mixtion) doré à la feuille. Ce liseré semble courir tout le long des encadrements. En analysant les clichés d'époque, nous avons constaté qu'aucun liseré n'y figurait et que le contraste ombres-lumières des portes est identique à celui des encadrements, offrant ainsi la possibilité d'un même type de finition²².

Deux hypothèses concernant la chronologie des interventions sur les encadrements peuvent être émises : soit les encadrements originaux ont été remplacés lors de la seconde intervention (*Horta 2*) (à l'origine, ils étaient probablement vernis, comme l'étaient les portes), soit ils ont été déposés, poncés, polychromés et repositionnés.

Même s'il n'en reste que de rares vestiges (fig. 13), nous pensons que les tissus de velours n'ont pas été déposés, à l'inverse de ceux en lin ou en coton du registre supérieur sur lesquels on observe une trace d'un accrochage antérieur (trous de clous).

Remarque à propos des tissus qui ornaient à l'origine le haut des murs

Sur les fragments encore en place, nous avons pu déceler des modifications apportées au motif par application et collage de plumes de paons découpées à partir du tissu original. Ainsi la roue de paon est élargie. Nous n'avons pas pu déterminer la date de ces applications qui, tout compte fait, ne semblent pas d'époque : les collages sont extrêmement peu soignés, tant au niveau du découpage des motifs que du collage même. Y avait-il dans cette mise en œuvre un but esthétique ou une volonté de déguiser l'une ou l'autre altération ? Quelques échantillons²³ ont été prélevés et étudiés dans l'atelier Textiles de l'IRPA²⁴ mais aucun élément de réponse à ce sujet

Voor de chronologie van de ingrepen op het kaderwerk kunnen twee hypothesen naar voren geschoven worden. Ofwel werd het originele kaderwerk tijdens de tweede ingreep (*Horta 2*) vervangen (oorspronkelijk was het, net zoals de deuren, waarschijnlijk geveerd), ofwel werd het verwijderd, afgeschuurd, gepolychromeerd en opnieuw bevestigd.

Zelfs al blijven er slechts enkele restanten van over (fig. 13), toch denken we dat de fluwelen wandbekleding niet werd afgenomen, in tegenstelling tot de linnen of katoenen bekleding uit het bovenste register waarop we een spoor van een eerdere bevestiging waarnemen (spijkergaten).

Opmerking over de stoffen die oorspronkelijk het bovenste gedeelte van de muren sierden

Op de nog aanwezige fragmenten hebben we wijzigingen aan het motief kunnen opsporen, aangebracht door applicatie en verlijming van pauwenpluimen gesneden uit de originele stof. Zo is de pauwenstaart verbreed. We hebben de datum van deze applicaties niet kunnen bepalen. Alles wel beschouwd lijken ze niet origineel te zijn vermits ze zeer slordig zijn uitgevoerd, zowel wat het uitsnijden van de motieven als wat het lijmen zelf betreft. Waren deze wijzigingen esthetisch gemotiveerd, of ging het om een poging om een of andere verwerking te verbergen? Enkele stalen²³ werden genomen en bestudeerd in het textielatelier van het KIK²⁴, maar het antwoord kon er niet uit worden afgeleid. Deze studie heeft echter wel tot enkele preciseringen van de interpretatie van de kleuren geleid die onmisbaar zijn met het oog op een eventuele reconstitutie, en heeft het ook mogelijk gemaakt om een behandelingsvoorstel te formuleren voor een groter fragment met een volledig rapport van de motieven. Daarop werd een groter fragment afgeleverd en gerestaureerd²⁵.

In de **centrale salon** vertonen het plafond en de uitsprong eveneens twee ingrepen in de stijl van Victor Horta. De staat van bewaring van de drager en de oudste lagen is echter erbarmelijk. Van de eerste ingreep (*Horta 1*) zijn er enkel nog zeldzame restanten verguldsel²⁶ op de rand van de uitspringende ornamenten zoals de sierlijsten. De enige getuigenis van deze ingreep is een oude foto (fig. 5) waarop het gehele plafond te zien is, met de sierlijsten omlind met een donkere band op een tamelijk lichte ondergrond. De tweede ingreep (*Horta 2*) is dus de enige die we gemakkelijker kunnen achterhalen en beschrijven. Het betreft een afwerkingslaag in bruine en gele okertinten waarop we ook biezen van verguldsel op een oranje mixtion vinden ter hoogte van het kaderwerk en de kroonlijsten. We merken op dat het sas dat zich voor de voormalige

²⁰ Les analyses par SEM-EDX (C74.170) mentionnent la présence de blanc de plomb et de terre rouge.

²¹ Cf. les coupes C74.158 et C74.159 : la sous-couche de la première intervention est identique à celle de la seconde sur les parties enduites et les poutrelles métalliques.

²² De manière générale, Victor Horta prenait la décision d'appliquer un vernis sur les boiseries.

²³ Les observations ainsi que les tests de nettoyage ont été réalisés sur cinq échantillons prélevés tant au niveau du registre inférieur que du registre supérieur.

²⁴ Il s'agit des conservatrices-restauratrices Michèle de Brucker, Fanny Van Cleven et Kathleen Ribbens (stagiaire).

²³ De waarnemingen en de reinigingstesten werden uitgevoerd op vijf stalen genomen ter hoogte van het onderste en bovenste register.

²⁴ Het betreft de conservators-restauratoren Michelle De Brucker, Fanny Van Cleven en Kathleen Ribbens (stagiair).

²⁵ Restauratie: Peter De Groof en Shirin Van Eenhooge (stagiair).

²⁶ De analyses identificeren bronzine (cf. doorsnede C72.173).

n'a pu en être inféré. Cette étude à toutefois permis d'apporter les précisions nécessaires à l'interprétation des couleurs en vue d'une éventuelle reconstitution mais également de réaliser une proposition de traitement pour la restauration d'un fragment plus important, présentant un rapport complet des motifs. À la suite de cela, un fragment plus important a été déposé et restauré²⁵.

Dans le **salon central**, le plafond et son retour présentent également deux interventions dans le style de Victor Horta. Cependant, l'état de conservation du support et des couches les plus anciennes est déplorable. De la première intervention (*Horta 1*), il ne subsiste que de rares reliquats de dorure²⁶ en bordure des décors saillants tels que les moulures. Seul témoin de cette intervention, un cliché ancien (fig. 5) montre l'ensemble du plafond avec des moulures cernées d'une bande sombre sur une teinte de fond assez claire. La seconde intervention (*Horta 2*) est donc la seule que nous puissions plus facilement mettre au jour et décrire. Il s'agit d'une couche de finition dans des tonalités terre de Sienne et ocre jaune sur laquelle nous retrouvons également des filets de dorure sur mixtion orange au niveau des encadrements et des corniches. Notons que le sas précédant l'ancien jardin d'hiver comporte encore la petite verrière originale décomposée en caissons contenant toujours quelques vitraux originaux.

Les clichés anciens, en noir et blanc, informent peu sur les couleurs qui composaient le papier peint « Acanthus » identifié²⁷. Cependant, à la fin du XIX^e siècle, seules deux tonalités étaient disponibles, l'une rouge, l'autre verte, limitant ainsi la gamme de couleurs qui ira toutefois en s'accroissant au cours du XX^e siècle. Quant au revêtement en bois ou lambris du registre inférieur, il est en bon état de conservation et ne semble pas avoir été modifié ou restauré.

La **cage d'escalier principale** (fig. 14) et l'entresol montraient, lors d'une précédente étude réalisée en 1999²⁸, la présence, en dessous d'épais surpeints, de décors originaux en bon état de conservation. À la demande de la Direction des Monuments et des Sites et de l'architecte en charge du projet de restauration, un constat d'état a été dressé²⁹ concernant l'ensemble des peintures murales, du rez-de-chaussée jusqu'aux étages supérieurs, afin de formuler des options concernant le traitement futur de ces parties.

Suite aux transformations liées à la division de la maison unifamiliale en appartements, chacune des pièces créées aux différents étages de l'ancienne cage d'escalier est le témoin d'une histoire matérielle distincte, marquée par l'application de nouvelles finitions dont la

wintertuin bevindt, nog het kleine originele raam heeft dat in vakken is verdeeld en dat nog enkele originele glasramen bevat.

De oude zwart-wit foto's verschaffen weinig informatie omtrent de kleuren van het geïdentificeerde "Acanthus" behangpapier²⁷. Aan het einde van de negentiende eeuw waren er niettemin slechts twee tinten beschikbaar, rood en groen. Dit beperkte het kleurengamma dat in de loop van de twintigste eeuw wel steeds zou uitbreiden. De houten bekleding of lambrisering van het onderste register is in goede staat van bewaring en lijkt niet te zijn gewijzigd of gerestaureerd.

De **hoofdtreppenhal** (fig. 14) en de tussenverdieping vertoonden bij een voorgaande, in 1999²⁸ uitgevoerde studie, de aanwezigheid – onder dikke overschilderingen – van originele decors in een goede staat van bewaring. Op vraag van de Directie Monumenten en Landschappen en van de architect gelast met het restauratieproject, werd een toestandsbeschrijving opgemaakt²⁹

²⁷ PARRY, *William Morris* [n. 16].

²⁸ L. DE CLERCQ, *Onderzoek van de polychromie van de voorgevel. Oriënterend onderzoek van het interieur (gang en trapthal begane grond)*, 1999.

²⁹ Alle studies uitgevoerd op de muurschilderingen werden gedaan door L. Van Dijck en C. Bertrand, conservators-restaurateurs van muurschilderingen.



X007021

14 Cage d'escalier, première volée depuis le hall d'entrée. *Trapthal, eerste trapdeel vanaf de inkomhal.*

²⁵ Restauration : Peter De Groof et Shirin Van Eenhooge (stagiaire).

²⁶ Les analyses identifient de la bronzine (cf. coupe C72.173).

²⁷ PARRY, *William Morris* [n. 16].

²⁸ L. DE CLERCQ, *Onderzoek van de polychromie van de voorgevel. Oriënterend onderzoek van het interieur (gang en trapthal begane grond)*, 1999.

²⁹ L'ensemble des études réalisées sur les peintures murales a été effectué par L. Van Dijck et Chr. Bertrand, conservatrices-restauratrices de peintures murales.

nature et le nombre de couches superposées varient de pièce en pièce.

Certaines parties du décor original n'étaient cachées que par du papier peint. Le décor a été découvert par arrachage rapide des papiers qui le recouvraient. En ces endroits, la peinture originale est en général très bien conservée. Il ne reste que quelques traces de colle à la surface et, occasionnellement, des marques de couleurs émanant du papier. Ailleurs, les autres parties du décor ont été surpeintes à plusieurs reprises avec des peintures huileuses et des peintures synthétiques récentes. Au premier et au deuxième étage, les décors ont été mis au jour de manière grossière. Un décapage peu soigné, effectué à l'aide de solvants puissants et d'outils inadaptés, a fait subir d'importants dégâts à la finition originale. L'étendue de l'ensemble des vestiges a été répertoriée et une documentation graphique a été créée, mettant en évidence les surfaces conservées et les différents types de dégradation, de l'enduit de support comme des couches picturales.

Si la proposition actuelle de rétablir la circulation entre le rez-de-chaussée et le premier étage est réalisée, il est important de restituer l'aspect polychrome et décoré de cette entrée imposante. En théorie, plusieurs possibilités existent, depuis le dégagement complet du décor initial et sa restauration jusqu'à la reconstruction des décors peints, au-dessus des surpeints existants, en conservant les peintures originales sous-jacentes. Pour

voor het geheel van de muurschilderingen gaande van het gelijkvloers tot de bovenverdiepingen, en dit om opties te formuleren voor de toekomstige behandeling van deze gedeelten.

Na de verbouwingen voor de indeling van het eengezinshuis in appartementen, kende ieder nieuw ontstaan vertrek op de verschillende verdiepingen van de voormalige trappenhal een eigen materiële geschiedenis, gekenmerkt door de toepassing van nieuwe afwerkingen waarvan de aard en het aantal opeenvolgende lagen van vertrek tot vertrek variëren.

Sommige gedeelten van het originele decor gingen slechts verborgen achter behangpapier. Het decor werd ontdekt door dit papier eenvoudigweg af te trekken. Op deze plaatsen bleef de originele schildering over het algemeen zeer goed bewaard. Aan de oppervlakte blijven slechts enkele lijmsporen achter en hier en daar afdrukken van kleuren afkomstig van het papier. Elders werden de andere gedeelten van het decor meerdere malen overschilderd met olieverven en recente synthetische verven. Op de eerste en tweede verdieping werden de decors op drieste wijze blootgelegd. Een onzorgvuldig afschrapen, uitgevoerd met sterke oplosmiddelen en ongeschikt gereedschap, heeft aanzienlijke schade teweeggebracht aan de originele afwerking. Het geheel van de overblijvende fragmenten werd geïnventariseerd en er werd een grafische documentatie aangelegd. Zo krijgt men een overzicht van de bewaard gebleven oppervlakken en van de verschillende types van beschadiging, zowel voor de dragende pleisterlaag als de verflagen.

Als het huidige voorstel tot het herstellen van de verbinding tussen het gelijkvloers en de eerste verdieping wordt uitgevoerd, dan is het belangrijk om ook het polychrome en gedecoreerde uitzicht van deze imposante inkomhal te restitueren. In theorie bestaan er meerdere mogelijkheden, gaande van de volledige blootlegging en restauratie van het oorspronkelijke decor, tot de reconstructie van de geschilderde decors over de bestaande overschilderingen, en waarbij de originele onderliggende schilderingen bewaard blijven. Om duidelijkheid te brengen in de technische modaliteiten van de verschillende mogelijke ingrepen, werden op verschillende verdiepingen delen van de originele schildering blootgelegd teneinde de haalbaarheid en de kosten van een dergelijke ingreep in te schatten.

Een restitutie van het decor op de tweede en derde verdieping is echter niet nodig aangezien de vertrekken hun huidige configuratie – die niet uitgaat op de trap – zullen behouden. Op de tweede verdieping is het verwijderen van de overschilderingen niettemin vrij eenvoudig³⁰ en zal, naar we hopen, kunnen worden overwogen op delen waar het originele decor nog bewaard bleef. We merken op dat de muurschilderingen op de derde verdieping slechts met behangpapier waren bedekt en tamelijk goed bewaard zijn gebleven.

³⁰ De plaatselijke witte en rode overschilderingen op de eerste verdieping zijn oplosbaar met een mengsel van water, aceton en ethanol. De concentratie van deze oplosmiddelen kan aangepast worden volgens de karakteristieken van de te behandelen oppervlakken die plaatselijk bedekt zijn met een vulpleister en één of meerdere lagen overschilderingen.



X007022

15 Cage d'escalier, premier étage, peintures murales. Trappenhal, eerste verdieping, muurschilderingen.

clarifier les modalités techniques des différentes interventions envisageables, des essais de dégagement des peintures originales ont été effectués aux différents étages afin d'évaluer la faisabilité de cette mise en œuvre et le coût d'une telle opération.

Une restitution du décor au deuxième et au troisième étage ne s'impose pourtant pas car les pièces conserveront leur configuration actuelle, qui n'est pas liée à l'escalier. Au deuxième étage, le dégagement des surpeints est toutefois relativement simple³⁰ et pourra, nous l'espérons, être envisagé sur des parcelles où le décor original est encore conservé. Notons qu'au troisième étage, les peintures murales n'étaient couvertes que de papiers peints et sont assez bien conservées.

Les décors du rez-de-chaussée et du premier étage présentent des problématiques plus importantes au niveau du dégagement et de l'état de conservation des peintures originales.

Au premier étage, le registre supérieur des murs révèle quelques bouchages ponctuels et montre des peintures dont l'état de conservation a pu être préservé par divers papiers peints appliqués au cours du siècle dernier (fig. 15). Le registre inférieur comporte quant à lui des surpeints et deux types de bouchages débordants. Rappels que certaines parties ont fait l'objet de décapages intempéstifs provoquant de nombreux dégâts à l'aspect de surface des peintures. Quand la surface et les reliefs originaux ne sont pas usés et marqués par les coups de spatule, on observe la présence de dépôts irréguliers constitués par un mélange des couches postérieures. Il est toutefois possible d'éliminer ces traces à l'aide de solvant en gel et de nettoyer les parties précédemment décapées. La pose d'un glacis coloré sur les surfaces abîmées permettrait d'estomper certaines altérations de la peinture originale.

Au rez-de-chaussée, les surpeints sont beaucoup plus nombreux et les épaisses couches de peinture uniforme empêchent de voir le réel état de la peinture originale. Cependant, à certains endroits et grâce à une lumière rasante, nous pouvons observer le relief du tracé des rinceaux. La stratigraphie des couches picturales dans cette zone du bâtiment avait déjà été étudiée par Lode De Clercq en 1998³¹. Trois témoins du décor original avaient alors été laissés sur les murs; ils sont toujours visibles aujourd'hui. Peu de temps après cette étude, et dans l'optique de conserver les étages séparés, comme le voulait la transformation du bâtiment en 1927, le propriétaire avait peint l'ensemble dans une couleur gris verdâtre, proche de celle du surpeint de 1927³².

³⁰ Au deuxième étage, des surpeints locaux blancs et rouges sont solubles dans un mélange d'eau, d'acétone et d'éthanol. La concentration de ces solvants peut être adaptée selon les caractéristiques des surfaces à traiter, qui sont couvertes localement d'un enduit de bouchage et d'une ou plusieurs couches de surpeint.

³¹ DE CLERCQ, *Onderzoek* [n. 28], p. 9.

³² Lode De Clercq avait proposé de protéger les couches anciennes par un fin tissu de fibre de verre avant la remise en couleur, exécutée avec une peinture à base d'émulsion acrylique.

De décors van het gelijkvloers en de eerste verdieping vertonen, wat betreft de blootlegging en de staat van bewaring van de originele schilderijen, ernstigere problemen.

Op de eerste verdieping laat het bovenste register enkele plaatselijke opvullingen zien en bevat het schilderijen die goed bewaard bleven dankzij verschillende behangpapieren die in de loop van de vorige eeuw werden aangebracht (fig. 15). Het onderste register bevat overschilderingen en twee types overlopende opvullingen. We herinneren eraan dat sommige gedeelten onoordeelkundig werden afgeschraapt, waardoor de schilderijen ernstige visuele schade leden. Waar het originele oppervlak en de reliëfs niet versleten zijn en geen sporen van spatelstoten vertonen, bemerkt men de aanwezigheid van onregelmatige afzettingen bestaande uit een mengsel van de latere lagen. Het is echter wel mogelijk deze sporen weg te nemen met een oplosmiddel in gelvorm en de eerder afgeschraapte delen te reinigen. Het opbrengen van een gekleurde glacis op de beschadigde oppervlakken kan sommige verwerkingen van de originele schildering verdoezelen.

Op het gelijkvloers zijn de overschilderingen veel talrijker en de dikke, effen lagen verf laten niet toe om de echte toestand van de originele schilderijen waar te nemen. Op sommige plaatsen kunnen we niettemin bij schierend licht het reliëf van de lijnvoering van de ranken zien. De stratigrafie van de verflagen van dit deel van het gebouw werd reeds door Lode De Clercq bestudeerd in 1998³¹. Drie getuigenissen van het oorspronkelijke decor werden toen op de muren gelaten en zijn nog steeds zichtbaar. Kort na deze studie had de eigenaar, die de door de verbouwing van 1927 nagestreefde scheiding van de verdiepingen wilde behouden, het geheel in een groenachtig grijze kleur geverfd die nauw aansluit bij de kleur van de overschildering van 1927³².

Als resultaat van het huidige onderzoek werd een methode voor het blootleggen in twee stappen op punt gesteld: de dikte van de overschilderingen kon met een scalpel of met een oplosmiddel in gelvorm worden teruggebracht tot de eerste twee overschilderingen. Deze werden dan met een oplosmiddel, ook in gelvorm, zacht gemaakt en vervolgens mechanisch verwijderd. Dit is een eenvoudige en doeltreffende behandeling die echter vooral in de eindfase een concentratie en nauwgezetheid vereist die niet te verzoenen zijn met een te snelle behandeling. Als de eerste twee overschilderingen tamelijk gemakkelijk 'afgepeld' kunnen worden, dan werd ook de originele laag lichtjes verzacht, wat ze broos maakt. Het is belangrijk om dan een doeltreffend, maar zachter werktuig (bijvoorbeeld in hout) te gebruiken om de resten te verwijderen zonder de kleine originele reliëfs te beschadigen (fig. 16).

³¹ DE CLERCQ, *Onderzoek* [n. 28], p. 9.

³² Lode De Clercq had voorgesteld de oude lagen te beschermen met een dun glasvezekweefsel alvorens ze opnieuw te verven met een verf op basis van acrylemulsie.



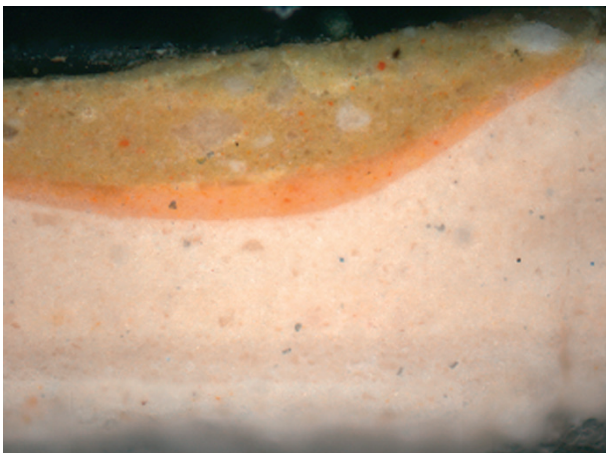
X008292

16 Cage d'escalier, entresol, détail d'une fenêtre de dégagement des surpeints.
Trappenthal, tussenverdieping, detail van een blootgelegde zone in de overschilderingen.

Résultat des recherches actuelles, une méthode de dégagement en deux étapes a été mise au point : l'épaisseur des surpeints a pu être diminuée au scalpel ou au moyen d'un solvant en gel jusqu'aux deux premiers surpeints. Ceux-ci ont alors été ramollis, à l'aide d'un solvant en gel également, puis enlevés mécaniquement. Ce traitement est simple et efficace mais il réclame, surtout dans la phase finale, une attention et une minutie incompatibles avec un traitement trop rapide. Si les deux premiers surpeints se « pèlent » assez facilement, la couche originale se trouve légèrement ramollie, ce qui la fragilise : il est alors important d'utiliser un outil efficace mais plus doux (par exemple en bois) afin d'enlever les résidus sans endommager les petits reliefs originaux (fig. 16).

La description de la technique picturale originale a été réalisée en combinant les observations in situ et les analyses par SEM-EDX et par GC-MS (pour les liants)³³.

³³ Le dossier d'intervention IRPA relatif aux analyses des peintures murales porte le numéro 2L/13 2006.09111.



17 Cage d'escalier, peintures murales. La coupe (C74.009) montre la superposition des couches au niveau d'un rinceau vert.
Trappenthal, muurschilderingen. De dwarsdoorsnede (C74.009) toont de over elkaar liggende lagen ter hoogte van een groene rank.

De beschrijving van de originele picturale techniek kwam tot stand door de combinatie van de waarnemingen in situ met de analyses met SEM-EDX en GC-MS (voor de bindmiddelen)³³. De picturale techniek van het decor is zeer gesofistikeerd en wordt gekenmerkt door overeenliggende lagen die aan het afgewerkte oppervlak een bijzondere structuur en reliëf geven die het uitzicht animeren.

De tekening bestaat uit groene ranken op een driekleurige achtergrond: oranjeachtig bruin voor het onderste register, okergeel voor de tussenhoogte en gelig beige voor het bovenste register. De gekleurde vlakken worden gescheiden door ranken, terwijl andere lijnen over de verdelingen naar omhoog rijzen. Het is geen volledig opake verf; de groene verf van de ranken is dekkend, maar op de achtergrond heeft de schilder een onregelmatig en verlevendigend effect geschept door een gepigmenteerde glacijs over een beige onderlaag met reliëfs te leggen. Het gehele decor op het gelijkvloers is gehooft met met mixtion vergulde biezen en met kleine rode details.

De verf is op een wit, glad pleister aangebracht dat de afwerkingslaag vormt van een dikker pleister dat de bakstenen van de constructie bedekt. Dit kalkhoudende afwerkingspleister (calciumcarbonaat) bevat soms loodwit. Het werd eerst in het beige geverfd.

De met SEM-EDX geanalyseerde dwarsdoorsneden tonen vier à zes "grondlagen"³⁴ of onderlagen (fig. 17). De eerste omvat slechts loodwit en werd, gezien de poreusheid van het pleister, waarschijnlijk opgebracht als isolatielaag. Een tweede beige laag die loodwit en calciumcarbonaat bevat, ligt onder twee of drie oranjebeige lagen die ijzeroxide (rode aarde) en enkele korrels ultramarijnblauw bevatten. De laatste opbrenging, vóór de gekleurde afwerkingen, is beige en bevat slechts loodwit en calciumcarbonaat. Men kan zich afvragen of deze opeenvolging enkel een grondering is voor het decor, of of het gaat om tussenstappen in de afwerking van de muur. Zo zou een eerste effen,

³³ Het dossier van de ingreep van het KIK met betrekking tot de verfanalyses draagt het nummer 2L/13 2006.09111.

³⁴ C74.010 en C74.011.

La technique picturale du décor est raffinée et caractérisée par une superposition de couches qui donne à la surface finie une structure particulière ainsi qu'un relief lui donnant un aspect vibrant.

Le dessin se compose de rinceaux verts sur un fond de trois couleurs : brun orangé pour le registre inférieur, ocre jaune pour les hauteurs intermédiaires et beige jaunâtre pour le registre supérieur. Les surfaces colorées sont séparées par les rinceaux tandis que d'autres lignes s'élancent au-dessus des divisions. Il ne s'agit pas d'une peinture complètement opaque ; la peinture verte des rinceaux est couvrante, mais, dans les fonds, le peintre a créé un effet irrégulier et vibrant, en appliquant un glacis pigmenté sur une sous-couche beige à reliefs. Des filets dorés, à la mixtion, ainsi que de petits détails rouges viennent rehausser l'ensemble du décor du rez-de-chaussée.

La peinture est appliquée sur un enduit blanc et lisse, couche de finition d'un enduit plus épais couvrant les briques de construction. Cet enduit de finition à la chaux (carbonate de calcium) contient parfois du blanc de plomb. Il a d'abord été peint en beige.

Les coupes analysées par SEM-EDX présentent quatre à six « couches de fond »³⁴ ou sous-couches (fig. 17). La première ne contient que du blanc de plomb et a probablement été appliquée en qualité d'isolant par rapport à la porosité de l'enduit. Une deuxième couche beige, contenant du blanc de plomb et du carbonate de calcium, en précède deux ou trois de tonalité beige orangé, contenant de l'oxyde de fer (terre rouge) et quelques grains de bleu outremer. La dernière application, avant les finitions colorées, est beige et ne contient que du blanc de plomb et du carbonate de calcium. On peut se demander si cette succession constitue uniquement une préparation pour le décor ou s'il s'agit d'étapes intermédiaires dans la finition du mur. Ainsi, une première finition uniforme, provisoire, légèrement teintée, aurait pu être composée de trois strates : une couche de bouche-pore, ou d'isolation blanche contenant du blanc de plomb, un fond beige à base de blanc de plomb et de craie puis quelques couches de finition beige orangé, composées de blanc de plomb, de craie et de pigments. Ceci expliquerait la coloration de ces couches intermédiaires, tandis que la dernière des couches beiges, contenant de nouveau du blanc de plomb et de la craie, constituerait le véritable fond du décor peint. Celle-ci, dont l'apparence est très importante pour l'aspect final du décor peint, a une structure à légers reliefs, obtenus par tamponnage de la peinture. Après séchage, le peintre y a appliqué le dessin des rinceaux, reporté sur le mur par un système de poncif dont on peut voir de nombreuses traces³⁵.

Le dessin a ensuite été coloré au moyen de peintures transparentes dans différents tons jaune orangé³⁶.

licht gekleurde, voorlopige afwerking uit drie strata kunnen hebben bestaan: een laag vulpasta – of witte isolatie die loodwit bevat –, een beige grondlaag op basis van loodwit en krijt, en vervolgens enkele oranjebeige afwerkingslagen bestaande uit loodwit, krijt en pigmenten. Dit zou de kleuring van deze tussenlagen verklaren, terwijl de laatste beige laag, die opnieuw loodwit en krijt bevat, de echte grondlaag van het geschilderde decor zou vormen. Deze laag die zeer belangrijk is voor het uiteindelijke uitzicht van het geschilderde decor, heeft een structuur met lichte reliëfs die werd verkregen door het betten van de verf. Na droging bracht de schilder er de rankentekening op aan die op de muur werd overgebracht met een systeem van doorgeprikt tekeningen waarvan talrijke sporen zichtbaar zijn³⁵.

De tekening werd vervolgens gekleurd met transparante verven in verschillende oranjegele kleuren³⁶. De groene ranken werden het laatst aangebracht en verbergen de raakpunten tussen de gekleurde oppervlakken met een dikke opake verf. De penseelstreken zijn nog duidelijk zichtbaar. Over het algemeen heeft de schilder de tekening nauwgezet gevolgd. Slechts op enkele plaatsen heeft hij een te brede of onregelmatige rank aangepast door haar met beige verf te reduceren. Het gehele decor werd ten slotte bedekt met een organische laag.

De analyses met GC-MS van het originele bindmiddel hebben bij twee specifieke stalen³⁷ een mengsel vastgesteld van olie (waarschijnlijk lijnolie), was (type ozokeriet) en coniferenhars. Gezien het technisch onmogelijk was om de verflaag te scheiden van de bescherm-laag, werden simultaan resten van deze laatste geanalyseerd. Het gaat hoogstwaarschijnlijk om lijnolieverf waarop een laag harsachtige vernis werd gelegd die mogelijk was bevat.

De studie van de originele techniek en die van de staat van bewaring, evenals de blootleggings- en reinigingstesten, tonen aan dat de blootlegging van de decoratieve schilderingen mogelijk is. Niettemin zal dit werk per verdieping anders zijn, gezien de ingrepen van diverse aard die in de loop der tijd op iedere muur werden uitgevoerd. Toch zou, als men vasthoudt aan het restauratieproject, een blootlegging slechts wenselijk zijn op het gelijkvloers en de eerste verdieping, rekening houdend met het probleem van de integratie van het originele geschilderde decor en met zijn staat van bewaring in deze gereconstitueerde architectuur.

De behandeling van de schilderingen blijft niet beperkt tot hun blootlegging. De conservatie en de reiniging van de verflaag zijn op sommige plaatsen noodzakelijk. Ook komt er in sommige zones pleister los die opnieuw moet worden gefixeerd, terwijl de lacunes opgevuld en geïntegreerd moeten worden.

³⁴ C74.010 et C74.011.

³⁵ Pigments noirs.

³⁶ Les analyses (SEM-EDX) ont démontré l'utilisation d'orange de chrome pour la couleur orange et d'un mélange d'orange de chrome et de blanc de plomb pour les tons ocres (cf. les coupes C74.010 et C74.011).

³⁵ Zwarte pigmenten.

³⁶ De analyses (SEM-EDX) hebben het gebruik aangetoond van chroomoranje voor de oranje kleur en een mengsel van chroom-oranje en loodwit voor de okertinten (cf. doorsneden C74.010 en C74.011).

³⁷ Stalen P180.043 en P180.045.



(© E. Job)

18 Entrée cochère, passage côté rue, fenêtre de dégagement.
Koetsingang, toegang langs straatkant, blootgelegde zone.

Les rinceaux verts étaient rendus en dernier lieu, en dissimulant les joints entre les surfaces colorées, au moyen d'une peinture épaisse et opaque. Les traits d'application sont clairement visibles. En général, le peintre a suivi minutieusement le dessin. En quelques endroits seulement, il a corrigé un rinceau trop large ou irrégulier en le cernant de peinture beige. L'ensemble du décor était enfin couvert d'une couche organique.

Les analyses par GC-MS du liant original ont déterminé pour deux échantillons spécifiques³⁷ un mélange d'huile (probablement de lin), de cire (type ozokérite) et de résine de conifère. Étant donné qu'il était techniquement impossible de séparer la couche picturale de la couche protectrice, des résidus de cette dernière ont été analysés simultanément. Il s'agirait vraisemblablement d'une peinture à l'huile de lin, surmontée d'un vernis résineux susceptible de contenir de la cire.

L'étude de la technique originale, de l'état de conservation, ainsi que les essais de dégagement et de nettoyage montrent que le dégagement des peintures décoratives s'avère possible. Cependant ce travail se révèle différent d'étage en étage vu les interventions de diverses natures effectuées au cours du temps sur chaque mur. Cependant, si l'on s'en tient au projet de restauration, un dégagement ne serait souhaitable qu'au rez-de-chaussée et au premier étage, tout en tenant compte du problème d'intégration du décor peint original et de son état de conservation dans cette architecture reconstituée.

In de context van deze belangrijke conservatie- en restauratiebehandelingen zou men zich bij de keuze voor een reconstitutie of reconstructie kunnen baseren op de decors die vandaag de dag en op oude foto's zichtbaar zijn. Niettemin zou, zelfs indien alle bronnen met elkaar in verband worden gebracht, een precieze restitutie toch problematisch blijven aangezien de documentatie niet het volledige oppervlak van de muren van het gelijkvloers en van de eerste verdieping dekt.

Tegelijk met de studie van de muurschilderingen in de trappenhuis werden nieuwe decors ontdekt in de **koetsingang**. Ter hoogte van het inkomportaal werden bloemen en ranken in het bovenste register van de westmuur aan het licht gebracht. In het midden van die okerkleurige muur domineert een eenvoudig bloemmotief de compositie; het lijkt niet te worden herhaald. Deze bloem van het iristype is samengesteld uit groene, bruine en gouden tinten. Ze bekroont een hoofdstengel waarrond andere, groene en fijnere stengels zich verstrengelen en omlijnt de bloem om vervolgens langs beide kanten uit te lopen over de gehele breedte van de muur (fig. 18). We kunnen het uiteinde ervan niet beschrijven gezien het geheel zeer lacunair is.

Het onderste register (ondermuur), ontdaan van de zwart marmeren platen (niet origineel) die het bedekte, vertoont geen enkel spoor van een afwerking. In de voorlaatste deuropening vinden we echter wel een opeenvolging van houten planken waarop we een polychromie hebben waargenomen waarvan de kleuren vergelijkbaar zijn met de originele kleuren die werden geïdentificeerd op het bovenste register van de muren van de koetsingang. De tegenoverliggende muur vertoonde wellicht

³⁷ Échantillons P180.043 et P180.045.

Le traitement des peintures ne se limite pas à leur dégagement. La conservation et le nettoyage de la couche picturale sont ponctuellement indispensables. De même, certains enduits se détachent et doivent être fixés tandis que les lacunes doivent être mises à niveau et intégrées.

En relation avec ces importants traitements de conservation et de restauration, l'option d'une reconstitution ou d'une reconstruction pourrait se baser sur les décors actuellement visibles et sur les photos anciennes. Cependant, même en combinant l'ensemble de ces sources, une restitution précise resterait problématique étant donné que la documentation ne couvre pas la totalité de la surface des murs du rez-de-chaussée et du premier étage.

Parallèlement à l'étude des peintures murales de la cage d'escalier, de nouveaux décors ont été découverts dans l'entrée cochère. Au niveau du porche d'entrée, des fleurs et des rinceaux ont été mis en évidence dans le registre supérieur du mur ouest. Au centre de ce mur de tonalité ocre, un motif floral simple domine la composition; il ne semble pas se répéter. Cette fleur de type iris est composée de tons verts, bruns et de dorure. Elle vient coiffer une tige principale. Autour de cette dernière d'autres tiges, vertes et plus fines, viennent s'entrelacer et cernent la fleur pour partir ensuite de part et d'autre de celle-ci et courir sur toute la largeur du mur (fig. 18). Nous sommes dans l'impossibilité d'en décrire la terminaison car l'ensemble est fort lacunaire.

Le registre inférieur (soubassement), dégagé des plaques de marbre noir (non originales) qui le recouvraient, ne présente aucune trace de finition. Cependant, nous retrouvons dans l'embrasement de la porte principale une succession de planches en bois sur lesquelles nous avons pu observer une polychromie dont les couleurs sont comparables à celles, originales, identifiées sur le registre supérieur des murs de l'entrée cochère. Le mur opposé devait présenter le même type de configuration, mais l'humidité et les infiltrations d'eau ont rendu les peintures excessivement pulvérulentes.

Sur la partie centrale de l'entrée cochère, menant au hall d'entrée proprement dit, aucun motif n'a été mis en évidence, à l'exception de quelques liserés cernant les niches qui encadrent ledit hall.

Conclusion

Au moment de la construction de l'hôtel Winsinger, le chantier de l'hôtel Frison est en cours. Les études distinctes que nous avons pu mener dans chacun des bâtiments ne nous ont pourtant pas permis d'établir de liens, aussi bien du point de vue architectural que du décor. Il était donc intéressant que ces deux œuvres de Victor Horta fassent l'objet de deux articles séparés³⁸.

³⁸ Voir *infra* W. WAILLIEZ, *L'hôtel Frison (1894-95) de Victor Horta: recherche et appréciation des décors peints dans le cadre de l'étude préalable à la restauration*, ici même, p. 287-309.

hetzelfde type configuratie, maar door vocht en waterinfiltraties werden de schilderingen excessief verpulverend.

In het centrale gedeelte van de koetsingang die naar de eigenlijke inkomhal leidt, werd geen enkel motief aan het licht gebracht, buiten enkele galons rond de nissen die bovengenoemde hal omkaderen.

Besluit

Toen men het huis Winssinger bouwde, stond ook het huis Frison in de steigers. De afzonderlijke studies die we in elk gebouw hebben kunnen maken, hebben ons nochtans niet toegelaten om verbanden te leggen, noch wat betreft de architectuur, noch het decor. Het was dus aangewezen om deze twee bouwwerken van Victor Horta tot onderwerp van twee aparte artikels te maken³⁸.

Het huis Winssinger bestaat uit een gelijkvloers en drie verdiepingen die oorspronkelijk met elkaar waren verbonden door middel van een indrukwekkende trappenhuis waarvan de muren rijkelijk versierd waren met decoratieve motieven. Bij verbouwingen die in 1927 door Horta zelf werden uitgevoerd om de eengezinswoning in een huurpand om te vormen, werd een groot gedeelte van de trap verwijderd. De decoratieve motieven die de muren sierden, werden later achter overschilderingen en behangpapier verborgen. Een aanzienlijke verzameling oude foto's illustreert op tamelijk precieze wijze het oorspronkelijke uitzicht van de salons van het gelijkvloers en van een gedeelte van de trappenhuis. Gezien de huidige staat waarin deze vertrekken, die het grootste gedeelte van hun originele afwerkingen hebben verloren, verkeren, zijn deze foto's van onschatbare waarde. Onze studie heeft ons de mogelijkheid geboden er de restanten van waar te nemen. We hebben een precieze beschrijving kunnen geven van de vrij opmerkelijke picturale technieken die enkel maar bevestigen met welke zorg Horta al zijn architecturale elementen afwerkte. De complexiteit van deze decoratieve technieken veronderstelt een vol vertrouwen in, en een nauwe samenwerking met kwaliteitsvolle en zeer bedreven ambachtslieden.

Het huidige restauratieproject voor de interieurdecors van het huis Winssinger beoogt de herinrichting tot een geheel dat zo nauw mogelijk overeenkomt met de staat van 1894, en tegelijk voldoet aan de eisen van de huidige eigenaar. De architecturale wijzigingen die in de loop der tijd werden uitgevoerd, staan niet meer toe om "om te keren" en dwingen tot een configuratie die in werkelijkheid met geen enkele vroegere toestand overeenkomt.

In 2007 werd gestart met de renovatie- en restauratiewerken; ze betreffen de ruwbouw van het gebouw, zoals het terugplaatsen van het tweede trapdeel van de hoofdtrap. Bij het verschijnen van dit artikel is deze fase

³⁸ Zie *infra* W. WAILLIEZ, *Het huis Frison (1894-95) van Victor Horta: Onderzoek en evaluatie van de geschilderde decors in het kader van het vooronderzoek voor de restauratie*, in dit *Bulletin*, p. 287-309.

L'hôtel Winssinger est composé d'un rez-de-chaussée et de trois étages desservis à l'origine par une imposante cage d'escalier dont les murs étaient richement ornés de motifs décoratifs. Des travaux de transformation, effectués en 1927 par Horta lui-même pour convertir la maison unifamiliale en immeuble de rapport, amènent à la suppression d'une grande partie de l'escalier. Les motifs décoratifs qui ornaient les murs sont dès lors dissimulés sous des surpeints et des papiers peints. Une importante collection de clichés anciens illustre de manière assez précise la facture originale des salons du rez-de-chaussée et d'une partie de la cage d'escalier : ces photographies constituent un trésor inestimable vu l'état actuel de ces pièces qui ont perdu la majeure partie de leurs finitions originales. Notre étude nous a permis d'en observer les restes. Nous avons pu faire une description précise des techniques picturales assez particulières qui ne font qu'affirmer le soin porté par Horta à toutes les finitions des éléments de son architecture. La complexité de ces techniques décoratives sous-entend une confiance et une collaboration étroite avec des artisans de qualité et de grand savoir-faire.

Le projet de restauration actuel des décors intérieurs de l'hôtel Winssinger vise à rétablir un ensemble le plus proche possible de l'état de 1894, tout en répondant aux exigences du propriétaire actuel. Les transformations architecturales effectuées au cours du temps ne permettent plus de « retour en arrière » et contraignent ainsi à proposer une situation qui, en réalité, ne correspond à aucun des états antérieurs.

Les travaux de rénovation et de restauration ont débuté en 2007 et concernent le gros œuvre du bâtiment, notamment la remise en place de la deuxième volée de l'escalier principal. À l'heure de mettre cette publication sous presse, cette phase est encore en cours. Toutes les décisions concernant la rénovation et la restauration des décors de l'ensemble de la maison seront prises en considération ultérieurement. Elles feront l'objet de compromis inévitables et devront tenir compte de la totalité des informations que nous avons pu récolter au cours de la présente recherche.

nog steeds in uitvoering. Alle beslissingen betreffende de renovatie en de restauratie van de decors van het gehele huis zullen later worden gedelibereerd. Ze zullen het onderwerp worden van onvermijdelijke vergelijkingen en er zal rekening moeten worden gehouden met de totaliteit van de gegevens die we bij dit onderzoek hebben kunnen verzamelen.

(uit het Frans vertaald)

L'HÔTEL FRISON (1894-95) DE VICTOR HORTA : RECHERCHE ET APPRÉCIATION DES DÉCORS PEINTS DANS LE CADRE DE L'ÉTUDE PRÉALABLE À LA RESTAURATION

Wivine WAILLIEZ

La commande de l'hôtel Frison est adressée à Victor Horta (1861-1947) par le père de son ami avocat, Maurice Frison (1863-1938), alors sur le point de se marier. À cette époque, l'architecte, fer de lance du mouvement Art nouveau, commence à se faire un nom : l'année 1893 l'a vu bâtir l'hôtel Autrique, qui a remporté un certain succès, tandis que l'hôtel Tassel, son premier chef-d'œuvre alors en cours de construction, le met sous le feu des projecteurs.

Le programme architectural de l'hôtel Frison, sis rue Lebeau, est plutôt modeste et combine le bureau d'avocat et l'habitation privée du jeune couple sur une étroite parcelle¹, à l'emplacement de l'ancien palais de justice récemment démoli. Horta le décrit dans ses mémoires :

Comme bâtisse : maison de jeune avocat bien installée ; sous-sol spacieux habitable par concierge ou domesticité ; rez-de-chaussée : bureau d'avocat à rue, bureau de réception contigu, éclairé par une véranda en contact avec la salle à manger en forme de jardin d'hiver pour jeunes mariés recevant de rares intimes de la famille. Au premier étage : grand salon, petit salon. Au deuxième étage : chambres à coucher et troisième étage sous toit, ensemble dont l'annexe à deux étages aurait dû couper normalement la lumière sans la disposition spéciale adoptée pour éclairer déceimment l'escalier².

La façade (fig. 1) est constituée de bandeaux alternés de pierres blanches d'Euville et bleues de Soignies et intègre en outre des ferronneries sous forme de colonnettes, grilles et balustrades ouvragées, ainsi qu'un vitrail coloré en imposte.

¹ « 7,54 m de largeur sur × [sic] de profondeur » : C. DULIÈRE, *Victor Horta. Mémoires*, Bruxelles, 1985, chapitre 1894-95: *Maison Frison et école de la rue Saint-Ghislain*, p. 39. Octave Maus donne les dimensions suivantes : 7 m de large × 40 m de long pour la parcelle ; 7 m de large × 22 m de long pour la maison. O. MAUS, *Habitations modernes. M. Victor Horta*, dans *L'art Moderne. Revue critique des arts et de la littérature*, n° 28, 15 juillet 1900, p. 221-223, voir p. 222-223.

² Horta poursuit : « Le programme, y compris la dépense, fut rempli à la satisfaction de tout le monde, y compris de la fiancée à qui l'on me présenta quand tout fut sur le point d'être terminé, mademoiselle M. de Paris. De Paris ? Et elle va habiter cette sorte de tour, où, de pièce en pièce, il faut gravir un escalier ? Mais certainement, elle en est enchantée [...] » : DULIÈRE, *Victor Horta. Mémoires* [n. 1], p. 39-41.

HET HUIS FRISON (1894-95) VAN VICTOR HORTA: ONDERZOEK EN EVALUATIE VAN DE GESCHILDERDE DECORS IN HET KADER VAN HET VOORONDERZOEK VOOR DE RESTAURATIE

Wivine WAILLIEZ

De opdracht tot de bouw van het huis Frison wordt aan Victor Horta (1861-1947) gegeven door de vader van zijn persoonlijke vriend, de advocaat Maurice Frison (1863-1938), wanneer die op het punt staat te huwen. Het is de periode waarin de architect, speerpunt van de art nouveau-beweging, naam begint te maken: in 1893 heeft hij het huis Autrique gebouwd dat een zeker succes heeft gekend terwijl hij met het huis Tassel, zijn eerste meesterwerk toen in opbouw, in de schijnwerpers komt te staan.



(D'après / naar GOETGEBUER, *Architecture et décoration* [n. 13], pl. 38.)

- 1 Victor Horta, Hôtel Frison, 37 rue Lebeau à Bruxelles: état original de la façade.
Victor Horta, huis Frison, Lebeustraet 37 te Brussel: originele staat van de voorgevel.

Interventions postérieures sur le bâti et les finitions

Les premières transformations ont lieu en 1924 et sont exécutées par Horta lui-même, qui ajoute un étage sur la façade arrière.

Des surpeints unis, appliqués à des dates inconnues, couvrent l'ensemble des peintures décoratives. La première application date peut-être de 1943, lorsque les troupes d'occupation saisissent la maison. En effet, d'après ce que l'actuel propriétaire a entendu des précédents, « les Allemands auraient tout surpeint en blanc »³.

En 1951, la façade avant est percée d'une vitrine, qui a été conservée jusqu'à ce jour⁴. Les années quatre-vingt voient la maison divisée en appartements et petits meublés; le jardin d'hiver est dépouillé de ses ferronneries et vitraux, remplacés par un toit de véranda moderne. Depuis 2000, l'immeuble abrite une galerie d'art tribal.

Courant 2005, une première phase de restauration, sous la direction de M^{me} Barbara Van der Wee, architecte-restauratrice, a consisté à reconstituer les ferronneries et vitraux du jardin d'hiver⁵.

Méthodologie

La demande d'étude des finitions émise par la Direction des Monuments et des Sites⁶ de la Région de Bruxelles-Capitale est née du projet de restauration de l'hôtel particulier. Les examens ont été réalisés par deux conservatrices-restauratrices du Service d'Étude des Décors de Monuments historiques de l'IRPA, A.-S. Augustyniak⁷ et l'auteure de ces lignes. Répartis en cinq étapes, ils ont été effectués entre 2001 et 2005.

Nous avons procédé par examens stratigraphiques des couches de revêtement sur les murs, plafonds, huisseries, ferronneries, et établi des chronologies relatives. La comparaison des résultats de ces sondages a permis la plupart du temps d'établir des corrélations entre les unités stratigraphiques des différentes pièces. Tant que dure la collecte de données brutes – c'est-à-dire la phase précédant l'évaluation et la synthèse des résultats – il est souvent nécessaire de nommer les couches analogues identifiées dans les différentes stratigraphies; cela permet d'établir une corrélation entre les chronologies relatives des multiples unités stratigraphiques. Vu la difficulté de conceptualiser et, partant, de communiquer sans le support d'un vecteur univoque, il nous a fallu recourir à des descripteurs tels « surpeint Horta » ou

³ Hormis sur les plafonds, le surpeint occultant les peintures décoratives dans l'ensemble de la maison n'est cependant pas blanc mais rose saumon; il faut donc vraisemblablement comprendre « blanc » comme « uni ».

⁴ Il est prévu de lui rendre sa conformation originale lors de la restauration devant avoir lieu prochainement.

⁵ La firme Reuse et J.-M. Gdalewicz en ont assuré la reconstitution.

⁶ Responsable du dossier: Stéphane Duquesne, Arch.

⁷ Attachée au Service d'Étude des Décors de Monuments historiques. Nathalie Bruhière a également participé à une phase de l'étude en qualité de stagiaire.

Het architecturale programma van het in de Lebeaustraet gelegen huis Frison is eerder bescheiden en verenigt het advocatenkantoor en de privéwoning van het jonge paar op een smal perceel¹, op de plaats van het vroegere justitiepaleis dat kort tevoren werd afgebroken. Horta beschrijft het in zijn memoires:

Comme bâtisse: maison de jeune avocat bien installé; sous-sol spacieux habitable par concierge ou domesticité; rez-de-chaussée: bureau d'avocat à rue, bureau de réception contigu, éclairé par une véranda en contact avec la salle à manger en forme de jardin d'hiver pour jeunes mariés recevant de rares intimes de la famille. Au premier étage: grand salon, petit salon. Au deuxième étage: chambres à coucher et troisième étage sous toit, ensemble dont l'annexe à deux étages aurait dû couper normalement la lumière sans la disposition spéciale adoptée pour éclairer décentement l'escalier².

De voorgevel (fig. 1) bestaat uit banden met afwisselend witte steen van Euville en blauwe steen van Zinnik. Er is ook siersmeedwerk ingewerkt in de vorm van zuiltjes, tralies en opengewerkte balustrades evenals een gekleurd glasraam als piraam.

Latere ingrepen op de ruwbouw en de afwerkingen

De eerste verbouwingen vinden plaats in 1924 en worden door Horta zelf uitgevoerd. Hij voegt een verdieping toe op de achtergevel.

Effen overschilderingen, op ongekende data uitgevoerd, bedekken het geheel van de decoratieve schilderingen. De eerste beschildering dateert misschien van 1943 toen de bezettingstroepen het huis inpalmden. Inderdaad zouden, volgens wat de huidige eigenaar van de vorige heeft gehoord, “de Duitsers alles in het wit hebben overschilderd”³.

In 1951 wordt in de voorgevel een vitrine gemaakt die tot op heden bewaard bleef⁴. In de jaren tachtig wordt het huis in appartementen en gemeubelde kamers ingedeeld; het siersmeedwerk en de glasramen van de wintertuin worden verwijderd en vervangen door een moderne veranda. Sinds 2000 is er in het gebouw een galerij voor tribale kunst ondergebracht.

¹ “7,54 m de largeur sur × [sic] de profondeur”, C. DULIÈRE, *Victor Horta. Mémoires*, Brussel, 1985, hfst. 1894-95: *Maison Frison et école de la rue Saint-Ghislain*, p. 39. Octave Maus geeft volgende afmetingen op: 7 m breed × 40 m lang voor het perceel; 7 m breed × 22 m lang voor het huis. O. MAUS, *Habitations modernes. M. Victor Horta*, in *L'art Moderne. Revue critique des arts et de la littérature*, nr. 28, 15 juli 1900, p. 221-223, zie p. 222-223.

² Horta vervolgt: “Le programme, y compris la dépense, fut rempli à la satisfaction de tout le monde, y compris de la fiancée à qui l'on me présenta quand tout fut sur le point d'être terminé, mademoiselle M. de Paris. De Paris? Et elle va habiter cette sorte de tour, où, de pièce en pièce, il faut gravir un escalier? Mais certainement, elle en est enchantée [...]”: *Victor Horta. Mémoires* [n. 1], p. 39-41.

³ Behalve op de plafonds is de overschildering die de decoratieve beschilderingen in het gehele huis overdekt echter niet wit maar zalmroze; “blanc” moet hier waarschijnlijk als “effen” worden verstaan.

⁴ Er is voorzien om de originele configuratie te herstellen bij de restauratie die binnenkort zal uitgevoerd worden.

encore « couche des Allemands ». Gardons cependant à l'esprit que ces facilités de langage portent déjà leur part d'interprétation et peuvent donc canaliser indûment le raisonnement sur des voies pré-tracées, dont il faudra pouvoir s'écarter le cas échéant.

Le prélèvement d'échantillons dans les zones significatives permet l'identification des matériaux mis en œuvre et constitue une aide précieuse à la comparaison des différents stratigraphies. Les échantillons sont photographiés sous lumière visible et ultraviolette avant d'être analysés par microsonde électronique couplée à un microscope électronique à balayage (SEM-EDX: *Scanning Electron Microscopy-Energy Dispersive X-ray Spectroscopy*) et, dans certains cas, par spectroscopies FTIR (*Fourier Transform Infrared Spectroscopy*) et Raman dans nos laboratoires⁸. Dans le cadre de cette étude, l'apport du laboratoire a été essentiel: de nombreuses analyses ont été nécessaires à l'identification notamment de couches d'aspect visuel proche, permettant ainsi de les interpréter et de les classer dans la chronologie des interventions.

D'après les résultats de notre recherche⁹, la maison ne paraît pas avoir fait l'objet d'une décoration complète à l'origine. Seul le plafond de la salle à manger semble avoir reçu une peinture figurée tandis que hall d'entrée, jardin d'hiver, cage d'escalier et grand salon étaient simplement peints en rose pâle uni dans l'attente d'une intervention à venir. Lors de cette seconde phase, le plafond déjà orné de la salle à manger a été surpeint. Notre interprétation des résultats bruts des sondages stratigraphiques se fonde sur la comparaison des résultats d'analyse des échantillons et l'étude et interprétation de recensions et documents d'époque.

Sources

Les sources disponibles sont quelques plans des années 1893-94 et 1924¹⁰ et de brèves recensions dans des articles d'époque, illustrés ou non. Des clichés des intérieurs sont ainsi publiés: deux dans un article de la revue française *Art et décoration*, début 1897¹¹, un en

In de loop van 2005 worden in een eerste restauratiefase, onder leiding van mevr. Barbara Van der Wee, architect-restaurator, het siersmeedwerk en de glasramen van de wintertuin gereconstitueerd⁵.

Methodologie

De aanvraag van de Directie Monumenten en Landschappen⁶ van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest om de afwerkingen te bestuderen, kaderde in het restauratieproject van het huis. Het onderzoek werd uitgevoerd door twee conservatoren-restauratoren van de Dienst voor onderzoek van afwerking van historische gebouwen van het KIK, A.-S. Augustyniak⁷ en de auteur van deze regels, en dit in vijf stappen gespreid tussen 2001 en 2005.

We hebben het werk aangevat met een stratigrafisch onderzoek van de bedekkinglagen op de muren, plafonds, timmerwerk en siersmeedwerk en hebben zo relatieve chronologieën opgesteld. De vergelijking van de resultaten van deze proefboringen heeft het meestal mogelijk gemaakt om verbanden te leggen tussen de stratigrafische eenheden van de verschillende kamers. Tijdens het verzamelen van de ruwe gegevens – met name in de fase voorafgaand aan de evaluatie en de synthese van de resultaten –, is het vaak noodzakelijk om de analoge lagen, geïdentificeerd in de verschillende stratigrafieën, een naam te geven om een verband te kunnen leggen tussen de relatieve chronologieën van de verschillende stratigrafische eenheden. Gezien de moeilijkheid om te conceptualiseren en derhalve te communiceren zonder het steunpunt van een eenduidige benaming, hebben we beschrijvingen gegeven als “Horta overschildering” of “laag van de Duitsers”. Men moet wel voor ogen houden dat deze taalmiddeltjes reeds een interpretatie inhouden en de redenering dus ten onrechte op voorgetekende wegen kunnen leiden waarvan men, indien de situatie zich stelt, zal moeten kunnen afwijken.

De monsternamen in belangrijke zones maakt het mogelijk om de aangewende materialen te identificeren en vormt een kostbaar hulpmiddel bij de vergelijking van de verschillende stratigrafieën. De stalen worden gefotografeerd onder zichtbaar en ultraviolet licht alvorens ze in onze laboratoria geanalyseerd worden met een elektronische microsonde gekoppeld aan een elektronische scanning microscoop (SEM-EDX: *Scanning Electron Microscopy-Energy Dispersive X-ray Spectroscopy*) en in bepaalde gevallen met FTIR (*Fourier Transform Infrared Spectroscopy*) en Ramanspectroscopie⁸. In het kader van deze studie is de bijdrage van het labo essentieel geweest: er zijn talrijke analyses noodzakelijk geweest voor – onder meer – de identificatie van lagen met een erg gelijkaardig

⁸ Coupes stratigraphiques et analyses réalisées par Marina Van Bos et Cécile Glaude.

⁹ Les résultats de ces études ont fait l'objet d'une première présentation dans le cadre d'un colloque en 2005: W. WAILLIEZ, *Looking for Vanished Decorations in Victor Horta's Hôtel Frison: an Assessment of Puzzling Archaeological Findings*, dans L. BREGNHØI et al. (dir.), *Architectural Paint Research in Building Conservation*, Actes de colloque, Nationalmuseet (Copenhague) 8-11 mai 2005, Londres, 2006, p. 123-130. Cependant, notre réévaluation des résultats du laboratoire nous a amenée à réviser partiellement les conclusions présentées en 2005.

¹⁰ Retrouvés aux Archives de la Ville de Bruxelles par M^{me} Barbara Van der Wee.

¹¹ THIÉBAULT-SISSON, *L'art décoratif en Belgique. Un novateur: Victor Horta*, dans *Art et Décoration. Revue mensuelle d'art moderne*, n° 1, janvier 1897, p. 11-18.

⁵ De firma Reuse en J.-M. Gdalewitsch hebben de reconstitutie verzekerd.

⁶ De dossierverantwoordelijke is architect Stéphane Duquesne.

⁷ Attachée bij de Dienst voor onderzoek van afwerking van historische gebouwen. Nathalie Bruhière nam als stagiaire ook deel aan een fase van de studie.

⁸ De stratigrafische doorsneden en analyses werden uitgevoerd door Marina Van Bos en Cécile Glaude.

1901¹², et deux autres en 1903¹³. En 1900, Octave Maus consacre une partie d'un article (non illustré) de *L'Art moderne*, dédié à Victor Horta¹⁴, au cas de l'hôtel Frison.

En outre les agendas de l'architecte pour les années 1895 et 1898 et ses *Mémoires*¹⁵ – rédigés de 1939 à 1942 – fournissent quelques indications sur le programme et l'avancement du chantier.

Chronologie des finitions à partir des sources et documents d'époque

La demande de permis de bâtir est introduite par M. Frison le 29 mai 1894¹⁶, tandis que l'agenda de Horta précise « le béton a été commencé le 10 avril 1894 ». L'agenda de l'année 1895 est par ailleurs émaillé de notes relatives au chantier de l'hôtel Frison : ainsi, à la date du 9 juillet, on peut lire : « Frison : Clef ferr. souterrain – ardoisiers – plafonneurs et crosse galerie vitrée », ce qui semble indiquer que la structure métallique de la verrière était alors en cours de construction, tandis que les travaux de second œuvre étaient entamés.

L'article de 1897 aborde l'hôtel Frison, quoiqu'il s'attarde davantage à la description détaillée de l'hôtel Tassel. Bien que la construction de l'hôtel qui nous occupe fût terminée depuis 1895, les aménagements de la maison n'étaient pas encore achevés, comme en témoigne le cliché de la cheminée de la salle à manger (fig. 2) :

On sera certainement frappé, en considérant la cheminée exécutée pour M. Frison, d'un manque d'harmonie entre les deux tiges inférieures du double appareil d'éclairage, terminées par des tulipes électriques, et la tige supérieure, surmontée pour l'éclairage au gaz, d'une cheminée de verre et d'un globe. Inutile de dire que ce manque d'harmonie n'est pas imputable à l'artiste, dont le modèle, uniquement conçu pour l'électricité, comportait pour chaque bras trois tulipes. La transformation indiquée dans notre reproduction n'est qu'une modification transitoire imposée, dans une maison neuve, par la nécessité de recourir au gaz, en attendant l'installation électrique¹⁷.

L'auteur ne fait, en revanche, pas état du décor, alors que l'image reflétée dans le grand miroir de la hotte de la cheminée révèle que le plafond est orné d'un filet à volutes sur le pourtour des voussettes en berceau. La seconde illustration relative à l'hôtel Frison (fig. 3) dans cet article est un cliché apparemment retravaillé, montrant le départ de l'escalier. On y reconnaît la mosaïque du sol, mais le décor mural semble avoir été tracé au

uitzicht, wat zo hun interpretatie en classificatie in de chronologie van de ingrepen mogelijk maakte.

Uit de resultaten van ons onderzoek⁹ lijkt het huis oorspronkelijk niet volledig gedecoreerd te zijn geweest. Enkel het plafond van de eetkamer lijkt van een gefiguurde schildering voorzien te zijn geweest, terwijl de inkomhal, de wintertuin, de trappenhal en de grote salon gewoon in effen lichtroze waren geverfd in afwachting van een ingreep. Tijdens deze tweede fase werd het plafond van de eetkamer dat al was versierd, overschilderd. Onze interpretatie van de ruwe resultaten van de stratigrafische proefboringen steunt op de vergelijking van de analyseresultaten van de monsters en de studie en interpretatie van besprekingen en documenten van toen.

Bronnen

De beschikbare bronnen zijn enkele plannen uit de jaren 1893-94 en 1924¹⁰ en korte besprekingen in al dan niet geïllustreerde artikels uit die tijd. Zo werden er foto's van het interieur gepubliceerd: twee in een artikel in het Franse tijdschrift *Art et décoration* begin 1897¹¹, nog één in 1901¹², en twee andere in 1903¹³. In 1900 besteedt Octave Maus een gedeelte van een aan Victor Horta gewijd artikel (niet geïllustreerd) in *L'Art moderne*¹⁴, aan het huis Frison.

Ook de agenda's van de architect voor de jaren 1895 en 1898 en zijn *Mémoires*¹⁵ – geschreven tussen 1939 en 1942 – leveren enkele inlichtingen over het programma en de voortgang van de werf.

Chronologie van de afwerkingen op basis van oude bronnen en documenten

De bouwvergunning wordt aangevraagd door M. Frison op 29 mei 1894¹⁶, terwijl de agenda van Horta preciseert dat "le béton a été commencé le 10 avril

⁹ De resultaten van deze studies werden voor het eerst gepresenteerd in het kader van een colloquium in 2005: W. WAILLIEZ, *Looking for Vanished Decorations in Victor Horta's Hôtel Frison: an Assessment of Puzzling Archaeological Findings*, in L. BREGNHØI et al. (red.), *Architectural Paint Research in Building Conservation*, Akten van het colloquium, Nationalmuseet (Kopenhagen) 8-11 mei 2005, Londen, 2006, p. 123-130. Onze herevaluatie van de resultaten van het laboratorium hebben ons er echter toe gebracht de conclusies die in 2005 werden voorgesteld gedeeltelijk te herzien.

¹⁰ Gevonden in het Archief van de Stad Brussel door mevr. Barbara Van der Wee.

¹¹ THIÉBAULT-SISSON, *L'art décoratif en Belgique. Un novateur: Victor Horta*, in *Art et Décoration. Revue mensuelle d'art moderne*, nr. 1, januari 1897, p. 11-18.

¹² W. REHME, *Die Architektur der Neuen Freien Schule*, Leipzig, s.d., fig. 4, p. 7. Het platenalbum wordt voorafgegaan door een korte, gedateerde voorstelling, *Berlin-Wilmersdorf, im August 1901*.

¹³ G. GOETGEBUER, *Architecture et décoration*, Brussel, 1903, pl. 57 en 58 (pl. 38 illustreert de voorgevel).

¹⁴ MAUS, *Habitations modernes* [n. 1].

¹⁵ *Victor Horta. Mémoires* [n. 1]. Horta voegt, als bijlage aan zijn memoires, ook het commentaar toe van de memento's die geschreven werden door zijn medewerkers op het einde van ieder jaar.

¹⁶ *Ibid.*, p. 39, n. 80.

¹² W. REHME, *Die Architektur der Neuen Freien Schule*, Leipzig, s.d., fig. 4, p. 7. L'album de planches est précédé d'une courte présentation, datée *Berlin-Wilmersdorf, im August 1901*.

¹³ G. GOETGEBUER, *Architecture et décoration*, Bruxelles, 1903, pl. 57 et 58 (la planche 38 illustre la façade principale).

¹⁴ MAUS, *Habitations modernes* [n. 1].

¹⁵ DULIÈRE, *Victor Horta. Mémoires* [n. 1]. Horta joint aussi en annexe de ses mémoires les commentaires des mementos rédigés par ses collaborateurs à la fin de chaque année.

¹⁶ *Ibid.*, p. 39, note 80.

¹⁷ THIÉBAULT-SISSON, *Art décoratif* [n. 11], p. 18.

crayon sur le cliché tout comme le luminaire surmontant le départ de la rampe d'escalier : cette illustration documente donc le projet et non un état effectivement réalisé.

À la date du 14 mars 1898, soit une bonne année plus tard, Horta note « Table salle à manger frison 36[9?] parqueté [69?] en plus – chaises garnies en blanc 68 frs pièce. Livrées en chêne en deux mois », ce qui semble signifier que l'ameublement de la maison, et spécialement celui de la salle à manger, n'est pas encore complet.

L'article de juillet 1900 décrit en détail la façade et les intérieurs, notamment le grand salon du 1^{er} étage, sa palette colorée et l'usage de la dorure, et évoque aussi en termes flatteurs « une cage d'escalier décorée de tons chauds avec la verve et la fantaisie que sait y mettre le remarquable artiste » au centre de laquelle « une ouverture ménagée [...] permet de jouir, tout en [en] faisant l'ascension, des jeux de lumière qu'[elle] offre »¹⁸.

Le cliché du hall d'entrée publié en 1901 ne montre que le départ de la rampe en bronze ouvragé et le lambrissage en marbre de la petite volée d'escalier,

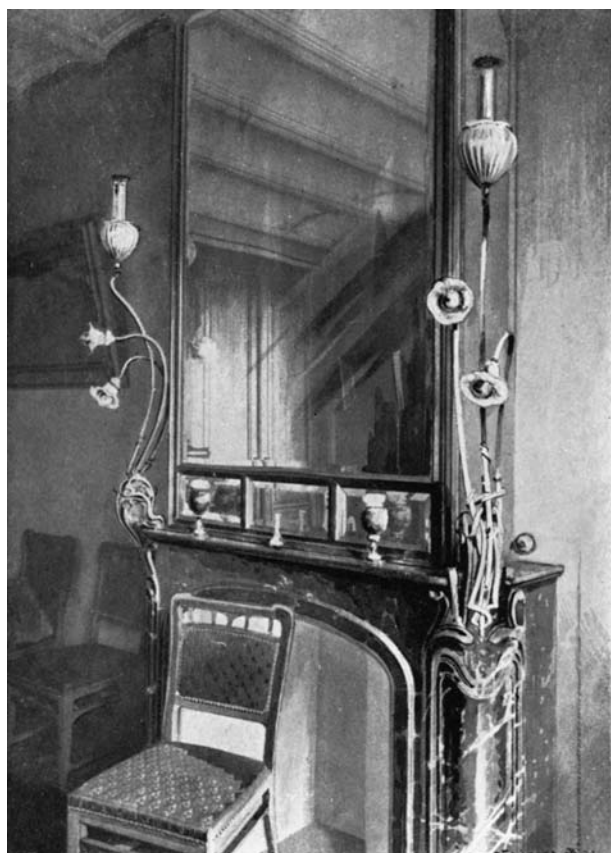
1894". De agenda van het jaar 1895 bevat trouwens her en der nota's betreffende de werf van het huis Frison: zo kan men op datum van 9 juli lezen: "Frison: Clef ferr. souterrain – ardoisiers – plafonneurs et crosse galerie vitrée", wat erop lijkt te duiden dat de metalen structuur van de glaskap toen in opbouw was terwijl de afbouw-werken waren aangevat.

Het artikel van 1897 snijdt het huis Frison aan, ofschoon het meer uitweidt over de gedetailleerde beschrijving van het huis Tassel. Hoewel de bouw van het herenhuis in kwestie in 1895 was voltooid, was de inrichting nog niet klaar; hiervan getuigt de foto van de schouw in de eetkamer (fig. 2):

*On sera certainement frappé, en considérant la cheminée exécutée pour M. Frison, d'un manque d'harmonie entre les deux tiges inférieures du double appareil d'éclairage, terminées par des tulipes électriques, et la tige supérieure, surmontée pour l'éclairage au gaz, d'une cheminée de verre et d'un globe. Inutile de dire que ce manque d'harmonie n'est pas imputable à l'artiste, dont le modèle, uniquement conçu pour l'électricité, comportait pour chaque bras trois tulipes. La transformation indiquée dans notre reproduction n'est qu'une modification transitoire imposée, dans une maison neuve, par la nécessité de recourir au gaz, en attendant l'installation électrique*¹⁷.

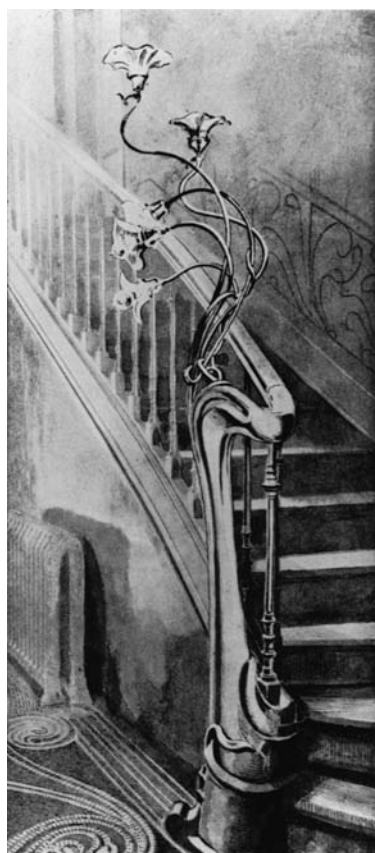
¹⁸ MAUS, *Habitations modernes* [n. 1], p. 222.

¹⁷ THIÉBAULT-SISSON, *Art décoratif* [n. 11], p. 18.



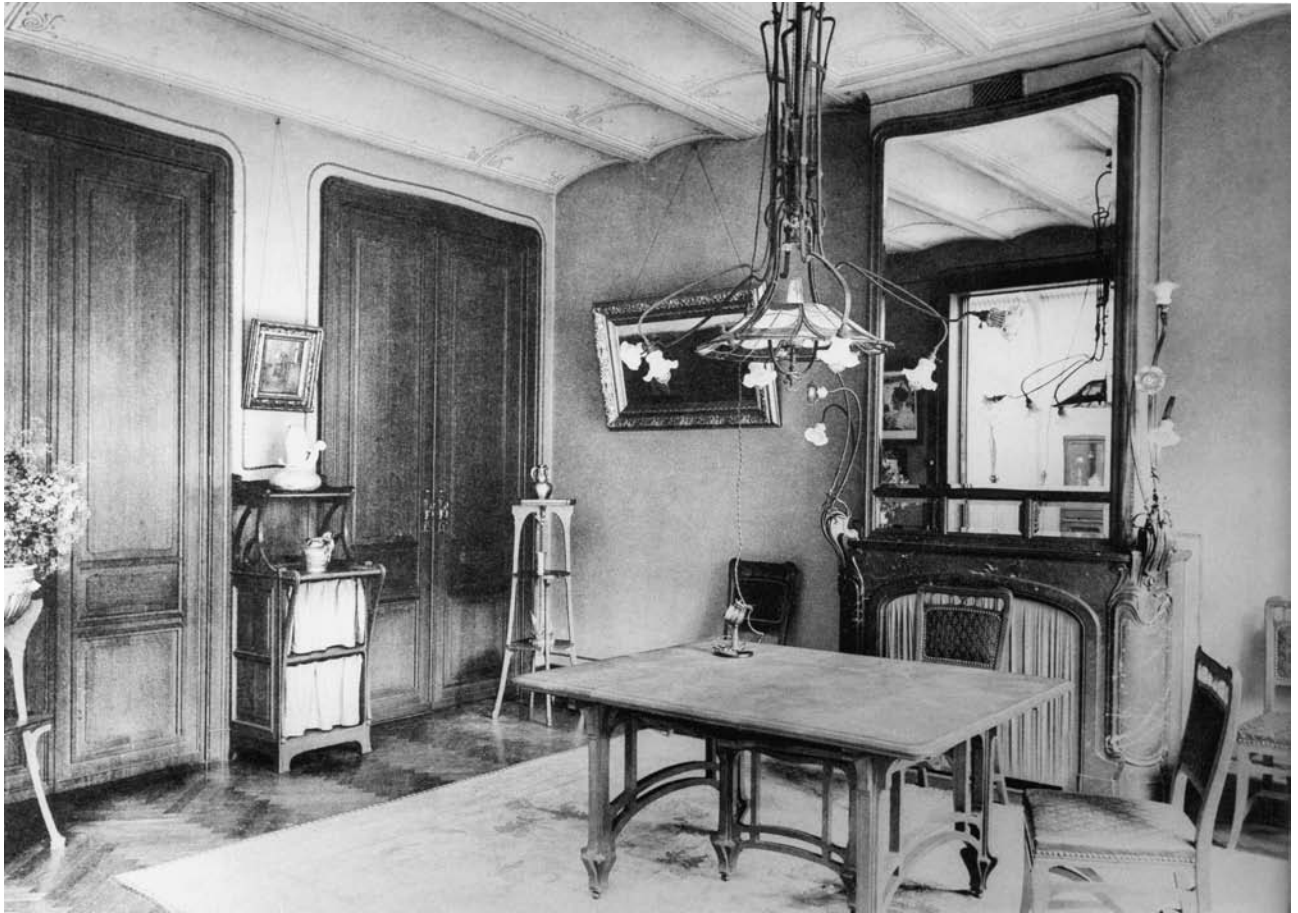
(D'après / naar THIÉBAULT-SISSON, *Art décoratif* [n. 11])

2 État original de la salle à manger en 1897.
Originele staat van de eetkamer in 1897.



(D'après / naar THIÉBAULT-SISSON, *Art décoratif* [n. 11])

3 Cliché retouché de la cage d'escalier.
Geretoucheerde foto van de trappenhal.



(D'après / naar GOETGEBUER, *Architecture et décoration* [n. 13])

M 102394

4 État de la salle à manger en 1903.
Staat van de eetkamer in 1903.

sans que le décor des murs ne soit visible. Finalement, les photographies de la salle à manger (fig. 4) et du jardin d'hiver (fig. 5) attenant, prises en 1903, révèlent le décor peint du plafond de l'une et des murs de l'autre.

Cela tendrait à indiquer que la décoration complète de la maison a par conséquent dû être exécutée entre 1897 et 1900, ce que les résultats de nos examens contribuent à corroborer, comme nous le démontrons ci-après.

Finitions décoratives: examens stratigraphiques et topographiques et analyses

Rez-de-chaussée

Hall d'entrée

Le bas des murs est couvert d'un lambris du même marbre blanc que la volée de sept marches conduisant au bel étage. Une rampe en bronze au motif de longues feuilles souples travaillées en courbes et contrecourbes accompagne de part et d'autre le mouvement. Au fond du couloir flanqué sur la droite de deux portes desservant le cabinet de travail et l'antichambre, une

De auteur maakt daarentegen geen melding van de decoratie terwijl het beeld dat in de grote spiegel op de rookvang wordt weerspiegeld, aantoont dat het plafond is versierd met een voluutvormige lijst langs de randen van de tongewelfjes. De tweede afbeelding van het huis Frison (fig. 3) in dit artikel is een ogenschijnlijk herwerkte foto die de trapaanzet toont. Men herkent het mozaïek van de vloer, maar de muurdecoratie lijkt met potlood op de foto te zijn getekend, net als de verlichting op de aanzet van de trapleuning: deze illustratie documenteert dus het project en niet de effectief verwezenlijkte toestand.

Op datum van 14 maart 1898, ruim een jaar later, noteert Horta: "Table salle à manger frison 36[9?] parqueté [69?] en plus – chaises garnies en blanc 68 frs pièce. Livrées en chêne en deux mois", wat erop lijkt te wijzen dat de inrichting van het huis, en in het bijzonder die van de eetkamer, nog niet is voltooid.

Het artikel van juli 1900 beschrijft in detail de voorgevel en de interieurs, onder andere de grote salon op de eerste verdieping, zijn gekleurde palet en het gebruik van vergulding, en evocert in vleiende termen tevens "une cage d'escalier décorée de tons chauds avec la verve et la fantaisie que sait y mettre le remarquable



(D'après / naar GOETGEBUER, *Architecture et décoration* [n. 13])
M 102940

5 État du jardin d'hiver en 1903.
Staat van de wintertuin in 1903.

double porte jadis ornée de vitraux de couleurs avait pour fonction de « sépare[r] le domicile privé de la partie de l'immeuble consacré aux affaires »¹⁹ et ouvre sur le vestibule et la cage d'escalier.

Dans le hall d'entrée, la première finition identifiée est constituée d'une couche picturale unie très claire (NCS²⁰ S1010-Y40R). L'intervention suivante, la seule figurée, représente de sinueuses arabesques blanc grisé cernées de mauve (S2005-R10B) sur un fond beige (fig. 6)²¹. Les motifs ne concernent que la portion B du hall, c'est-à-dire les pilastres réunis surplombant la volée d'escalier. Ce décor Art nouveau est par conséquent le premier surpeint appliqué sur les murs²². Quoique la

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Natural Colour System*, système déposé de classification des couleurs en lumière réfléchie. Les cotes suivantes seront notées sans la mention NCS.

²¹ Ces couches picturales contiennent notamment du blanc de zinc.

²² La réévaluation des résultats de sondages et des examens de laboratoire des échantillons du hall d'entrée nous a amenée à modifier la conclusion formulée dans la publication de 2005. WAILLIEZ, *Looking for Vanished Decorations* [n. 9], p. 124. La première partie du hall d'entrée – où il n'y a pas de décor – montre une stratigraphie légèrement différente, deux couches préparatoires supplémentaires, voire un surpeint intermédiaire, s'intercalant entre l'original uni et le surpeint figuré.

artiste” waarvan in het midden “une ouverture ménagée [...] permet de jouir, tout en [en] faisant l'ascension, des jeux de lumière qu'[elle]offre”¹⁸.

De foto van de inkomhal die in 1901 werd gepubliceerd, toont de aanzet van de uitgewerkte bronzen leuning en de marmeren lambrisering van het kleine trapdeel, zonder dat het decor van de muren zichtbaar is. Ten slotte onthullen foto's uit 1903 van de eetkamer (fig. 4) en van de aangrenzende wintertuin (fig. 5) het geschilderde decor van respectievelijk het plafond en de muren.

Dat lijkt erop te wijzen dat de volledige decoratie van het huis bijgevolg moet zijn uitgevoerd tussen 1897 en 1900, wat wordt bevestigd door de resultaten van ons onderzoek, zoals we hierna zullen aantonen.

Decoratieve afwerkingen: stratigrafische en topografische onderzoeken en analyses

Gelijkvloers

Inkomhal

Het onderste gedeelte van de muren is bedekt met een lambrisering uit hetzelfde wit marmer als het trapdeel van zeven treden dat naar de bel-etaage leidt. Een bronzen leuning met een motief van lange, soepele bladeren geschikt in bogen en tegenbogen, begeleidt er aan weerszijden het verloop van. Op het einde van de gang, waarvan rechts twee deuren staan die toegang geven tot het werkkabinet en de voorkamer, staat een dubbele deur die vroeger versierd was met gekleurde glasramen en die als functie had “[de] sépare[r] le domicile privé de la partie de l'immeuble consacré aux affaires”¹⁹ en toegang geeft tot de vestibule en de trappenhal.

In de inkomhal bestaat de eerste geïdentificeerde afwerking uit een zeer licht gekleurde effen verflaag (NCS²⁰ S1010-Y40R). De volgende ingreep, de enige die gefigureerd is, vertoont kronkelige grijswitte arabesken omlind met mauve (S2005-R10B) op een beige achtergrond (fig. 6)²¹. De motieven komen slechts in het B-gedeelte van de inkomhal voor, met name op de verbonden pilasters die over het trapdeel hangen. Dit art nouveau-decor is bijgevolg de eerste overschildering die op de muren werd aangebracht²². Hoewel deze mauve tint in die periode in het werk van Horta weinig

¹⁸ MAUS, *Habitations modernes* [n. 1], p. 222.

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Natural Colour System*, gedeponeerd classificatiesysteem voor kleuren in weerkaatst licht. Voortaan zullen de referenties zonder de vermelding NCS worden opgegeven.

²¹ Deze verflagen bevatten onder andere zinkwit.

²² De herevaluatie van de resultaten van de sonderingen en de laboratoriumonderzoeken van de monsters van de inkomhal heeft aanleiding gegeven om het besluit geformuleerd in de publicatie van 2005 te herzien. WAILLIEZ, *Looking for Vanished Decorations* [n. 9], p. 124. Het eerste gedeelte van de inkomhal – waar geen muurdecor is – vertoont een lichtjes verschillende stratigrafie, twee bijkomende voorbereidende lagen, of misschien zelfs een tussentijdse overschildering die tussen het origineel en de gefigureerde overschildering zou liggen.



KM 16819

- 6 Fenêtre de dégagement du décor peint (« surpeint Horta ») dans le hall d'entrée.
Blootgelegde zone met het geschilderde decor ("Horta overschildering") in de inkomhal.

teinte mauve soit relativement peu représentée dans cette période de l'œuvre de Horta, on la trouve cependant sur les murs et le vitrail du fumoir de l'hôtel Tassel²³. Quatre surpeints unis masquent ce décor: le premier est de couleur saumon et pourrait correspondre à l'intervention présumée des forces d'occupation vers 1943²⁴.

Cage d'escalier

Dans la cage d'escalier, les derniers surpeints présentaient des lacunes, révélant un décor d'inspiration végétale comparable à celui de l'hôtel Tassel, à contour

²³ THIÉBAULT-SISSON, *Art décoratif* [n. 11], p. 15, mentionne « [...] un fond bizarre d'améthyste qui va se dégradant vers le haut, et dont la note étrange en harmonie avec les couleurs du vitrail, flamboyant lui aussi, est d'un charme singulièrement attirant ». Précisons cependant que le vitrail actuel est une reconstruction datant de la restauration récente. Cf. *La restauration de l'hôtel Tassel. Un entretien avec l'architecte Jean Delhaye*, dans Fr. LOYER et J. DELHAYE, *Victor Horta, Hôtel Tassel, 1893-1895*, Bruxelles, 1985 (rééd. 1996), p. 31. La teinte mauve était déjà utilisée dans le vitrail du lanterneau de la maison Autrique.

²⁴ Cf. n. 3.

voorkomt, vindt men ze toch terug op de muren en het glasraam van de rookkamer in het huis Tassel²³. Vier effen overschilderingen verhullen dit decor: de eerste is zalmkleurig en zou kunnen overeenkomen met de veronderstelde ingreep van de bezettingstroepen rond 1943²⁴.

Trappenhal

In de trappenhal vertoonden de laatste overschilderingen lacunaire zones die een op vegetatie geïnspireerd decor lieten doorschemeren, vergelijkbaar met dat van het huis Tassel, met groene omtreklijnen op een fel oranje achtergrond. Het onderzoek toont echter aan dat, net als in de inkomhal, deze grote compositie in art nouveau-stijl (fig. 7), gevernist en op een dikke crèmekleurige basis (grondering en onderlaag) aangebracht²⁵, niet de originele afwerking is maar wel de eerste overschildering. Er kon immers een vroegere lichttroze, effen afwerkingslaag worden teruggevonden.

Door de blootlegging van een belangrijk areaal van deze gefigureerde overschildering in de vestibule, konden de samenhang en de zin ervan worden begrepen: op de zuidmuur van het gelijkvloers, tegenover de trap-aanzet, verbeeldt ze een half hek in verfijnd sierijzerwerk, terwijl het decor langs de trap (noordmuur tussen het gelijkvloers en de eerste verdieping) een balustrade in sierijzerwerk voorstelt²⁶. Volgens de proefboringen uitgevoerd op verschillende niveaus op de zuidmuur, is de achtergrond uitgevoerd in dégradé, van een bijna bruin oranje onderaan de muur van het gelijkvloers tot zeer licht oranje bovenaan de trappenhal²⁷.

Bij de vergelijking van het decor dat aan het licht kwam tijdens onze onderzoeken, en dat van de geretoucheerde foto uit 1897 – waarop het motief van de noordmuur van de trappenhal en de verlichting bij de trap-aanzet met potlood werden bijgetekend – wordt een belangrijk verschil duidelijk: in het project van de architect (fig. 3) is de trapmuur niet versierd maar bedekt met een effen tint terwijl onze sonderingen hebben aangetoond dat hij in werkelijkheid is voorzien van hetzelfde decor

²³ THIÉBAULT-SISSON, *Art décoratif* [n. 11], p. 15, vermeldt "[...] un fond bizarre d'améthyste qui va se dégradant vers le haut, et dont la note étrange en harmonie avec les couleurs du vitrail, flamboyant lui aussi, est d'un charme singulièrement attirant". We preciseren hier dat het huidige glasraam een reconstructie is die dateert van de recentste restauratie. Cf. *La restauration de l'hôtel Tassel. Un entretien avec l'architecte Jean Delhaye*, in F. LOYER en J. DELHAYE, *Victor Horta, Hôtel Tassel, 1893-1895*, Brussel, 1985 (heruitg. 1996), p. 31. De paarse kleur werd al gebruikt in het glasraam van het lichtkoepeltje in het huis Autrique.

²⁴ Zie noot 3.

²⁵ De laboratoriumanalyses tonen de aanwezigheid aan van calciumcarbonaat en van loodwit in de grondering, en van loodwit, waarschijnlijk met toevoeging van een beetje menie, in de onderlaag.

²⁶ Zie de illustratie van 1897, fig. 3 in dit artikel.

²⁷ Waterinfiltraties ter hoogte van de tweede verdieping hebben dit decor vervaagd.



KM 16810

- 7 Fenêtre de dégagement du décor peint (« surpeint Horta ») dans le vestibule, mur sud.
Blootgelegde zone met het geschilderde decor ("Horta overschildering") in de vestibule, zuidmuur.

vert sur un fond orange éclatant. L'examen révèle cependant que, tout comme dans le hall d'entrée, cette grande composition de style Art nouveau (fig. 7), vernie et posée sur une base crème épaisse (préparation et sous-couche)²⁵, n'est pas la finition originale mais le premier surpeint. En effet, une couche de finition antérieure, rose pâle unie, a pu être mise en évidence.

Le dégagement d'une importante surface de ce surpeint figuré au niveau du vestibule a permis d'en comprendre l'articulation et le sens : sur le mur sud du rez-de-chaussée, faisant face au départ de l'escalier, il évoque une demi-clôture en ferronnerie ouvragée, tandis que le décor longeant l'escalier (mur nord entre le rez-de-chaussée et le 1^{er} étage) figure le garde-corps d'une rampe en ferronnerie²⁶. D'après les sondages effectués à



KM 16812

- 8 Fenêtre de dégagement du décor peint (« surpeint Horta ») dans le vestibule, mur d'échiffre.
Blootgelegde zone met het geschilderde decor ("Horta overschildering") in de vestibule, trapmuur.

²⁵ Les analyses de laboratoire révèlent la présence de carbonate de calcium et de blanc de plomb dans la préparation, et de blanc de plomb sans doute additionné d'un peu de minium dans la sous-couche.

²⁶ Voir l'illustration de 1897, fig. 3 dans le présent article.



KM 16809

- 9 Fenêtre de dégagement des deux décors peints du plafond de la salle à manger.
Blootgelegde zone met de twee geschilderde decors van het plafond in de eetkamer.

différents niveaux sur le mur sud, la teinte de fond est traitée en dégradé, partant d'un orange quasi brun au bas du mur du rez-de-chaussée et finissant en orange très pâle au sommet de la cage d'escalier²⁷.

La comparaison du décor mis au jour lors de nos examens et du cliché retouché de 1897 – où le motif du mur nord de la cage d'escalier et le dispositif d'éclairage du départ de l'escalier sont reportés au crayon – met en évidence une différence majeure : dans le projet de l'architecte (fig. 3), le mur d'échiffre n'est pas orné mais couvert d'une teinte unie, tandis que nos sondages ont révélé qu'il porte en réalité le même décor figuré que les murs de la cage d'escalier (fig. 8)²⁸. Cela nous amène naturellement à proposer l'hypothèse suivante : si cette partie de la maison avait effectivement déjà été décorée lors de la parution de l'article, et si de surcroît le décor mis en œuvre différait du projet original, l'auteur n'aurait très probablement pas choisi de publier le dessin préparatoire mais une photographie rendant compte de l'état réel – comme il le fait pour la salle à manger²⁹. Nous

²⁷ Des infiltrations d'eau au niveau du 2^e étage ont fortement fragilisé ce décor.

²⁸ L'aspect et la composition des couches picturales constitutives du décor du mur d'échiffre se distinguent cependant du reste de la cage d'escalier par de légères différences. Ainsi, l'intervention originale rose pâle, à base de plomb, ne s'y trouve pas ; concernant la première couche, rose aussi mais à base de calcium et de plomb, il doit s'agir sans doute déjà de la préparation du « surpeint Horta » ; la couche suivante, orange vif et non crème, montre la présence de plomb et de fer (blanc de plomb, minium et ocres), tandis que la couche superficielle à motifs cernés de vert est constituée, sans surprise, d'orange de chrome.

²⁹ Voir ci-après.

als de muren van de trappenhal (fig. 8)²⁸. Dit brengt ons logischerwijs tot de formulering van de volgende hypothese: als dit deel van het huis effectief al was versierd bij het verschijnen van het artikel en als het uitgevoerde decor daarbij bovendien verschilde van het originele project, dan zou de auteur er hoogstwaarschijnlijk niet voor hebben gekozen om de voorbereidende tekening te publiceren, maar wel een foto die de werkelijke staat weergeeft – zoals hij doet voor de eetkamer²⁹. We veronderstellen dus dat bij het verschijnen van het artikel, het decor van dit gedeelte van het huis nog niet was uitgevoerd en dat het louter als project bestond.

Evaluatie van de “Horta overschildering”

Tijdens de eerste fasen van het onderzoek in situ – en nog vóór de bronnenstudie ons afdoende argumenten had verschaft – hadden we enige twijfel over de historische waarde die aan deze belangrijke compositie moest worden toegeschreven: was het een werk van Horta of eerder een latere overschildering in art nouveau-stijl? Bij gebrek aan doorslaggevende elementen hadden we deze ingreep – sterk getypeerd door zijn crèmekleurige basis en lichte vernis – aangeduid met de naam “Horta overschildering” (gevolgd door een vraagteken). De gelijkenis tussen deze overschildering en de ornamentele compositie in de inkomhal – een eventuele tweede overschildering – heeft ons ertoe aangezet om ze, op basis van inschatting, ten vroegste in de jaren 1900-1905 te dateren.

Eetkamer

Dit vertrek dat zich in het verlengde van de trappenhal bevindt, geeft aan de westkant via een grote dubbele beglaasde deur uit op de tuin. Aan de noordkant geeft het via een grote beglaasde schuifdeur eveneens toegang tot de wintertuin (of orangerie). Onze studie richtte zich aanvankelijk enkel op het plafond, dat bestaat uit in vakken verdeelde segmentale tongewelven.

Het plafond van de eetkamer, twee keer in effen wit herschilderd, toont op de onderliggende niveaus van de stratigrafie twee bijna identieke, over elkaar liggende, decoratieve beschilderingen (fig. 9). De eetkamer is het enige vertrek in het huis dat deze particulariteit vertoont.

De originele afwerking van de rechthoekige vakken beeldt op de rand een eenvoudig golvend biesje af dat in de hoeken krulvormig uitloopt. Het tweede decor (eerste overschildering) is een getrouwe kopie van het

²⁸ Het uitzicht en de samenstelling van de verflagen die de trapmuur decoreren vertonen niettemin enkele lichte verschillen met de rest van de trappenhal. Zo vinden we hier de originele, lichttroze ingreep op basis van lood niet terug; wat de eerste laag betreft, ook roze maar op basis van calcium en lood, die is waarschijnlijk reeds de grondering van de “Horta overschildering”; de volgende laag, feloranje en niet crèmekleurig, vertoont de aanwezigheid van lood en ijzer (loodwit, menie en okers), terwijl de oppervlaktelaag met groen omlinjende motieven, zoals verwacht, samengesteld is uit chroomoranje.

²⁹ Zie infra.

supposons donc qu'à la parution de l'article, le décor de cette partie de la maison n'avait pas encore été réalisé et n'existait qu'à l'état de projet.

Appréciation du « surpeint Horta »

Lors des premières phases d'examen in situ – et avant que l'étude des sources ne nous ait fourni des arguments concluants – nous gardions un doute sur la valeur historique à attribuer à cette importante composition : s'agissait-il d'une œuvre de Horta ou plutôt d'un surpeint tardif dans le style Art nouveau ? En l'absence d'élément permettant de trancher, nous avons désigné cette intervention – bien typée par sa base crème et son vernis blond – sous le nom de « surpeint Horta » (assorti d'un point d'interrogation). La similitude de ce surpeint avec la composition ornementale du hall d'entrée – éventuel deuxième surpeint – nous incitait de plus à le dater au plus tôt, au jugé, des années 1900-1905.

Salle à manger

Cette pièce, située dans le prolongement de la cage d'escalier, s'ouvre à l'ouest sur le jardin par une grande porte vitrée à double vantail. Côté nord, elle donne également accès au jardin d'hiver (ou orangerie) par une grande porte coulissante vitrée. Notre étude n'a porté dans un premier temps que sur le plafond, composé d'entrevous en berceaux segmentaires.

Le plafond de la salle à manger, repeint deux fois en blanc uni, montre aux niveaux inférieurs de la stratigraphie deux peintures décoratives quasi identiques superposées (fig. 9). La salle à manger est la seule pièce de la maison à présenter cette particularité.

La finition originale des caissons rectangulaires figure en bordure un simple filet ondulant se développant en enroulements dans les coins. Le second décor (premier surpeint) est une copie fidèle du premier. L'indubitable similitude de ses caractéristiques techniques et physico-chimiques avec les interventions figurées trouvées dans la cage d'escalier et le hall d'entrée nous permet d'y reconnaître ledit « surpeint Horta ». Du point de vue stylistique, on constate une petite évolution dans le dessin des volutes : il s'agit de l'introduction de « laps » ou intervalles ménagés dans un rameau secondaire lorsqu'il est enjambé – ou coupé, au sens propre – par une autre tige qui le relègue ainsi visuellement au second plan. Ce détail s'observe aussi dans les décors du hall d'entrée, de la cage d'escalier et du jardin d'hiver. (Cependant, il apparaît en maints endroits que les lignes pleines se croisent sans interruption, les intervalles n'étant dessinés qu'a posteriori par le tracé du contour³⁰, qui « corrige » ainsi l'imprécision de l'exécution des

première. De onbetwistbare technische en fysisch-chemische gelijkenis met de in de trappenhall en de inkomhal gevonden gefigureerde ingrepen stelt ons in staat om er de zogenaamde “Horta overschildering” in te herkennen. Met betrekking tot de stijl stellen we een kleine evolutie vast in de tekening van de voluten: het betreft de introductie van hiaten of intervallen aangebracht in een secundaire rank die wordt overbrugd – of letterlijk afgesneden – door een andere tak die hem zo, visueel, naar het tweede plan brengt. Dit detail komt ook voor in de decors van de inkomhal, de trappenhall en de winter-tuin (op menige plaats blijkt echter dat de volle lijnen elkaar zonder onderbreking kruisen en dat de intervallen slechts achteraf zijn getekend door de afbakening van de omtreklijn³⁰ die op die manier de onnauwkeurigheid van de uitvoering van de vlakke tekening “corrigeert”) (fig. 6). Op dit plafond gaat het om een motief (origineel en overschildering) zonder omtreklijn.

Ofschoon de “Horta overschildering” op dit detail na het originele krulvormige motief identiek herneemt, is er reden om ook de verschuiving van het kleurenpalet te vermelden. Terwijl de eerste afwerking in dieproze tinten was uitgevoerd (S2020-Y40R en Y80R) – in harmonie met de voorlopige kleur van de muren en de tinten van het mozaïek in de vestibule³¹ – past de overschildering (S1010-Y en S2030-Y80R) nieuwe kleuren toe in harmonie met die van de wintertuin die tegelijkertijd werd gedecoreerd. Op die manier wordt de eetkamer verbonden met de aangrenzende glazen galerij die haar licht en kleur bezorgt. Tevens wordt zo een heldere kleurbreuk gerealiseerd met de zinderende oranje vestibule, alvast duidelijk afgescheiden door de visuele buffer van de volhouten deur.

Wat de tekening van het motief betreft, blijkt dat de overschildering plaatselijk twijfelzones vertoonde en de originele tekening niet exact reproduceerde, te weten waar overvloeiende retouches of wat men mag beschouwen als het mastieken voorafgaand aan de herdecoratie, haar gedeeltelijk hadden verstopt. Dit laat er geen enkele twijfel over bestaan dat de overschildering wel degelijk ‘à l'identique’ werd uitgevoerd met een calque van het origineel en niet door gebruik te maken van de originele doorgepriekte tekening.

Het onderzoek van de muren van de eetkamer heeft het geheim van de vroegere afwerkingslagen spijtig genoeg niet prijsgegeven. De foto's van 1897 en 1903 tonen effen muren voorzien van textiel of behangpapier en zeer sober gedecoreerd met een donkerder galon op de rand. Ons onderzoek³² heeft de aanwezigheid

³⁰ Il semble qu'à l'hôtel Tassel le peintre-décorateur Henri Baes ait procédé inversement : le contour du motif a d'abord été dessiné et les tiges ont été remplies d'un à-plat de couleur dans un second temps. LOYER et DELHAYE, *Victor Horta, Hôtel Tassel* [n. 23], p. 21 et note 16; *Ibidem*, p. 33. Le nom du décorateur de l'hôtel Frison n'est malheureusement pas connu, pas plus que celui de l'hôtel Winssinger.

³⁰ Blijkbaar heeft de schilder-decorateur Henri Baes in het huis Tassel andersom gewerkt: eerst werden de omtreklijnen van het motief getekend en in een tweede fase werden de stengels ingekleurd. LOYER et DELHAYE, *Victor Horta, Hôtel Tassel* [n. 23], p. 21 en noot 16; *Ibidem*, p. 33. De naam van de decorateur van het huis Frison is spijtig genoeg niet gekend, evenmin als die van het huis Winssinger.

³¹ Deze roze tinten kwamen ook overeen met de voorlopige roze laag van de muren van de wintertuin, zoals verder vermeld.

³² Spijtig genoeg bleven onze proefboringen eerder beperkt, gezien het op de muur gespannen stof dat we slechts gedeeltelijk konden losmaken op de randen van de wanden.

plats (fig. 6). Il s'agit sur ce plafond d'un motif (original et surpeint) non contourné).

Alors qu'à ce détail près, le « surpeint Horta » reproduit à l'identique le motif original d'enroulement, il y a lieu de citer aussi le glissement de la palette colorée. Tandis que la première finition était dans des tons de rose soutenu (S2020-Y40R et Y80R) – en harmonie avec la couleur (« d'attente ») des murs et les teintes de la mosaïque du vestibule³¹ –, la repeinture (S1010-Y et S2030-Y80R) adopte de nouveaux coloris en harmonie avec ceux du jardin d'hiver, décoré simultanément, rattachant ainsi la salle à manger à la galerie vitrée contiguë qui lui prodigue lumière et couleurs, et opérant une rupture colorée nette avec le flamboyant vestibule orange, de toute façon nettement séparé par la barrière visuelle que constitue la porte en bois plein.

À propos du dessin du motif, il s'est avéré que le surpeint présentait localement des zones d'hésitation et ne reproduisait pas exactement le dessin original, là où des retouches débordantes ou ce que l'on peut peut-être considérer comme un masticage préalable à la redécoration l'avaient partiellement masqué. Cela indique sans nul doute possible que le surpeint a bien été réalisé « à l'identique » par décalque de l'original et non pas en recourant au poncif original.

L'examen des murs de la salle à manger n'a malheureusement pas livré le secret des finitions anciennes. Les clichés de 1897 et 1903 laissent voir des murs unis, tendus de tissus ou de papier peint, et très sobrement ornés d'un galon plus foncé en bordure. Nos examens³² ont révélé la présence d'enduits teintés dans la masse, différenciés : gris rosé dans le haut des murs et ocre-rouge dans le bas, en ce qui concerne le mur est (faisant face au jardin), tandis que l'enduit de la hotte de la cheminée est en revanche blanc. Une couche de peinture blanche, surmontée de traces de papiers peints, a pu être détectée sur l'enduit coloré sur le haut des murs de la portion comprise entre les deux portes du mur est. Sur la cheminée, on note les traces de papier préparatoire, le papier ou la tenture textile de finition ayant disparu. On compte ensuite quatre surpeints unis avant que les actuels occupants ne tendent les murs de tissus, dans l'attente de la restauration.

Le cliché de 1903 permet de voir simultanément le jardin d'hiver et la salle à manger. Ni les murs de la salle à manger ni le mobilier n'ont varié depuis janvier 1897 et ce malgré la note relative à une table et des chaises dans l'agenda de 1898. Le décor du plafond semble en revanche plus pâle et le contraste des teintes meilleur qu'en 1897. L'ouverture de fenêtres d'observation a effectivement confirmé la présence d'un quasi-ton sur ton au niveau de l'intervention originale, le premier surpeint ou « surpeint Horta » s'affirmant en teintes plus tranchées.

³¹ Ces tons roses répondaient aussi à la couche rose « d'attente » des murs du jardin d'hiver, comme on va le voir ci-après.

³² Nos sondages ont été malheureusement assez circonscrits vu le tissu tendant les murs, que nous ne pouvions que partiellement dégraver en bordure des parois.

aangetoond van in de massa getinte pleister in verschillende kleuren: grijsroze bovenaan de muur en okerrood onderaan wat de oostmuur betreft (d.i. tegenover de tuin), de rookvang van de schouw daarentegen is wit. Een laag witte verf met erop sporen van behangpapier kon worden waargenomen op het gekleurde pleister bovenaan de muren van het deel tussen de twee deuren op de oostmuur. Op de schouw vindt men sporen van voorbereidingspapier, het papierbehang of de stoffen bespanning van de afwerkingslaag is verdwenen. Vervolgens telt men vier effen overschilderingen alvorens de huidige bewoners, in afwachting van de restauratie, de muren met stof bespanden.

De foto van 1903 laat tegelijkertijd de wintertuin en de eetkamer zien. Noch de muren van de eetkamer, noch het meubilair werden na 1897 gewijzigd, en dit ondanks de nota omtrent een tafel en stoelen in de agenda van 1898. Het decor van het plafond lijkt daarentegen wel bleker te zijn dan in 1897, en het contrast van de tinten lijkt beter. De blootlegging van bepaalde zones heeft inderdaad een quasi-kleur op kleur bevestigd ter hoogte van de originele ingreep, waarbij de eerste overschildering of “Horta overschildering” zich aftekent in meer uitgesproken kleuren.

Wintertuin of oranje

De eerste gepubliceerde foto van de wintertuin dateert van 1903. Het decor dat hierop is te zien, is repetitief en in een egyptiserende stijl. Het stelt rechtlijnige plantenstengels voor, bekroond met kelken, die net een balustrade vormen op de achtergrond. Het centrale gedeelte van de muur, afgegrensd met fijne, krullende biesjes, is leeg, terwijl het decor van de kroonlijst, in de vorm van korte parallelle stengels, de illusie schept van een hollijst met dicht op elkaar staande modillons³³. De ruimte tussen het bovenste gedeelte van de kroonlijst en de smeedijzeren galskap voorzien van glasramen in twee tinten, vertoont een ruitjesdecoratie die de slagschaduw van de galskap simuleert.

Uit onze onderzoeken blijkt niettemin³⁴ dat het gefotografeerde decor niet de originele afwerking van de glazen galerij is, maar wel de eerste overschildering. De eerste afwerkingslaag is, net als in de trappenhal, een effen, middelroze verflaag. De gefigureerde overschildering vertoont alle kenmerken die toestaan er de zogenoemde “Horta overschildering” in te herkennen. De tinten³⁵ zijn trouwens verwant met die van het corresponderende niveau in de relatieve chronologie van het plafond van de eetkamer.

³³ F. AUBRY, *Horta. Architect van de art nouveau*, Gent, 2005, p. 59.

³⁴ In eerste instantie kregen we enkel toegang tot de beschadigde uiteinden van de wanden van de wintertuin, bespannen met stof in afwachting van het vooronderzoek en de restauratie. Dit heeft vele nieuwe onderzoeken met zich meegebracht, met name bij de reconstitutie van de glazen serre in 2004-2005.

³⁵ Het gemiddelde van de referenties afkomstig van verschillende niveaus van de decoratie, levert volgende resultaten op (louter indicatief): achtergrond S2040-Y20R; stengels S3560-G50Y; omlijnings S 3540-G80Y.



KM 16808

- 10 Fenêtre de dégagement du décor peint (« surpeint Horta ») dans le jardin d'hiver.
Blootgelegde zone met het geschilderde decor ("Horta overschildering") in de wintertuin.

Jardin d'hiver ou orangerie

La première photographie publiée du jardin d'hiver est datée de 1903. Le décor qu'on peut y voir est répétitif et de style égyptisant. Il figure des tiges végétales droites couronnées de calices et formant comme une balustrade sur le fond. La partie centrale du mur, délimitée par de minces filets ondulés, est vide, tandis que le décor de la corniche, sous forme de courtes tiges parallèles, crée l'illusion d'une gorge à modillons serrés³³. L'espace compris entre le sommet de la corniche et la verrière en fer forgé pourvue de vitraux en deux teintes montre un décor quadrillé simulant l'ombre portée de la verrière.

D'après nos investigations cependant³⁴, il s'avère que le décor photographié n'est pas la finition originale de la galerie vitrée mais le premier surpeint, la première couche de finition étant, comme dans la cage d'escalier, une couche picturale unie d'un rose moyen. Le surpeint figuré présente toutes les caractéristiques permettant d'y reconnaître ledit « surpeint Horta » : les teintes mises en œuvre³⁵ sont par ailleurs parentes de celles du niveau correspondant dans la chronologie relative du plafond de la salle à manger.

Le décor figuré (fig. 10), appliqué sur une épaisse sous-couche blanc crème, est peint dans deux tons de vert rompu (plein de la tige et cerne) et en blanc-beige

³³ Fr. AUBRY, *Horta ou la passion de l'architecture*, Gand, 2005, p. 59.

³⁴ Dans un premier temps, seules les extrémités – endommagées – des parois du jardin d'hiver, tendues de tissu dans l'attente de l'étude préalable et de la restauration, nous ont été rendues accessibles; cela a amené de nouveaux et multiples examens, notamment lors de la restitution de la serre vitrée, en 2004-2005.

³⁵ La moyenne des références relevées à différentes hauteurs du décor donne les résultats suivants (à valeur uniquement indicative): fond S2040-Y20R; tiges S3560-G50Y; cerne S 3540-G80Y.



(© A.-S. Augustyniak / W. Wailliez)

- 11 Reprise locale du décor peint dans le coin nord-ouest du jardin d'hiver.
Plaatselijke herneming van het geschilderde decor in de noordwesthoek van de wintertuin.

Het gefigureerde decor (fig. 10) dat is opgebracht op een dikke crèmewitte onderlaag, is in twee gebroken groene tinten geschilderd (de kern van de stengel en de omtreklijn) en in witbeige op een oker-oranje achtergrond die is verkregen door een glacis te leggen over een opake rozig beige laag. Een licht dégradé-effect kon worden aangetoond: het lijkt niettemin niet het resultaat van een bewerking in het glacis, maar eerder in een dunne donkerrode onderlaag bestemd om het eindresultaat te beïnvloeden en waarvan de verzadiging lijkt af te nemen tot aan de bovenste bies die de onderzijde van de kroonlijst afbakent.

De noordwesthoek van de galerij, waar blijkbaar meerdere keren waterschade is geweest (beschadigde, verkleurde en poreuze verflagen), werd zeer plaatselijk 'à l'identique' overschilderd, maar met gedempte en matte tinten (fig. 11): het betreft een niet-gedocumenteerde restauratie-ingreep die – als men de hypothese van de "Duitse overschildering" aanneemt – vóór 1943 moet hebben plaatsgehad. Verder vertoont de wintertuin meer overschilderingen dan welk ander vertrek in het huis. We tellen er zeven, met name de dekkende zalmroze laag ("Duitse overschildering") gevolgd door zes bijkomende ingrepen in sterk variërende tinten.

De metalen deuren die deze lange galerij aan de oost- en westkant afsluiten – en vermoedelijk ook de draagstructuur van de glaskap die in de jaren vijftig of zestig werd afgebroken – waren oorspronkelijk in dezelfde gebroken groene tint geveerd als de gestileerde vegetale decoratie op de wanden. Verder vertonen ze dezelfde overschilderingen als de muren.

Wat de datering van de geschilderde decoratie en haar toeschrijving aan de architect betreft, merken we op dat de foto van de eetkamer, gepubliceerd in 1897, de wintertuin niet toont in de weerspiegeling van de spiegel aan de schouw – hij wordt trouwens ook niet in de tekst vermeld. Dit is niet langer het geval op de foto van 1903, waar zonder veel moeite een muurverlichting, een smeedijzeren staf die de glaskap ondersteunt en zelfs de



KM 16805

- 12 Décor original dégagé dans un caisson du plafond du bureau d'avocat, antichambre.
Origineel decor blootgelegd in een vak van het plafond in het advocatenkantoor, wachtkamer.

sur un fond ocre orangé obtenu par superposition d'un glacis sur une couche opaque beige rosé. Un léger dégradé a pu être mis en évidence : cependant il ne paraît pas résulter d'un travail dans le glacis mais plutôt dans une fine sous-couche rouge foncé, destinée à influencer le rendu final, dont la saturation semble aller s'amoin-drissant jusqu'au filet supérieur délimitant le bas de la corniche.

Le coin nord-ouest de la galerie, où des dégâts des eaux ont apparemment eu lieu à plusieurs reprises (couches picturales altérées, décolorées et poreuses), a fait l'objet d'un surpeint très localisé, à l'identique mais aux teintes assourdisées et mates (fig. 11) : il s'agit d'une intervention de restauration, non documentée, qui doit avoir eu lieu avant 1943, si l'on admet l'hypothèse du « surpeint des Allemands ». Le jardin d'hiver présente ensuite plus de surpeints qu'aucune autre pièce de la maison : on en compte sept, à savoir la couche occultante rose-saumon (« surpeint des Allemands ») suivie de six interventions supplémentaires aux teintes très variées.

Les portes métalliques clôturant cette longue galerie à ses extrémités est et ouest – et vraisemblablement aussi la structure porteuse de la verrière, démontée dans les années cinquante ou soixante –, étaient originellement peintes dans le même ton de vert rompu que le décor végétal stylisé des parois. Elles montrent ensuite les mêmes surpeints que les murs.

À propos de la datation du décor peint et de son attribution à l'architecte, on remarquera que le cliché de la salle à manger publié en 1897 évitait de laisser voir le jardin d'hiver – par ailleurs non mentionné dans le texte – dans le reflet de la glace de la cheminée. Cela n'est plus le cas sur le cliché de 1903, où l'on devine sans



KM 16804

- 13 Décor original partiellement dégagé dans un caisson du plafond du bureau d'avocat, cabinet de travail.
Gedeeltelijk blootgelegd origineel decor in een vak van het plafond van het advocatenkantoor, werkkabinet.

geschildeerde fries van de kroonlijst in kunnen worden vermoed. In dezelfde publicatie vindt men bovendien een totaalbeeld van de gedecoreerde orangerie.

Het is mogelijk om de datering te verfijnen door de confrontatie van fotografische documenten, besprekingen uit die tijd en resultaten van stratigrafische en fysisch-chemische onderzoeken van de bewaarde bewijsstukken: het artikel van Octave Maus suggereert inderdaad dat de decoratie van de trappenhal en van de salon op de eerste verdieping midden 1900 waren voltooid. Hun beschrijving stemt overeen met de enige gefigureerde afwerking die ter plaatse werd gevonden en werd geïdentificeerd – met het blote oog en per analyse – als de zogenaamde “Horta overschildering”. Ook het decor van de wintertuin en de eerste overschildering van het plafond in de eetkamer vertonen alle kenmerken van deze decoratieve ingreep. Dit doet ons besluiten dat de decoratie van de wintertuin tussen 1887 en 1900 werd uitgevoerd. De onderliggende roze verflaag is naar alle waarschijnlijkheid een voorlopige afwerking die in alle vertrekken werd opgebracht in afwachting van een decoratie.

trop de peine une applique murale, une crosse de ferronnerie supportant la verrière et jusqu'à la frise peinte de la corniche. Une prise de vue complète de l'orangerie décorée figure par ailleurs dans le même ouvrage.

Il est possible d'affiner la datation en confrontant documents photographiques, recensions d'époque et résultats des examens stratigraphiques et physico-chimiques des témoins conservés: l'article d'Octave Maus suggère en effet qu'à la mi-1900, les décors de la cage d'escalier et du salon du premier étage sont complets. Leur description correspond à l'unique finition figurée retrouvée in situ et identifiée – à l'œil nu comme par les analyses – comme ledit «surpeint Horta». Or le décor du jardin d'hiver et le premier surpeint du plafond de la salle à manger présentent aussi toutes les caractéristiques de cette intervention décorative, nous amenant à conclure que le décor du jardin d'hiver a été réalisé entre 1897 et 1900. La couche picturale rose sous-jacente est, selon toute vraisemblance, une finition temporaire appliquée dans toutes les pièces en attente d'une décoration.

Bureau d'avocat

L'étude stratigraphique des finitions des murs des deux pièces constituant le bureau de l'avocat – cabinet de travail à front de rue et antichambre communiquant avec le jardin d'hiver – a révélé une couche picturale mate, vert kaki foncé (S4015-G70Y à G90Y), comme finition originale. Une teinte proche couvrait aussi la porte métallique du jardin d'hiver.

Des décors figurés ornaient les plafonds à caissons de ces deux espaces, appliqués directement sur l'enduit, en couche fine de finition mate. Ils ont été masqués, à une date incertaine, par un ou deux surpeints blancs à la colle³⁶. Ces couches picturales figurées ne

³⁶ On pense naturellement au surpeint blanc attribué à l'Occupant. Les deux couches identifiées sont soit le fait d'une seule et même intervention, soit ont été appliquées en deux périodes.



KN 12038

14 État actuel du plafond du grand salon, avant restauration. *Huidige staat van het plafond in de grote salon, vóór restauratie.*

Advocatenkantoor

De stratigrafische studie van de afwerking van de muren van de twee vertrekken die het advocatenkantoor vormen – het werkkabinet aan de straatkant en de wachtkamer die met de wintertuin communiceert – heeft als oorspronkelijke afwerking een matte, donkergroene kaki verflaag (S4015-G70Y à G90Y) onthult. Een verwante tint bedekte ook de metalen deur van de wintertuin.

Gefigureerde decors versierden de in vakken verdeelde plafonds van deze twee ruimten. Ze waren direct op het pleister opgebracht in dunne, matte afwerkingslagen. Ze werden, op onbepaalde datum, verborgen achter een of twee lijmgebonden witte overschilderingen³⁶. Deze gefigureerde verflagen komen met geen andere overeen in de relatieve chronologieën van de andere vertrekken, behalve misschien met die van de eetkamer. Aangezien deze decors op technisch vlak geen enkele overeenkomst vertonen met de “Horta overschildering” en ze bovendien de eerste afwerking zijn die op deze plafonds werd aangebracht, kan men er logischerwijs uit opmaken dat ze uit dezelfde periode dateren als de originele afwerking van het plafond van de eetkamer, hoewel hun kleurengamma tamelijk sterk verschilt³⁷.

In de wachtkamer (fig. 12) was het onderliggende decor waarneembaar onder de dikke witte overschilderingen: het gaat om donkerrode arabesken die afsteken tegen een kaki en witte achtergrond en die zich in vierkante vakken inschrijven.

Het plafond van het werkkabinet is verdeeld in rechthoekige en in de hoeken in vierkante vakken. Het decor (fig. 13) is gefigureerd in bruine, rode en groene tinten op een lichtoranje achtergrond. Twee vakken werden blootgelegd: een vierkantig dat het Frison monogram draagt – twee F'en in spiegelbeeld – versierd met groene sterren³⁸ (of klimopbladeren) en met een afgeknot, gestileerd acanthusornament, een ander rechthoekig waarin in het midden een op een punt geplaatst vierkantig cabochon voorkomt en de weegschaal van het recht en de inscriptie LEX omvat temidden van een weelderige massa gestileerde ranken die uit de hoekornamenten opduiken en met sterren zijn gehoogd. Deze motieven zijn tamelijk onhandig vormgegeven en vertonen een zekere steilheid die in de decors van Horta weinig voorkomt. Terwijl het sobere spiraalmotief van het plafond van de eetkamer – waarvan gelijkaardige voorbeelden te zien zijn in het huis Tassel en het huis Solvay – ongetwijfeld van de hand van Horta is zoals ook het

³⁶ We denken logischerwijs aan de witte overschildering toegeschreven aan de bezetter. De twee geïdentificeerde lagen zijn ofwel één en dezelfde ingreep ofwel werden ze in twee verschillende perioden opgebracht.

³⁷ Er werden van deze schilderwerken geen monsters genomen voor laboratoriumanalyse.

³⁸ Dit afgeknotte sterrenmotief komt voor in de schilderijen van Adolphe Crespin, met name in de doeken die de inscripties *Uelle* (neg.nr. KIK: KN 7662) en *La côte* (neg.nr. KIK: KN 7663) dragen, samen met Édouard Duyck verwezenlijkt voor de internationale tentoonstelling in Brussel in 1897 en tegenwoordig bewaard in het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika.



(© A.-S. Augustyniak / W. Wailliez)

- 15 Fenêtre de dégagement d'un détail du plafond du grand salon : dorure à la feuille sur mixtion verte.
Blootgelegde zone met een detail van het plafond in de grote salon: bladvergulding over groene mixtion.

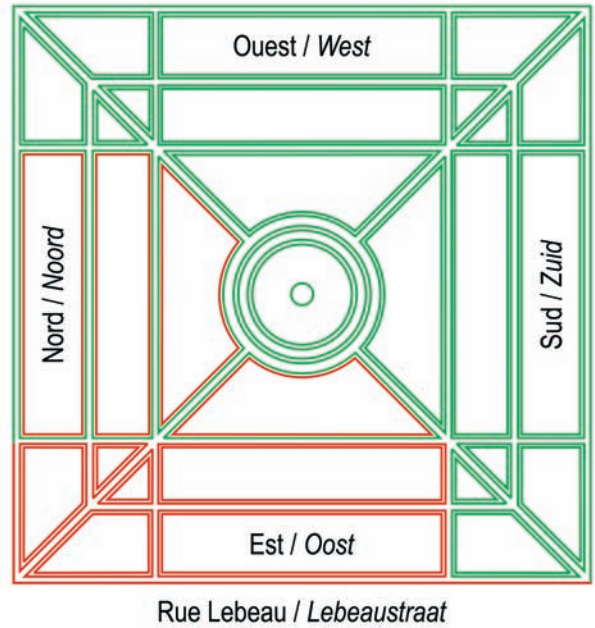
trouvent pas de correspondant dans les chronologies relatives des autres pièces, hormis peut-être dans la salle à manger : en effet, comme ces décors ne présentent aucune des caractéristiques techniques du « surpeint Horta » et qu'ils sont par ailleurs la première finition appliquée sur ces plafonds, on peut en toute logique inférer qu'ils sont contemporains de l'original du plafond de la salle à manger, quoique leurs gammes chromatiques soient assez différentes³⁷.

Dans l'antichambre (fig. 12), le décor sous-jacent était discernable sous les surpeints blancs épais : il s'agit d'arabesques se détachant en rouge sombre sur un fond kaki et blanc et inscrites dans des caissons carrés.

Le plafond du cabinet de travail est divisé en caissons rectangulaires et carrés dans les angles. Le décor (fig. 13) est figuré en tons brun, rouge et vert sur un fond orange clair. Deux caissons ont été dégagés de leurs surpeints : l'un carré, portant le chiffre de Frison – deux F en miroir – ornémenté d'étoiles³⁸ vertes (ou de

³⁷ Il n'y a pas eu de prélèvement d'échantillons de ces peintures pour analyse de laboratoire.

³⁸ Ce motif d'étoile tronquée apparaît dans les peintures d'Adolphe Crespin, notamment dans les toiles portant les inscriptions *Uelle* (Nég. IRPA : KN 7662) et *La côte* (Nég. IRPA : KN 7663), réalisées avec Édouard Duyck pour l'exposition internationale de Bruxelles de 1897 et actuellement conservées au Musée royal de l'Afrique centrale.



(schéma / schema R.V. Martins)

- 16 Répartition des mixtions rouge et verte sous les rehauts dorés du plafond du grand salon.
Verdeling van de rode en groene mixtions onder de vergulde hoogsels op het plafond van de grote salon.

volutendecor van het plafond van de wachtkamer, gegolfd en in “zweepslagen”, maken motieven zoals de weegschaal en het monogram evenals de klassiek aandoende acanthusornamenten daarentegen geen deel uit van zijn gebruikelijke ornamentale vocabularium.

Eerste verdieping³⁹

De overloop van de eerste verdieping bestaat uit twee afzonderlijke ruimten: de eigenlijke overloop en een soort van sas dat toegang geeft tot de grote salon. Het plafond en de noord- en zuidwand – voorzien van hoge nissen waarin waarschijnlijk beelden moesten staan – van deze tweede ruimte hebben de afwerking “Horta overschildering” gekregen die hier in vier tinten wordt weergegeven (omtreklijn van het motief in groen op oranje, okeroranje en okergroene uniforme tinten).

Grote salon

In 1900 schrijft Maus: “Un grand salon carré, de 6m50 de côtés, occupe la plus grande superficie [du premier étage]. [...] La décoration du salon est fort discrète et se constitue d'une harmonie heureuse de tons blanc, paille, chamois et or, clairs et lumineux”⁴⁰. De grote salon opent zich naar de straatkant toe via twee grote vensterdeuren, voorzien van een balkon, en een venster. Ertegenover ritmeren twee dubbele deuren de westmuur, en een brede schouw van wit, zwartgeaderd marmer

³⁹ De derde fase van onze studie richtte zich op de eerste verdieping van het huis, te weten de grote salon en de rookkamer.

⁴⁰ MAUS, *Habitations modernes* [n. 1], p. 223.

feuille de lierre) et de culots d'acanthé stylisée tronqués, l'autre rectangulaire, au centre duquel un cabochon carré sur la pointe enserre la balance de la justice et l'inscription LEX, au milieu d'un foisonnement de rinceaux stylisés émergeant des culots d'angle et rehaussés d'étoiles. Ces motifs sont relativement maladroits et font montre d'une raideur peu coutumière des décors de Horta. Par ailleurs, tandis que le sobre motif d'enroulement du plafond de la salle à manger – dont on peut voir des exemples similaires à l'hôtel Tassel et à l'hôtel Solvay –, est sans conteste de la main de Horta, tout comme le décor à volutes tout en courbes et « coups de fouet » du plafond de l'antichambre, des motifs tels que la balance et le chiffre ainsi que les culots d'acanthé classicisants ne font au contraire pas partie de son vocabulaire ornemental usuel.

Premier étage³⁹

Le palier du premier étage est constitué de deux espaces distincts : le palier proprement dit et une sorte de sas introduisant au grand salon. Le plafond et les parois nord et sud – creusées de hautes niches vraisemblablement destinées à recevoir des sculptures – de ce deuxième espace ont reçu la finition « surpeint Horta », décliné ici en quatre teintes (cerne du motif vert sur à-plats orange, ocre orangé et ocre verdâtre).

Grand salon

En 1900, Maus écrit : « Un grand salon carré, de 6m50 de côtés, occupe la plus grande superficie [du premier étage]. [...] La décoration du salon est fort discrète et se constitue d'une harmonie heureuse de tons blanc, paille, chamois et or, clairs et lumineux »⁴⁰. Le grand salon ouvre sur la rue par deux grandes portes-fenêtres dotées d'un balcon et une fenêtre. À l'opposé, deux portes à double vantail rythment le mur ouest, tandis qu'une large cheminée en marbre blanc veiné de noir occupe la partie centrale du mur nord. Le sol est revêtu d'un parquet à bâton rompu cerné d'une bordure simple.

À propos du plafond (fig. 14), Octave Maus poursuit :

Son plafond, légèrement surélevé au centre, est une assez intéressante application du gitage en fer apparent. Ce dernier n'est, en effet, suivant une théorie généralement appliquée par M. Horta, qui a horreur du maquillage des matériaux, dissimulé par aucune ornementation. Au milieu du plafond, un cercle formé d'une poutrelle de fer reçoit les poutrelles parties en diagonale des quatre angles. Entre ces éléments principaux, des poutrelles de moindre volume forment des caissons voûtés dont l'ornement court, léger et gracieux, le long du bourrelet plat des poutrelles⁴¹.

neemt het middelste deel van de noordmuur in. Op de vloer ligt parket in keperverband, afgezoomd met een eenvoudige board.

Over het plafond (fig. 14) vervolgt Octave Maus:

Son plafond, légèrement surélevé au centre, est une assez intéressante application du gitage en fer apparent. Ce dernier n'est, en effet, suivant une théorie généralement appliquée par M. Horta, qui a horreur du maquillage des matériaux, dissimulé par aucune ornementation. Au milieu du plafond, un cercle formé d'une poutrelle de fer reçoit les poutrelles parties en diagonale des quatre angles. Entre ces éléments principaux, des poutrelles de moindre volume forment des caissons voûtés dont l'ornement court, léger et gracieux, le long du bourrelet plat des poutrelles⁴¹.

Dit klassieke in stucwerk uitgevoerde plafond herinnert aan dat van de inkomhal in het huis Tassel. Onder twee overschilderingen kon een lichte rozig beige afwerking (S1020-Y30 R) op het pleister worden waargenomen – waarschijnlijk de “chamois” (bleekgeel) tint beschreven door Maus – die plaatselijk met een vergulding was gehooft; ze ligt op een vermoedelijke onderlaag in een witte okerkleur⁴². De vergulde hoogsels, uitgevoerd met echte goudbladen, bevinden zich ter hoogte van de kalfstanden (fig. 15). Tijdens het grondige onderzoek van het plafond stelden we vast dat de mixtion die de vergulding fixeert of groen is (kant trappenhal), of rood (kant Lebeustraet). De verdeling loopt langs de zuid-west- / noord-oostdiagonale van het vertrek, maar is niet volledig systematisch (fig. 16). De vergulding met fijn goud over een diepgroene of rode mixtion wil misschien het uitzicht van brons of messing nabootsen, zonder de nadelen van deze oxideerbare legeringen⁴³.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Bij de behandeling in het laboratorium bleek spijtig genoeg dat het monster fragmentarisch was.

⁴³ W. WAILLIEZ, *La couleur des feuilles et poudres métalliques jaunes*, in *Couleur et temps. La couleur en conservation et restauration. Actes des 12^{es} journées d'études de la SFHC, Paris, Institut national du Patrimoine, 22-23 juni 2006*, Champs-sur-Marne, 2006, p. 90.



KM 16821

- 17 Fenêtre de dégagement du décor peint (« surpeint Horta ») dans le grand salon (panneau inférieur, mur ouest). *Blootgelegde zone met het geschilderde decor (“Horta overschildering”) in de grote salon (onderste paneel, westmuur).*

³⁹ La troisième phase de notre étude a eu pour objet le premier étage de la maison, à savoir le grand salon et le fumoir.

⁴⁰ MAUS, *Habitations modernes* [n. 1], p. 223.

⁴¹ *Ibidem*.

De style classique, ce plafond stucé rappelle celui du hall d'entrée de l'hôtel Tassel. Sous deux surpeints, une finition beige rosé clair (S1020-Y30 R) – sans doute la teinte « chamois » décrite par Maus – localement rehaussée de dorure a pu être mise en évidence sur l'enduit ; elle repose sur une probable sous-couche blanc ocre⁴². Les rehauts dorés, réalisés à la feuille d'or véritable, se situent au niveau des denticules (fig. 15). L'examen approfondi du plafond nous a permis de constater que la mixtion fixant la dorure est de couleur soit verte (côté cage d'escalier), soit rouge (côté rue Lebeau), la répartition s'articulant de part et d'autre de la diagonale sud-est / nord-ouest de la pièce, sans toutefois être absolument systématique (fig. 16). La dorure à l'or fin sur mixtion vert soutenu ou rouge cherche peut-être à évoquer l'effet du bronze ou du laiton, tout en évitant ici les inconvénients de ces alliages oxydables⁴³. Cette intervention picturale du plafond trouve son pendant au niveau des murs et des encadrements en stuc.

Verticalement, les murs sont composés de grands panneaux moulurés séparés par des surfaces de mur lisse. Les panneaux sont horizontalement subdivisés en deux parties : un soubassement au niveau du mur d'appui et une partie haute atteignant quasiment le plafond. En ce qui concerne les finitions, la toile synthétique peinte couvrant actuellement les parois a été découpée ou soulevée localement, de manière à nous donner accès aux couches antérieures.

Les bordures intérieure et extérieure des encadrements moulurés des murs étaient dorées à la feuille d'or sur mixtion verte, tandis que la large plate-bande médiane en ressaut était peinte en ocre.

À l'intérieur des panneaux, sous les couches picturales unies les plus récentes, des restes d'un papier peint éliminé et des traces (trous rebouchés ou non) laissées par les semences de deux interventions successives de pose de tissus sont identifiables, précédées dans le temps par un décor figuré (fig. 17) – dont les caractéristiques picturales sont celles du « surpeint Horta ». Ce décor d'arabesques dans des tons « paille » et ocre soutenu (à base de blanc de plomb et de jaune de chrome) rehaussé du trait vert cernant les tiges sinueuses repose sur une sous-couche lisse, crème unie. Il s'agit sans doute de la première intervention appliquée sur l'enduit de plâtre. Dans un seul et unique panneau, la sous-couche crème est pourvue d'une bordure bleue⁴⁴. Il ne s'agit vraisemblablement pas d'un état antérieur – ou sinon comment s'expliquerait-on la présence de la bande bleue dans un seul et unique panneau ? – mais l'on pense

⁴² Lors du traitement au laboratoire, l'échantillon s'est malheureusement révélé fragmentaire.

⁴³ W. WAILLIEZ, *La couleur des feuilles et poudres métalliques jaunes*, dans *Couleur et temps. La couleur en conservation et restauration. Actes des 12^{es} journées d'études de la SFIIC, Paris, Institut national du Patrimoine, 22-23 juin 2006*, Champs-sur-Marne, 2006, p. 90.

⁴⁴ Panneau supérieur, mur sud. Couche composée d'outremer synthétique sur une couche de blanc de plomb et blanc de zinc. En comparaison avec la stratigraphie des autres panneaux ornés de la pièce, cette bordure bleue s'intercale ici au milieu de la stratigraphie des sous-couches.

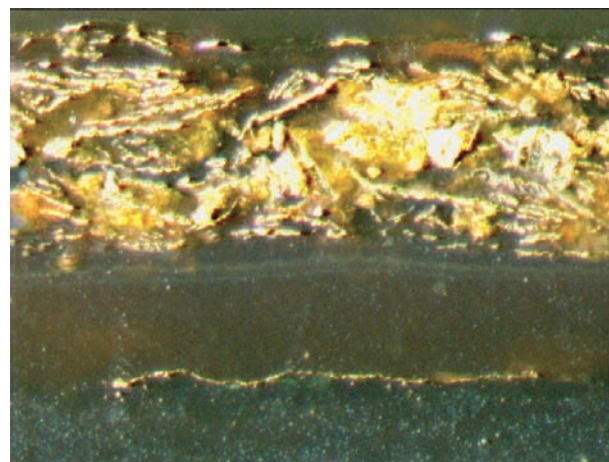
Deze picturale ingreep op het plafond vindt zijn pendant ter hoogte van de muren en de omlijstingen in stucwerk.

Verticaal zijn de muren samengesteld uit grote, van sierlijsten voorziene panelen die worden gescheiden door vlakke stukken muur. De panelen zijn horizontaal in twee gedeeltes: een onderkant ter hoogte van de steunmuur en een hoog gedeelte dat bijna tot het plafond reikt. Wat de afwerkingen betreft, werd het geschilderde synthetische doek dat nu de wanden bedekt plaatselijk uitgesneden of opgeheven om ons toegang te geven tot de onderliggende lagen.

De binnen- en buitenranden van de van sierlijsten voorziene kaders van de muren waren verguld met bladgoud op een groene mixtion terwijl de brede, uitspringende middelste bandlijst okerkleurig was geschilderd.

Op de panelen, onder de recentste effen verf-lagen, kunnen restanten van verwijderd behangpapier worden geïdentificeerd, net als sporen (al dan niet gevulde gaten) achtergelaten door tapijtspijkertjes van twee opeenvolgende ingrepen waarbij stof werd geplaatst, in de tijd voorafgegaan door een gefigureerd decor (fig. 17) met de picturale kenmerken van de "Horta overschildering". Dit arabesken decor in "paille" (stro) en diepe okerkleur (op basis van loodwit en chroomgeel) gehooft met groen ter omlijning van de kronkelige stengels, rust op een gladde, effen crèmekleurige onderlaag. Het gaat waarschijnlijk om de eerste ingreep op het pleister. Op één enkel paneel is de crèmekleurige onderlaag voorzien van een blauwe boord⁴⁴. Het gaat vermoedelijk niet om een vorige toestand – of hoe kan anders de aanwezigheid van de blauwe boord op één

⁴⁴ Bovenste paneel, zuidmuur. Laag samengesteld uit synthetisch ultramarijn over een laag loodwit en zinkwit. In vergelijking met de stratigrafie van de andere versierde panelen in het vertrek, ligt deze blauwe boord hier midden tussen de stratigrafie van de onderlagen.



(© et analyses / en analyses M. Van Bos & Cécile Glaude)
18 Coupe stratigraphique (C65.093) du filet doré de la porte nord-ouest du grand salon.
Dwarsdoorsnede (C65.093) van het vergulde biesje op de noordwestdeur van de grote salon.

plutôt à un essai, préalable à l'application du « surpeint Horta ». La teinte bleue est rare dans l'œuvre de Victor Horta ; on la retrouve notamment dans un tapis en laine conçu pour « Les Épinglettes »⁴⁵, la maison de campagne des mêmes Frison construite à Uccle entre 1899 et 1900. On peut sans doute y voir l'expression du goût personnel des propriétaires, même si le projet de bleu a ici été abandonné, faute de trouver sa place dans le schéma coloristique de la maison.

Discussion

Les trois premières couches sous-jacentes au « surpeint Horta » et leur composition⁴⁶ rappellent toutefois la stratigraphie déjà observée au rez-de-chaussée et semblent indiquer la même chronologie relative : dans cette optique, la première couche devrait alors être considérée comme une couche d'attente ayant précédé le « surpeint Horta ». Elle est ici blanche et non rose

⁴⁵ Renseignement fourni par M^{me} Aubry, conservateur du Musée Horta, où ce tapis est aujourd'hui conservé.

⁴⁶ Première couche contenant du plomb, suivie d'une couche au calcium et plomb et d'une troisième au plomb. Des couches supplémentaires sont ensuite spécifiques au salon, à savoir une quatrième à base de blanc de plomb et de blanc de zinc, suivie d'une autre au plomb, enfin surmontée des couches colorées.



KM 16824

19 Détail du papier peint du fumoir.
Detail van het behangpapier in de rookkamer.

enkel paneel worden verklaard? –, maar men denkt eerder aan een test voorafgaand aan het opbrengen van de “Horta overschildering”. Blauw komt zelden voor in het werk van Horta. We vinden deze kleur onder meer in een wollen tapijt voor “Les Épinglettes”⁴⁵, het buitenverblijf van dezelfde Frisons gebouwd in Ukkel tussen 1899 en 1900. Het weerspiegelt wellicht de persoonlijke smaak van de eigenaars, zelfs al werd het project voor het blauw hier achterwege gelaten omdat het niet thuishoorde in het kleurenschema van het huis.

Discussie

De drie eerste lagen die zich onder de “Horta overschildering” bevinden⁴⁶ en hun samenstelling herinneren echter wel aan de stratigrafie die reeds op het gelijkvloers werd waargenomen en duiden blijkbaar op dezelfde relatieve chronologie. In die optiek zou de eerste laag dan moeten worden beschouwd als een voorlopige laag die de “Horta overschildering” zou zijn voorafgegaan. Ze is hier wit en niet roze zoals op het gelijkvloers en in de trappenhal en bevindt zich bovendien ook niet op de zones buiten de panelen⁴⁷.

De muurvakken die zich buiten de panelen bevinden vertonen slechts de drie laatste overschilderingen –daterend van na de “Horta overschildering”– die werden aangebracht over sporen van behangpapier dat zelf direct op het pleister was geplakt. Geen enkele van de bovenvermelde onderliggende verflagen van de “Horta overschildering” is in deze zones aanwezig. De potloodtekening die diende om de sierlijsten te plaatsen, is nog zichtbaar op het pleister rondom de kaders onder deze resten behangpapier (vijfde ingreep op de panelen of origineel?). Als de “Horta overschildering” de ingreep is die Octave Maus in 1900 in *L'art moderne* heeft beschreven – en alles wijst daarop – zou men moeten besluiten dat deze buiten de kaders gesitueerde muurdelen behangen waren met overwegend wit papier⁴⁸ om het palet van “blanc, paille, chamois et or” (wit, stro, bleekgeel en goud) te vervolledigen.

De afwezigheid van sporen van een toestand vóór de “Horta overschildering” buiten de panelen – en eventueel ook op het plafond – kan minstens op twee manieren worden geïnterpreteerd: ofwel maakt de allereerste laag met lood op de panelen en op de kaders deel uit van de decoratieve ingreep “Horta overschildering” en is het

⁴⁵ Inlichting verstrekt door mevr. Aubry, conservator van het Hortamuseum, waar dit tapijt nu wordt bewaard.

⁴⁶ Een eerste laag bevat lood, gevolgd door een laag met calcium en lood en een derde met lood. Bijkomende lagen zijn vervolgens specifiek voor de salon, te weten een vierde laag op basis van loodwit en zinkwit, gevolgd door een andere met lood en hierover tenslotte de gekleurde lagen.

⁴⁷ De herevaluatie van de resultaten van de monsters van de salon heeft ons ertoe gebracht om de resultaten geformuleerd tijdens het colloquium in 2005 te herzien. Wij hadden destijds geconcludeerd dat noch de kaders, noch het plafond een eerste laag met lood vertoonden. WAILLIEZ, *Looking for Vanished Decorations* [n. 10], p. 128. Het geval van het plafond blijft alsnog onopgelost daar het monster onvolledig was.

⁴⁸ De afwezigheid van sporen van tapijtspijkers of kopspijkertjes lijkt het gebruik van stof uit te sluiten.

**Proposition de chronologie des interventions de décoration sur la base des stratigraphies réalisées dans les pièces principales
Voorstel voor een chronologie van de decoratieve ingrepen op basis van stratigrafieën uitgevoerd in de belangrijkste vertrekken**

Chronologie intégrée* Geïntegreerde chronologie*	DATATION DATERING	HALL D'ENTRÉE INKOMHAL	CAGE D'ESCALIER TRAPPENHAL	ORANGERIE ORANJERIE	SALLE À MANGER EETKAMER	BUREAU BUREEL		GRAND SALON GROTE SALON		FUMOIR ROOKKAMER
						Antichambre Wachtkamer	Cabinet de travail Werkkabinet	Plafond	Murs Muren	
10 ^e intervention 10de ingreep		-	-	-	-	-	-	-	rose roze	rose roze
9 ^e intervention 9de ingreep		-	-	blanc-gris witgrijs	-	-	-	-	blanc wit	blanc wit
8 ^e intervention 8ste ingreep		blanc rosé rozewit	blanc rosé rozewit	jaune geel	-	-	-	-	beige/gris-vert beige/grijsgroen	décor blanc/vert/brun wit/groen/bruin decor
7 ^e intervention 7de ingreep		-	blanc wit	gris-bleu grijsblauw	-	-	-	-	gris pâle lichtgrijs	papier peint behangpapier
6 ^e intervention 6de ingreep		vert pâle lichtgroen	vert pâle lichtgroen	vert groen	blanc wit	blanc cassé gebroken wit	blanc cassé gebroken wit	vert/blanc groen/wit	tissu stof	tissu stof
5 ^e intervention "des Allemands" 5de ingreep "van de Duitsers"	c. 1943	rose saumon zalmroze			ocre oker	blanc-gris witgrijs		tissu stof	tissu stof	
4 ^e intervention 4de ingreep		-	-	retouches	-	-	-	-	papier peint behangpapier	
3 ^e intervention "Surpeint Horta" 3de ingreep "Horta overschildering"	entre 1897 et mi-1900 tussen 1897 en midden 1900	vernis	vernis	vernis	vernis	-	-	rehauts dorés vergulde hoogsels	vernis	papier peint Art nouveau à motifs jaunes art nouveau- behangpapier met gele motieven
2 ^e intervention 2de ingreep		blanc, épais wit, dik	-	-	retouches	-	-	beige rosé rozebeige	décor ocre/vert/or decor oker/groen/goud	papier brun bruin papier
1 ^e intervention "Original partiel" 1ste ingreep "Gedeeltelijk origineel"	mi-1895-96 midden 1895-96	rose uni effen roze			décor rose soutenu/rose felrose/roze decor	décor vert/ rouge/crème groen/rood/crème decor	décor brun/orangé bruin/oranje decor	?	?	couche rouge (locale) rode laag (plaatselijk)
SUPPORT DRAGER		enduit à la chaux kalkpleister								

* Ce tableau intègre les résultats des stratigraphies en une chronologie générale des interventions à l'échelle de la maison. Une intervention peut éventuellement ne concerner qu'un ou deux éléments, les autres restant intouchés lors de cette étape : un tiret (-) symbolise cette absence d'intervention à un niveau local.

* Deze tabel verenigt de resultaten van de stratigrafieën in een algemene chronologie van de ingrepen op schaal van het huis. Een ingreep kan eventueel slechts bestaan uit één of twee elementen, waarbij de andere tijdens deze etappe onaangeroerd bleven: een streepje (-) duidt op de afwezigheid van een ingreep op plaatselijk niveau.

comme au rez-de-chaussée et dans la cage d'escalier et ne se trouve en outre pas sur les zones extérieures aux panneaux⁴⁷.

Les pans de murs situés hors des panneaux ne portent que les trois derniers surpeints – postérieurs au « surpeint Horta » – posés sur des traces de papier peint appliqué à même l'enduit. Aucune des sous-couches picturales du « surpeint Horta » susmentionnées n'est présente dans ces zones. Le dessin au graphite ayant aidé à la mise en place des moulures est encore visible sur l'enduit du pourtour extérieur des encadrements, sous ces restes de papier peint (cinquième intervention des panneaux ou original ?). Si le « surpeint Horta » devait être l'intervention décrite par Octave Maus dans *L'art moderne* en 1900 – ce que tout porte à croire – il faudrait conclure que ces parties de mur situées à l'extérieur

⁴⁷ La réévaluation des résultats des analyses des échantillons du salon nous a amenée à modifier les résultats présentés lors du colloque de 2005, où nous concluions que ni les encadrements ni le plafond ne montraient non plus de première couche au plomb. WAILLIEZ, *Looking for Vanished Decorations* [n. 10], p. 128. Le cas du plafond reste cependant non résolu, l'échantillon étant incomplet.

de eerste onderlaag op het pleister, waarbij iedere vroegere toestand definitief verloren is gegaan, ofwel waren de ruimten buiten de kaders tijdens de wachtperiode van de decoratieve fase "Horta overschildering" reeds bedekt met behangpapier en niet met witte verf zoals de kaders en de panelen.

De deuren, waarvan de ene naar de trappenhal en de andere naar de rookkamer leidt, zijn in hout met harshoudende vernis. De randen van de deurpanelen zijn gehooft met een fijn verguld biesje uitgevoerd met bladgoud op een groene mixtion. Men heeft kunnen vaststellen dat ze opnieuw werden vernist en dat het biesje plaatselijk werd hernomen met bronzine (messingpoeder) (fig. 18). Hieruit volgt dat ook de eerste afwerking van de deuren werd uitgevoerd in harmonie met de polychromie van het plafond en de arabeskendecoratie van de muurpanelen ("Horta overschildering").

Vergeleken met de resultaten van de op het gelijkvloers uitgevoerde stratigrafische onderzoeken, is de chronologie van dit vertrek opmerkelijk: er kan immers in het ensemble van stratigrafische eenheden geen enkele volledige laag worden teruggevonden die duidelijk op het bestaan van een toestand voorafgaand

des cadres étaient tendues de papier⁴⁸ à dominante blanche, afin de compléter la palette « blanc, paille, chamois et or ».

L'absence de traces d'un état antérieur au « surpeint Horta » hors des panneaux – et éventuellement aussi sur le plafond – peut s'interpréter d'au moins deux manières: soit la toute première couche de plomb appliquée dans les panneaux et sur les encadrements fait partie de l'intervention décorative « surpeint Horta » et en constitue la première sous-couche sur l'enduit, tout état antérieur étant définitivement perdu; soit, durant la période d'attente de la phase décorative « surpeint Horta », les espaces hors des cadres étaient déjà couverts d'un papier peint et non de peinture blanche comme les cadres et panneaux.

Les portes, desservant l'une la cage d'escalier, l'autre le fumoir, sont en bois de résineux vernis. Le pourtour des panneaux est rehaussé d'un fin filet doré, réalisé à la feuille d'or posée sur une mixtion verte. Un revernissage et une reprise locale du filet – à la bronzine (poudre de lait) – ont pu y être constatés (fig. 18). Il en ressort que la première finition des portes est elle aussi réalisée à l'unisson de la polychromie du plafond et du décor d'arabesques des panneaux muraux (« surpeint Horta »).

En regard des résultats des examens stratigraphiques réalisés au rez-de-chaussée, la chronologie de cette pièce est particulière: en effet, aucune couche d'intervention complète indiquant clairement l'existence d'un état antérieur au « surpeint Horta » n'a pu être mise en évidence sur l'ensemble des unités stratigraphiques. On peut tenter l'hypothèse suivante, à savoir que le travail de stucage et d'enduisage n'a précédé que de peu l'intervention de mise en peinture. Dans cette hypothèse, la couche blanche (blanc de plomb) identifiée directement sur l'enduit est la première sous-couche du « surpeint Horta » et n'a en fait rien à voir avec la couche d'attente rose identifiée au rez-de-chaussée hormis une composition somme toute banale et bien peu caractéristique. Cela étant, il n'est aujourd'hui plus possible de documenter un quelconque état antérieur (1895 - ca 1899), pour autant qu'il y en ait jamais eu: les traces éventuelles (papier peint, couche de peinture) en ont été soit éliminées soit enfouies dans l'enduisage.

Fumoir

Maus ne décrit que très succinctement cette pièce: « Au salon fait suite un fumoir dont le plafond offre une disposition analogue à celle de la pièce qui vient d'être décrite [le salon]. Dans toute la maison, le système des gitages apparents en fer a reçu une judicieuse application; Seule, la décoration varie, en raison de celle des appartements »⁴⁹. Cette pièce, fortement remaniée au cours du temps, s'ouvre par une porte à double vantail sur le grand salon (côté est) et sur la cage

aan de “Horta overschildering” wijst. Men kan de hypothese naar voren trachten te schuiven dat het stuc- en pleisterwerk slechts zeer kort voor het verven werd uitgevoerd. Volgens deze hypothese is de witte laag in loodverf die direct op het pleister werd geïdentificeerd, de eerste onderlaag van de “Horta overschildering” en heeft ze, de eigenlijk banale en weinig karakteristieke compositie te nagelaten, in feite niets te maken met de roze wachtlag die op het gelijkvloers werd geïdentificeerd. Hoe het ook zij, het is vandaag niet meer mogelijk om welke vroegere toestand (1895 - ca. 1899) dan ook nog te documenteren, voor zover er ooit een is geweest: de eventuele sporen ervan (behangpapier, verflaag) werden ofwel verwijderd, ofwel verborgen in het pleisterwerk.

Rookkamer

Maus geeft slechts een zeer korte beschrijving van dit vertrek: “Au salon fait suite un fumoir dont le plafond offre une disposition analogue à celle de la pièce qui vient d'être décrite [le salon]. Dans toute la maison, le système des gitages apparents en fer a reçu une judicieuse application; seule, la décoration varie, en raison de celle des appartements”⁴⁹. Dit vertrek, dat in de loop der tijd sterk werd gewijzigd, geeft via een dubbele deur uit op de grote salon (oostkant) en op de trappenhal (zuidkant). Een hoog venster (westkant) verlicht het vertrek terwijl een brede schouw tegen het middelste gedeelte van de noordmuur staat. De marmerstenen mantel die smaller is dan de rookvang en bovendien bekleed is met een paneel gelijkend op die van het valse plafond, lijkt te wijzen op een hergebruik. De muren, bedekt met een synthetisch doek zoals dat in de grote salon, zijn herverfd in het roze en gaan onderaan verborgen achter effen, houten panelen. Oorspronkelijk sierde een stel latten in governist hout – nu enkel nog bewaard gebleven op de zuidmuur en een gedeelte van de oostmuur – de onderzijde van de muur en beschermde deze ook tegen stoten, volgens een formule die Horta reeds had gebruikt in de trappenhal van het huis Tassel.

Ons onderzoek van de afwerking van de rookkamer bleef vrij beperkt. De muren vertonen op het oorspronkelijke niveau een art nouveau-behangpapier (fig. 19) met plantaardig motief in camaïeu met geel en wit. Een mogelijke test met rode verf (S2060-Y70R) werd aangetoond direct op het pleister, enkel op de noordmuur. De aanwezigheid op alle muren van enerzijds het recente geschilderde doek⁵⁰, en anderzijds ook van het vermoedelijk oorspronkelijke behangpapier dat we zo goed mogelijk wilden bewaren, heeft onze mogelijkheden tot dieper onderzoek beknut. Het was ook niet mogelijk het plafond te bestuderen aangezien het nog bedekt was met het valse plafond en bijgevolg onbereikbaar was.

⁴⁹ MAUS, *Habitations modernes* [n. 1], p. 223.

⁵⁰ Hier net als in de andere ruimten van het huis wilden de eigenaars de zichtbare afwerkingen in een toonbare toestand laten in afwachting van de restauratiewerken waarvan geweten is dat ze, voor een geklasseerd interieur, veel tijd vergen om gepland en uitgevoerd te worden.

⁴⁸ L'absence de traces de clous de tapissier ou semences sembla exclure l'emploi d'un tissu.

⁴⁹ MAUS, *Habitations modernes* [n. 1], p. 223.

d'escalier, côté sud. Une haute fenêtre (côté ouest) éclaire la pièce, tandis qu'une large cheminée meuble la partie centrale du mur nord. Son manteau en pierre marbrière plus étroit que la hotte, en outre couverte d'un panneau semblable à ceux constituant le faux plafond, semble indiquer un remploi. Les murs, recouverts d'une toile synthétique similaire à celle du grand salon, sont repeints de rose et masqués dans le bas par des panneaux de bois lisses. À l'origine, un jeu de lattes parallèles en bois vernis – aujourd'hui uniquement conservé sur le mur sud et une partie du mur est – animait, tout en la protégeant des coups, la partie inférieure des murs, selon une formule déjà utilisée par Horta dans la cage d'escalier de l'hôtel Tassel.

Notre examen des finitions du fumoir a été relativement limité. Les murs montrent au niveau original un papier peint Art nouveau (fig. 19) à motif végétal dans un camaïeu jaune et blanc. Un possible essai de peinture rouge (S2060-Y70R) a été mis en évidence, à même l'enduit, sur le mur nord uniquement. La présence sur tous les murs d'une part de la toile peinte récente⁵⁰, d'autre part du papier peint vraisemblablement original que nous voulions conserver au mieux, a limité nos possibilités d'investiguer plus avant. Il ne nous a pas non plus été possible d'étudier le plafond, encore couvert du faux plafond et, partant, inaccessible.

Matériaux et palette

Les matériaux mis en œuvre dans les intérieurs de Victor Horta sont usuellement des structures d'acier visibles (ici gîtage des plafonds), des fers forgés (orangerie) ou fontes de fer peints, des vitraux colorés (imposte, portes, puits de lumière), du bois sculpté peint ou vernis (portes, départ de l'escalier), du marbre (hall d'entrée, cheminées), des carrelages (cuisine, salle de bain), du bronze (rampe du hall, quincaillerie) ou du maillechort. Les sols sont en parquet ou plancher, mosaïque (vestibule), granito, carrelages ou marbre (escalier du hall).

Des peintures ornementales occupent les murs et plafonds : la palette de l'hôtel Frison contient principalement des pigments au plomb, notamment dans les couches préparatoires. Ce qui doit avoir été une couche d'attente, rose relativement soutenu, est à base de blanc de plomb vraisemblablement additionné d'un peu de minium (oxyde de plomb).

Le «surpeint Horta» montre plusieurs sous-couches crème, plus ou moins intensément colorées : la couche inférieure, préparatoire, est à base de craie et de blanc de plomb ; la couche supérieure est constituée de blanc de plomb, éventuellement additionné de jaune massicot (monoxyde de plomb) voire de minium. Dans la peinture du décor du hall d'entrée, du blanc de zinc (blanc de Chine) a été identifié ; il s'agit d'un pigment

⁵⁰ Ici comme dans les autres espaces de la maison, les propriétaires souhaitaient garder les finitions visibles dans un état présentable dans l'attente de travaux de restauration réputés longs à programmer et à mettre en œuvre dans un intérieur classé.

Materialen en palet

De materialen aangewend in de interieurs van Victor Horta zijn gewoonlijk onbeklede, stalen structuren (hier vloerbalken van het plafond), geschilderd smeedijzerwerk (oranjerie) of gietijzer, gekleurde glasramen (puiraam, deuren, lichtkokers), geschilderd of gemerkt gesculpteerd hout (deuren, trapaanzet), marmer (inkomhal, schouwen), tegels (keuken en badkamer), brons (leuning in de inkomhal, ijzerwerk) of nieuwzilver. De vloeren zijn van parket of planken, mozaïek (vestibule), granito, tegels of marmer (trap in de inkomhal).

Decoratieve schilderijen sieren de muren en de plafonds: het palet van het huis Frison bevat vooral loodpigmenten, onder andere in de voorbereidende lagen. Wat een voorlopige laag moet zijn geweest, tamelijk dieproze, is op basis van loodwit, vermoedelijk vermengd met wat menie (loodoxide).

De "Horta overschildering" toont meerdere crèmekleurige onderlagen met variërende kleurintensiteit: de onderste, voorbereidende laag is op basis van krijt en loodwit, de bovenste laag bestaat uit loodwit, eventueel met toevoeging van loodgeel (loodmonoxide) of menie. In de verf van het decor in de inkomhal werd zinkwit (Chinees wit) geïdentificeerd; het gaat om een in die tijd vaak gebruikt pigment dat men ook elders in het werk van Horta tegenkomt⁵¹. De analyse van de oranje verven (trappenhal, wintertuin) wijst op de aanwezigheid van lood en chroom ofwel chroomoranje (loodchromaat), waarschijnlijk met toevoeging van menie of loodwit. De trapmuur bevat onder meer ijzer, wat duidt op oker, of okers, rood of geel. In de grote salon daarentegen zijn de okerkleuren van de muren niet op basis van aarde (geen ijzer), maar van chroomgeel. Het groen van de stengels en de omtrekken van de arabeskenedecors is op basis van chroomgroen (Engels groen), gemengd met loodwit en eventueel met loodgeel⁵².

De verguldingen zijn bij Horta ofwel met goud ofwel met messing uitgevoerd, gewoonlijk in bladvorm. Buiten enkele zeer sobere accenten in de enige grote salon (fijn goud), wordt in de decors van het huis Frison geen gebruik gemaakt van metalen afwerkingen.

Restauratieproject

De vertrekken met repetitieve motieven zoals de wintertuin of de eetkamer, zouden door reconstitutie met behulp van een doorgeprikte tekening eenvoudig opnieuw tot een staat kunnen worden gebracht die gelijkens vertoont met de "Horta overschildering".

⁵¹ De analyse van de paarse tint heeft geen resultaten opgeleverd. Ofwel werd onze monsterneming niet correct uitgevoerd, ofwel hebben we te maken met een organisch pigment, wat de elektronische microsonde niet kan opsporen.

⁵² Engels groen is een industrieel mengsel uit zeer fijn vermengd Pruisisch blauw en chroomgeel. Het in het huis Winssinger geïdentificeerde palet is zeer gelijkaardig. Dossier 2L/13 2005.08692. Zie ook E. Job *et al.*, *Een werk van Victor Horta: de salons van het huis C. Winssinger. Studie van de decoratieve afwerkingen*, in dit *Bulletin*, p. 267-285.

fréquent à l'époque et que l'on trouve ailleurs dans l'œuvre de Horta⁵¹. L'analyse des peintures oranges (cage d'escalier, jardin d'hiver) indique la présence de plomb et de chrome, soit d'orange de chrome (chromate de plomb) probablement additionné de minium voire de blanc de plomb. Le mur d'échiffre contient en outre du fer, indiquant de l'ocre voire des ocres, rouge ou jaune. Dans le grand salon, en revanche, les couleurs ocrées des murs ne sont pas à base de terres (pas de fer) mais de jaune de chrome. Les verts mis en œuvre dans les tiges et les contours des décors d'arabesques sont tous à base de vert de chrome (ou vert anglais) mêlé à du blanc de plomb et éventuellement du massicot⁵².

Les dorures chez Horta sont réalisées soit à l'or fin, soit au laiton, généralement en feuille. Hormis quelques accents d'une grande sobriété dans le seul grand salon (or fin), les décors de l'hôtel Frison ne font pas usage des finitions métalliques.

Projet de restauration

Les pièces aux motifs répétitifs, comme le jardin d'hiver ou la salle à manger, pourraient aisément recouvrer un état similaire au « surpeint Horta » par reconstitution à l'aide de poncifs.

En ce qui concerne le hall d'entrée, la cage d'escalier ou le salon, la seule prise de connaissance du grand motif asymétrique non répétitif, dont aucun cliché, ni dessin préparatoire ni poncif, n'est conservé, exige un dégagement préalable. Deux options s'offrent ensuite : soit le décor ancien révélé est conservé et restauré, soit – si sa mise au jour n'a pas été réalisée dans les règles de l'art pour des raisons de temps, d'argent et en raison d'un état jugé dégradé et insatisfaisant – une reconstitution à l'identique est réalisée sur les témoins anciens. Cette dernière solution a été adoptée dans la cage d'escalier de l'hôtel Tassel⁵³.

Les plafonds du bureau d'avocat, relativement rapides à dégager de leurs surpeints à la colle, invitent naturellement à une mise au jour de l'original et à une restauration légère, de préférence à une reconstitution contemporaine.

Conclusion

Le fait marquant ressortant de nos examens stratigraphiques, véritable pierre d'achoppement de l'interprétation, est la présence d'une sorte de « pré-original »

⁵¹ L'analyse de la teinte mauve n'a pas donné de résultat, soit que notre prélèvement n'ait pas été correctement réalisé, soit que l'on ait affaire à un pigment organique, non détectable par la microsonde électronique.

⁵² Le vert anglais est une préparation industrielle de bleu de Prusse et de jaune de chrome très intimement mêlés. La palette identifiée à l'hôtel Winssinger est très semblable à celle-ci. Dossier 2L/13 2005.08692. Lire aussi E. JOB *et al.*, *Une œuvre de Victor Horta: les salons de l'hôtel C. Winssinger. Étude des finitions décoratives*, ici même, p. 267-285.

⁵³ Voir LOYER et DELHAYE, *Victor Horta, Hôtel Tassel* [n. 23], p. 32-33 et *La restauration de l'hôtel Tassel. Un entretien avec l'architecte Jean Delhaye*. Propos recueillis par M. CULOT et A. VAN LOO, p. 27-37.

Wat de inkomhal, de trappenhal of de salon betreft, is er enkel al om informatie te vergaren over het grote, asymmetrische, niet-repetitieve motief waarvan geen enkele foto, noch voorbereidende tekening noch doorgeprikt tekening bewaard bleef, een voorafgaande blootlegging vereist. Twee opties zijn vervolgens mogelijk: ofwel wordt het oude decor dat aan het licht komt bewaard en gerestaureerd; ofwel – als de blootlegging niet volgens de regels van de kunst is gebeurd, ten gevolge van financiële of tijdsredenen, en als de toestand verweerd en onbevredigend wordt geacht – kan een reconstitutie 'à l'identique' worden uitgevoerd op basis van vroegere getuigenissen, een oplossing die voor de trappenhal van het huis Tassel werd gekozen⁵³.

De plafonds van het advocatenkantoor, die tamelijk vlug van hun lijmgebonden overschilderingen kunnen worden ontdaan, nodigen natuurlijk eerder uit tot het blootleggen van het originele decor en een lichte restauratie, dan tot een hedendaagse reconstitutie.

Besluit

Het opmerkelijke feit dat uit onze stratigrafische onderzoeken voortvloeit en een waar struikelblok vormt voor de interpretatie, is de aanwezigheid van een soort "pre-origineel" in de eetkamer. Het is ook het enige element van de geschilderde afwerkingslagen dat in 1897 met een foto werd gedocumenteerd. Enkel de confrontatie van alle feiten, archeologische resultaten, laboratoriumonderzoeken, primaire bronnen, eigentijdse besprekingen en foto's hebben het mogelijk gemaakt om onze hypothesen rond de twee decoratiefases te formuleren. De werkhypothesen, gebaseerd op gedeeltelijke resultaten, werden regelmatig geverifieerd tijdens de opeenvolgende studiefases die hielpen om alles steeds opnieuw in vraag te stellen. Zolang dit iteratief interpretatieproces van de resultaten heeft geduurd – te weten 3 jaar – werden we geconfronteerd met het steeds weerkerende deontologische probleem: geen besluit kunnen nemen over het statuut van de "Horta overschildering" – waarschijnlijk een "laattijdig origineel" – terwijl bepaalde tussenkomende partijen daar toch op aandrongen.

Na vier studiecampagnes is ons besluit dat er wel degelijk twee decoratiefases zijn geweest, maar dat enkel de tweede volledig is en alle belangrijke vertrekken met uitzondering van het advocatenkantoor betreft. Blijkbaar werden bij de eerste ingreep enkel de eetkamer en het advocatenkantoor betrokken. In de andere vertrekken kon worden aangetoond dat de decoratie pas later werd uitgevoerd en de muren voorlopig effen geschilderd waren of behangen waren met papier of textiel in afwachting van de definitieve afwerking. In de tweede fase glijden de kleuren van het reeds geschilderde plafond van de eetkamer van roze tinten naar oker- en groene tinten: zodoende wijzigt Horta – als het wel om

⁵³ Zie LOYER en DELHAYE, *Victor Horta, Hôtel Tassel* [n. 23], p. 32-33, en *La restauration de l'hôtel Tassel. Un entretien avec l'architecte Jean Delhaye*. Opmerkingen verzameld door M. CULOT en A. VAN LOO, p. 27-37.

dans la salle à manger. Il s'agit également du seul élément des finitions peintes attesté par document photographique en 1897. Seule la mise en corrélation de tous les faits, résultats archéologiques, examens de laboratoire, sources primaires, recensions et photographies d'époque nous ont permis de formuler nos hypothèses concernant les deux phases de décoration. Celles-ci, fondées sur des résultats partiels, ont été régulièrement soumises à vérification lors des phases successives d'étude, favorables à une remise en question continue. Tant qu'a duré ce processus itératif d'interprétation des résultats – à savoir trois ans – nous avons été confrontées au problème déontologique récurrent lié au fait de devoir refuser de conclure sur le statut du « surpeint Horta » – vraisemblable « original tardif » – alors même que certains intervenants nous pressaient de le faire.

Nos conclusions au terme de quatre campagnes d'étude sont qu'il y a bien eu deux phases de décoration, mais que seule la deuxième est complète et a concerné toutes les pièces significatives de l'habitation, à l'exception du bureau d'avocat. Il semble que la première intervention n'ait concerné, quant à elle, que la salle à manger et le bureau d'avocat. Il a pu être mis en évidence, dans les autres pièces, que la décoration n'a été réalisée qu'ultérieurement, les murs étant provisoirement peints de manière unie ou tendus de papier peint ou de tissu dans l'attente de la décoration définitive. À l'occasion de la seconde phase, les couleurs du plafond déjà peint de la salle à manger glissent des tons roses aux teintes ocres et vertes : ce faisant, Horta – s'il s'agit bien de lui⁵⁴ – modifie le schéma décoratif de la maison et atteste que son travail de création est un continuum (*work in progress*).

Une possible explication du retard pris dans les travaux d'aménagement et de décoration de l'hôtel Frison est que des raisons budgétaires dans le chef des propriétaires – qui, rappelons-le, font construire simultanément leur maison de campagne « Les Épinglettes » à Uccle – ou l'indisponibilité du peintre-décorateur aient joué un rôle. Par ailleurs, il n'est pas non plus à exclure que les deux grands hôtels de maître, Winssinger et Solvay, en construction à la même période, au programme et au budget autrement considérables, aient pu accaparer l'attention de l'architecte au détriment du projet plus modeste que représentait l'hôtel Frison.

En tant qu'œuvre de la première période de Victor Horta, l'hôtel Frison représente un jalon essentiel de sa création par la trilogie qu'il forme avec les hôtels Tassel et Winssinger. Les finitions décoratives mises au jour lors de nos études in situ témoignent notamment de la même inspiration luxuriante dans une gamme chromatique très voisine.

hem gaat⁵⁴ – het decoratieve schema van het huis en bewijst dat zijn scheppingswerk een continuüm is (*work in progress*).

Een mogelijke verklaring voor de achterstand die werd opgelopen bij de inrichting en de decoratie van het huis Frison is dat budgettaire overwegingen van de eigenaars – die, zo herhalen we, terzelfdertijd te Ukkel het landhuis “Les Épinglettes” lieten bouwen – of de onbeschikbaarheid van de schilder-decorateur een rol kunnen hebben gespeeld. Het is overigens ook niet onmogelijk dat de twee grote herenhuizen, Winssinger en Solvay, die in diezelfde periode werden gebouwd met een veel omvangrijker programma en budget, de aandacht van de architect hadden kunnen opeisen ten nadele van het meer bescheiden project van het huis Frison.

Evenzeer als het een werk is uit de eerste periode van Victor Horta, is het huis Frison alleen al door de trilogie die het vormt met de herenhuizen Tassel en Winssinger een essentieel baken in zijn scheppingswerk. De decoratieve afwerkingen die aan het licht werden gebracht tijdens onze studies in situ getuigen onder meer van eenzelfde zeer rijke inspiratie in een nauw verwant chromatisch gamma.

(uit het Frans vertaald)

⁵⁴ L'attribution à l'architecte des décors du « surpeint Horta » n'a pas pu être démontrée. Cependant, leur parenté stylistique avec son œuvre et le fait qu'ils aient pu être datés des premières années suivant la construction nous incitent à ne pas lui en contester la paternité.

⁵⁴ De toeschrijving aan de architect van de decors van de “Horta overschildering” kon niet worden aangetoond. Niettemin zet hun stilistische verwantschap met zijn werk en het feit dat ze in de eerste jaren na de constructie konden gedateerd worden ons ertoe aan om zijn auteurschap niet te betwisten.

SOURCES ET DOCUMENTS

BRONNEN EN DOCUMENTEN

L'HISTORIEN DE L'ART ET L'IMAGE

RÉFLEXIONS ET MENUS PROPOS

Marie-Christine CLAES

Souvent, au cours des recherches liées à mon doctorat consacré à Marcellin Jobard (1792-1861)¹ (fig. 1), sont apparus des rapprochements entre son époque et la nôtre : accélération de la communication et de l'information, élargissement des marchés, contacts au bout du monde... Époques de changements, de bouillonnement intellectuel, mais aussi de questionnements et de peurs. Aujourd'hui, l'informatique, la réalité virtuelle, les nouvelles technologies de l'information et de la communication inquiètent certains : tout va trop vite. Le même désarroi a existé lors de l'introduction du chemin de fer : pour la première fois, ce n'était plus le pas, de l'homme ou de l'animal, qui rythmait les déplacements. Dans le domaine de l'image aussi, une inquiétude semblable relie les deux époques : on n'est pas sûr de ce que l'on voit. Au début du daguerréotype, raconte Karl Dauthendey, on n'osait pas regarder les portraits. « On était intimidé par la netteté de ces hommes et l'on croyait que ces petits, que ces minuscules visages des personnages fixés sur la plaque étaient eux-mêmes capables de vous voir »². Aujourd'hui, par contre, quand nous voyons le portrait d'un inconnu, nous n'osons plus affirmer que c'est le visage de quelqu'un qui existe, ou a existé. Peut-être n'est-il que le résultat de manipulations. Les progrès techniques ont été tellement rapides que la réflexion de Régis Debray en 1992 est déjà dépassée depuis plusieurs années : « La question de la « réalité » des images analogiques (photo, cinéma, télé) sera bientôt et plus sagement remplacée par celle de leur vraisemblance. Et celle-ci ne sera plus garantie que par leur rapidité de transmission : plus bref le délai, moins de possibilités de truquage (qui demande des machines et du temps) »³. Le « ça a été » de Roland Barthes est bien révolu.

¹ M.-Chr. CLAES, *J.B.A.M. Jobard (1792-1861), visionnaire de nouveaux rapports entre l'art et l'industrie, acteur privilégié des mutations de l'image en Belgique au XIX^e siècle*, UCL, Louvain-la-Neuve, octobre 2006 (promoteur prof. Ralph Dekoninck). Fondateur en 1820 du premier établissement lithographique belge important, Jobard est devenu en 1839 le premier photographe belge.

² Karl Dauthendey (1819-1896), premier daguerréotypiste à Saint-Petersbourg. Il a réalisé son premier portrait en juin 1841. Citation par W. BENJAMIN, *Petite histoire de la Photographie* [1931], éd. française, dans *Œuvres. 2, Poésie et Révolution*, Paris, 1971, p. 20.

³ R. DEBRAY, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Paris, 1992, p. 379.

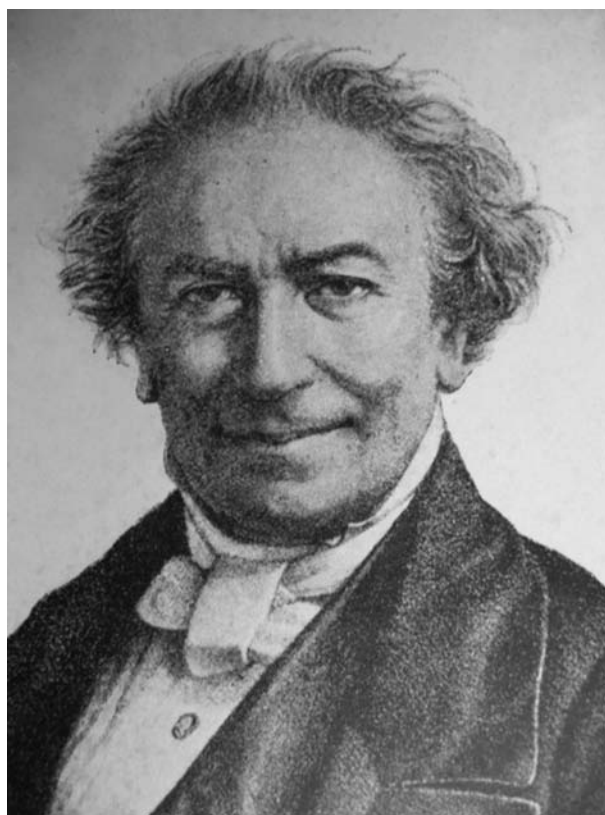
DE KUNSTHISTORICUS EN HET BEELD

OVERWEGINGEN EN KLEINE BEDENKINGEN

Marie-Christine CLAES

In de loop van het onderzoek voor mijn doctoraatsthesis gewijd aan Marcellin Jobard (1792-1861)¹ (fig. 1) kwamen dikwijls verbanden tussen zijn tijd en de onze aan het licht: versnelling van de communicatie en de informatie, verbreding van de markten, contacten op wereldwijde schaal... Tijden van veranderingen, van

¹ M.-C. Claes, *J.B.A.M. Jobard (1792-1861), visionnaire de nouveaux rapports entre l'art et l'industrie, acteur privilégié des mutations de l'image en Belgique au XIX^e siècle*, UCL, Louvain-la-Neuve, oktober 2006 (promotor prof. Ralph Dekoninck). Jobard, die in 1820 de eerste belangrijke Belgische lithografische instelling stichtte, werd in 1839 de eerste Belgische fotograaf.



X022012

1 Portrait de Jobard en frontispice de H. Raclot, *Brevets d'invention*, Bruxelles, 1897. Coll. Steven F. Joseph. *Portret van Jobard als titelplaat van H. Raclot, Brevets d'invention, Brussel, 1897. Verz. Steven F. Joseph.*

Ces parallèles m'invitent – sous ce titre en clin d'œil à Rodolphe Töpffer⁴ – à émettre quelques réflexions sur le chemin parcouru depuis le XIX^e siècle, et à m'interroger sur le statut de l'image, son impact, mais aussi sur notre devoir de vigilance par rapport à elle.

L'inflation des images depuis le XIX^e siècle

Dans les années 1830, la demande d'images connaît une croissance exponentielle, symbolisée par la lithographie de Madou, *Les coureurs de dessin*, publiée en 1835 dans le périodique belge *L'Artiste* (fig. 2). Selon l'historien britannique de la photographie Anthony Hamber, on a produit davantage d'images d'art entre 1839 et la fin du XIX^e siècle en Angleterre qu'avant 1839⁵. La lithographie constitue une première accélération dans les années 1820, puis à la fin du XIX^e siècle, la similitude, procédé de photogravure en relief permettant l'impression simultanée du texte et d'images tramées, provoquera une nouvelle accélération dans le monde de l'illustration. La photographie et les procédés photomécaniques ont été un formidable catalyseur. Aujourd'hui, les nouvelles technologies font à nouveau exploser le marché de l'image. Comme les caricaturistes et dessinateurs d'actualité s'étaient adaptés au besoin de vitesse au XIX^e siècle en adoptant la lithographie, les photographes et dessinateurs de presse utilisent aujourd'hui les moyens techniques qui accélèrent la création et la transmission (palette graphique, courriel).

Est-ce le médium qui change le monde ou le monde qui change le médium ?

Les révolutions de l'image au XIX^e siècle correspondent à un mouvement constant qui s'applique à bien

⁴ Peintre et critique d'art, auteur en 1848 de *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le Beau dans les Arts*, il a été parmi les premiers à écrire sur la photographie.

⁵ A. HAMBER, *The Photography of Art, 1839-1890*, thèse, Birkbeck College, Londres, 1990.



2 *Les coureurs de dessins*, lithographie de Jean-Baptiste Madou parue dans *L'Artiste*, 3^e année, 1835. *Les coureurs de dessins*, lithografie van Jean-Baptiste Madou verschenen in *L'Artiste*, 3^{de} jaargang, 1835.

intellectuele dynamiek, maar ook van bevraging en angst. Vandaag worden sommige mensen verontrust door de informatica, de virtuele werkelijkheid, de nieuwe informatie- en communicatietechnologieën: alles gaat te snel. Dezelfde verwarring bestond toen de spoorweg zijn intrede deed: voor de eerste keer was het niet meer de stap – van mens of paard – die de verplaatsingen ritmeerde. Ook op het gebied van het beeld verbindt een gelijkaardige onrust de twee periodes: men is niet zeker van wat men ziet. In de beginperiode van de daguerreotype, vertelt Karl Dauthendey ons, durfde men de portretten niet te bekijken: “On était intimidé par la netteté de ces hommes et l'on croyait que ces petits, que ces minuscules visages des personnages fixés sur la plaque étaient eux-mêmes capables de vous voir²”. Wanneer we vandaag echter het portret van een onbekende zien, durven we niet langer beweren dat het gaat om het gezicht van iemand die werkelijk bestaat of heeft bestaan. Misschien is het slechts het resultaat van manipulaties. De technische vooruitgang is zo snel gegaan dat de bemerking van Régis Debray uit 1992 al sinds meerdere jaren is voorbijgestreefd: “La question de la « réalité » des images analogiques (photo, cinéma, télé) sera bientôt et plus sagement remplacée par celle de leur vraisemblance. Et celle-ci ne sera plus garantie que par leur rapidité de transmission: plus bref le délai, moins de possibilités de truquage (qui demande des machines et du temps)³”. Het “ça a été” van Roland Barthes is wel degelijk vergleden.

Deze parallellen zetten mij aan om – onder deze titel die een stille wenk is aan Rodolphe Töpffer⁴ – enige overwegingen te uiten over de weg die sinds de negentiende eeuw is doorlopen en om mij vragen te stellen over het statuut van het beeld, zijn impact, maar ook over onze taak om erover te waken.

De inflatie van de beelden sinds de negentiende eeuw

In de jaren 1830 kent de vraag naar beelden een exponentiële groei. Dit wordt gesymboliseerd door *Les coureurs de dessin*, de lithografie van Madou die in 1835 wordt gepubliceerd in het Belgische tijdschrift *L'Artiste* (fig. 2). Volgens de Britse fotografiehistoricus Anthony Hamber werden in Engeland tussen 1839 en het einde van de negentiende eeuw meer kunstbeelden geproduceerd dan vóór 1839⁵. De lithografie belichaamt een eerste versnelling in de jaren 1820, en aan het einde

² Karl Dauthendey (1819-1896), eerste daguerreotypist in Sint-Petersburg. Hij verwezenlijkte zijn eerste portret in juni 1841. Citaat uit W. BENJAMIN, *Petite histoire de la Photographie* [1931], Franse uitg., in *Œuvres. 2, Poésie et Révolution*, Parijs, 1971, p. 20.

³ R. DEBRAY, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Parijs, 1992, p. 379.

⁴ Schilder en kunstcriticus. Met zijn *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le Beau dans les Arts* uit 1848 was hij één van de eersten die over fotografie schreef.

⁵ A. HAMBER, *The Photography of Art, 1839-1890* (thesis, Birkbeck college), Londen, 1990.

d'autres domaines : de nouveaux besoins suscitent de nouvelles expérimentations qui provoquent l'invention de nouveaux outils et de nouvelles machines. Ceux-ci permettent de créer des œuvres nouvelles ou des produits nouveaux, qui à leur tour suscitent de nouveaux goûts et de nouveaux besoins.

Il est significatif que c'est au moment même où les courants réaliste, puis naturaliste, commencent à s'imposer que la photographie tend à se généraliser. L'émergence d'une technique nouvelle s'inscrit toujours dans un cadre socio-historique déterminé, qui répond à des enjeux idéologiques relativement précis⁶. Les inventions apparaissent quand on en éprouve le besoin, quand on est prêt à les recevoir. C'est évident pour la photo, qui n'apparaît qu'au XIX^e siècle, alors que les deux principes de base, l'utilisation de la *camera obscura* et le noircissement des sels d'argent à la lumière sont déjà bien connus au XVI^e siècle. Dans de nombreux cas d'inventions, on remarque que des chercheurs indépendants arrivent à des résultats semblables au même moment : Morse et Wheatstone pour le télégraphe, Ducos du Hauron et Cros pour la photographie en couleur, Edison et Swan pour la lampe à incandescence... Les inventions répondent à un besoin économique, mais aussi à une nécessité sociale⁷.

Deux registres de l'image montrent particulièrement les interactions entre image et société : l'image didactique et l'image de propagande.

L'image est un outil

L'usage de l'image est favorisé par la révolution industrielle. En effet, l'industrialisation nécessite une main-d'œuvre plus scolarisée : l'ouvrier doit comprendre le fonctionnement de nouvelles machines. La bourgeoisie se rend compte qu'elle doit s'appuyer sur des ouvriers plus qualifiés, d'où la nécessité d'améliorer l'instruction, notamment par le biais des ouvrages illustrés, qui facilitent l'apprentissage et le rendent plus attrayant. Au-delà des livres scolaires, les ouvrages illustrés sont souvent loués dans la presse pour leur caractère instructif : « Les gravures fixent les idées, et si les enfans s'attachent aux images, il y a des enfans de tout âge » (*Le Courrier des Pays-Bas*, 19 décembre 1824, à propos de la *Vie de Napoléon* éditée par Jobard). Il en va de même pour toutes les éditions de cartes de la terre et du ciel : « Heureux ceux qui s'amusent ! Plus heureux ceux qui s'instruisent ; mais les plus heureux de tous, sans contredit, sont ceux qui s'instruisent en s'amusant. Sous ce rapport, la génération nouvelle n'aura pas à se plaindre de sa devancière » (*Le Courrier des Pays-Bas*, 27 janvier 1827, à propos de cartes géographiques publiées par Jobard).

L'image est une arme

L'expansion de l'image a été favorisée dans certains pays par une politique nationaliste. Tout comme

van de negentiende eeuw is het de similligravure, een procédé van fotogravure in reliëf dat de gelijktijdige afdruk van tekst en rasterfoto's toelaat en een nieuwe versnelling in de wereld van de illustratie teweegbrengt. De fotografie en de fotomechanische procédés zijn een geweldige katalysator geweest. Vandaag doen nieuwe technologieën de markt van beelden opnieuw exploderen. Net zoals de negentiende-eeuwse karikaturisten en tekenaars die de actualiteit vastlegden, door het gebruik van de lithografie tegemoetkwamen aan de vereiste van snelheid, bedienen ook de hedendaagse persfotografen en perstekenaars zich van technische middelen die de vormgeving en de overbrenging versnellen (grafisch palet, e-mail).

Verandert het medium de wereld of verandert de wereld het medium?

De radicale veranderingen van het beeld in de negentiende eeuw zijn een voorbeeld van de voortdurende beweging die in verschillende domeinen werkzaam is: nieuwe behoeften roepen nieuwe experimenten op die de uitvinding van nieuwe werktuigen en nieuwe machines in de hand werken. Deze dragen bij tot het maken van nieuwe werken of nieuwe producten die op hun beurt weer nieuwe smaken en nieuwe behoeften ontlokken.

Het is betekenisvol dat op hetzelfde ogenblik dat de realistische en later de naturalistische strekkingen zich door beginnen te drukken, de fotografie de neiging vertoont zich te veralgemenen. De verschijning van een nieuwe techniek situeert zich steeds in een sociaalhistorisch kader dat aan tamelijk precieze ideologische belangen voldoet⁶. Uitvindingen verschijnen wanneer men er behoefte aan heeft, wanneer men er ontvankelijk voor is. Dat geldt zeker voor de fotografie die slechts in de negentiende eeuw ontstaat, terwijl haar twee basisprincipes, het gebruik van de *camera obscura* en de zwarting van zilverzouten bij licht, al in de zestiende eeuw gekend zijn. Bij talrijke uitvindingen zien we ook dat zelfstandige navorsers op hetzelfde ogenblik tot dezelfde resultaten komen: Morse en Wheatstone voor de telegraaf, Ducos du Hauron en Cros voor de kleurenfotografie, Edison en Swan voor de gloeilamp... De uitvindingen beantwoorden aan een economische behoefte, maar ook aan een sociale noodzaak⁷.

Twee beeldtypes tonen in het bijzonder de interacties aan tussen beeld en maatschappij: het didactische en het propagandistische beeld.

Het beeld als werktuig

Het gebruik van het beeld werd in de hand gewerkt door de industriële revolutie. De industrialisatie vereist immers beter opgeleide werkkrachten: de arbeider moet

⁶ Ph. DUBOIS, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, 1990, p. 51, note 9.

⁷ Fr. BRUNET, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, 2000, p. 32.

⁶ P. DUBOIS, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, 1990, p. 51, noot 9.

⁷ F. BRUNET, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, 2000, p. 32.

l'était la caricature au XIX^e siècle, puis l'affiche, la photographie est une arme. Certains chefs d'État s'en sont servi pour leur propagande. Elle fut utilisée pendant les guerres, à commencer par celle de Crimée en 1853-56. Puis Napoléon III en a fait grand usage⁸. Les photographies des Communards posant fièrement seront utilisées par le gouvernement de Thiers pour les identifier. Les jésuites colleront sur des souvenirs mortuaires les photographies de membres de leur congrégation qui ont été exécutés, avec la mention « fusillé en haine de la Foi » (fig. 3). En Belgique, l'utilisation politique de la photographie se développe dans un cadre plus pacifique (les opposants politiques du XIX^e siècle recourent de préférence au dessin) : le gouvernement documente les grands travaux, comme le voûtement de la Senne⁹, par la commande de missions photographiques à Jean Kämpfe¹⁰ (fig. 4) ou Louis-Joseph Ghémar.

La photographie sera davantage utilisée pour la propagande en Belgique à partir du XX^e siècle. Pendant la Première Guerre, les Allemands en feront grand usage : des roulottes ou camions-laboratoires suivent l'armée et prennent de nombreuses vues des destructions, qui sont ensuite imprimées sur cartes postales. Les soldats les envoient dans leurs familles, qui pourront ainsi juger du « travail » accompli. Le livre *Namen vor und im Weltkrieg*, publié à Munich en 1917, montre les bâtiments de Namur avant et après destruction (fig. 5). Les Allemands lancent aussi un vaste programme d'inventaire photographique de l'art en Belgique, qui totalisera 12 000 clichés. Acquis par la Belgique en 1927, ils sont aujourd'hui le fleuron de la photothèque de l'IRPA (fig. 6).

Pendant l'entre-deux-guerres, on fera grand usage de la photographie de propagande dans la Russie communiste, avec les manipulations d'images que l'on sait : les limogés disparaissent du cliché mais le retoucheur laisse malencontreusement traîner une chaussure... Plus récemment, en Syrie, quel qu'était l'endroit où l'on portait le regard, le portrait du président s'imposait. Hafez el-Assad is watching you... La mort, en 2003, de la photographe et cinéaste Leni Riefenstahl a été l'occasion de reparler du rôle fascinant qu'ont exercé ses images sous la dictature nazie : « La mort de Leni Riefenstahl repose la question de la responsabilité de l'artiste. [...] Images à l'appui, dès qu'on l'attaquait sur son passé, elle prouvait ses innovations techniques, la beauté de ses plans, la

⁸ *La photographie [...] est le moyen moderne qui fixera l'image d'un règne moderne. La volonté de l'empereur répond à l'initiative des photographes : certains albums ont été commandés par lui-même ou par ses ministres, d'autres ont pu paraître grâce à un soutien financier sollicité, d'autres enfin ont été offerts pour attirer la faveur* (<http://expositions.bnf.fr/napol/arret/1/1.htm> : exposition virtuelle « Pouvoir et Photographie », Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004).

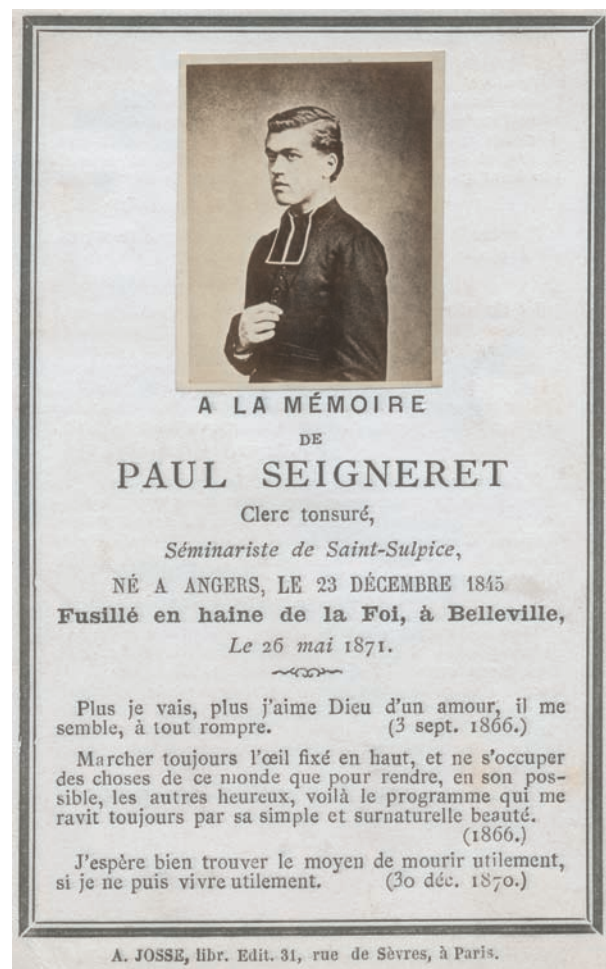
⁹ Cf. M.-B. FINCOEUR, M. SILVESTRE et I. WANSON, *Bruxelles et le voûtement de la Senne : exposition organisée à la Bibliothèque royale de Belgique du 15 au 23 décembre 2000 et du 2 janvier au 18 février 2001*, Bruxelles, 2000, p. 81-82 (I. WANSON).

¹⁰ T. SCHWILDEN, *La Bourse et la ville, 1869-1870*, Bruxelles, 1996.

de werking van de nieuwe machines begrijpen. De burgerij beseft dat ze behoefte heeft aan gekwalificeerde arbeiders. Vandaar de noodzaak om het onderwijs te verbeteren, onder andere via geïllustreerde werken die de opleiding vergemakkelijken en aantrekkelijker maken. Naast de schoolboeken worden de geïllustreerde werken vaak in de pers geprijsd voor hun instructieve karakter: “Les gravures fixent les idées, et si les enfans s'attachent aux images, il y a des enfans de tout âge” (*Le Courier des Pays-Bas*, 19 december 1824, over het door Jobard uitgegeven *La Vie de Napoléon*). Hetzelfde geldt voor alle uitgaves van land- en hemelkaarten: “Heureux ceux qui s'amuse! Plus heureux ceux qui s'instruisent; mais les plus heureux de tous, sans contredit, sont ceux qui s'instruisent en s'amusant. Sous ce rapport, la génération nouvelle n'aura pas à se plaindre de sa devancière” (*Le Courier des Pays-Bas*, 27 januari 1827, over geografische kaarten uitgegeven door Jobard).

Het beeld als wapen

De verbreiding van het beeld werd in sommige landen gestimuleerd door een nationalistische politiek.



3 Séminariste fusillé lors des événements de la Commune. Coll. M.-Chr. Claes. *Séminarist gefusilleerd bij het neerslaan van de Commune. Verz. M.-C. Claes.*

grandeur de l'homme en effort. [...] Elle persévéra à se cacher derrière le mot « art » en ignorant quel horrible cavalier le chevauchait. Et ça, c'est impardonnable »¹¹.

De la difficulté de déterminer l'imaginaire visuel

Il est clair que la lithographie, puis la photographie, ont élargi l'imaginaire visuel, et ce, dès les débuts, avec les « voyages pittoresques » et autres albums. Mais dans quelle mesure? On a bien sûr des indices: l'étonnement provoqué par la fameuse girafe offerte en 1827 à Charles X et les images qu'elle suscite montrent bien à quel point cet animal est une nouveauté¹². De même la première troupe d'acteurs japonais qui a eu l'autorisation de quitter le Japon et qui arrive en Belgique en 1867 est à l'origine d'images publicitaires¹³.

Les écrits des critiques d'art aident également à estimer le degré de réception d'une nouvelle technique de l'image. Un texte de Grangedor, en 1869, montre que la photographie est bien intégrée dans le quotidien.

*Aujourd'hui la période de l'étonnement causé par le phénomène photographique touche à son terme. On s'est partout familiarisé peu à peu avec l'éclosion magique de ces images qui spontanément apparaissent au simple contact de la réalité*¹⁴.

Mais malgré toutes les recherches et les éléments recueillis, il est difficile de quantifier l'évolution de l'imaginaire visuel des Belges au cours du XIX^e siècle.

¹¹ L. HONOREZ, *La responsabilité de l'artiste*, dans *Le Soir*, 10 septembre 2003, p. 27.

¹² M. ALLIN, *La girafe de Charles X. Son extraordinaire voyage de Khartoum à Paris*, Paris, 2000.

¹³ *Journal de Gand*, 22 septembre 1867.

¹⁴ J. GRANGEDOR, *Les derniers progrès de la photographie*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1864, p. 447-448.



(D'après / naar FINCOEUR et al., *Bruxelles / Brussel* [n. 9], p. 90)

4 Photographie anonyme, attribuée à Jean Kämpfe, *Travaux du voûtement de la Senne. De la rue du Pont-Neuf à la rue du Cirque. Juillet 1870*. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes.

Anonieme foto, toegeschreven aan Jean Kämpfe, Overwingswerken van de Zenne. Van de Nieuwbrugstraat tot de Circusstraat. Juli 1870. Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, Prentenkabinet.

Net als de karikatuur in de negentiende eeuw, en later de affiche, is de fotografie een wapen. Bepaalde staatshoofden gebruiken haar voor propaganda. Ze wordt gebruikt tijdens oorlogen, om te beginnen met de Krimoorlog in 1853-'56. Napoleon III maakt er ruim gebruik van⁸. De foto's van de Communards die fier poseren, zullen door de regering van Thiers worden gebruikt om hen te identificeren. De jezuïeten kleven op doodsandenken foto's van ter dood gebrachte congregatiebroeders, met de vermelding "gefusilleerd uit haat tegen het Geloof" (fig. 3). In België ontwikkelt de politieke exploitatie van de fotografie zich in een vreedzamer kader (de politieke tegenstanders uit de negentiende eeuw grijpen bij voorkeur naar de tekening). De regering documenteert er grote werkzaamheden zoals de overwelving van de Zenne⁹ en geeft daartoe de opdracht voor fotografische zendingen aan Jean Kämpfe¹⁰ (fig. 4) of Louis-Joseph Ghémar.

Vanaf de twintigste eeuw zal de fotografie in België vaker gebruikt worden voor propaganda. Tijdens de Eerste Wereldoorlog zullen de Duitsers er ruim gebruik van maken: kampeerwagens en laboratoriumwagens volgen het leger en maken talrijke opnamen van de verwoestingen, die vervolgens op postkaarten worden gedrukt. De soldaten sturen ze naar hun familie die zo kan oordelen over het volbrachte "werk". Het boek *Namen vor und im Weltkrieg* dat in 1917 werd gepubliceerd in München, toont de gebouwen in Namen vóór en na verwoesting (fig. 5). De Duitsers starten ook een belangrijke fotografische inventaris op van de kunst in België die 12 000 foto's zal omvatten. Deze collectie die in 1927 door België wordt aangekocht, vormt thans het pronkstuk van de fototheek van het KIK (fig. 6).

Tijdens het interbellum zal men in communistisch Rusland gretig gebruik maken van de fotografie als propagandamiddel, met beeldmanipulaties die men wel kent: de in ongenade gevallen partijleden verdwijnen van de foto, maar de retoucheur laat per ongeluk een schoen rondslingeren... Recentelijker nog was in Syrië het portret van de president alomtegenwoordig. Hafez el-Assad is watching you... Het overlijden van de fotografe en cineaste Leni Riefenstahl in 2003 was een gelegenheid om opnieuw te spreken over de fascinerende rol die haar beelden hebben gespeeld tijdens de nazidictatuur: "La mort de Leni Riefenstahl repose la question de la responsabilité de l'artiste. [...] Images à

⁸ *La photographie [...] est le moyen moderne qui fixera l'image d'un règne moderne. La volonté de l'empereur répond à l'initiative des photographes: certains albums ont été commandés par lui-même ou par ses ministres, d'autres ont pu paraître grâce à un soutien financier sollicité, d'autres enfin ont été offerts pour attirer la faveur* (<http://expositions.bnf.fr/napol/arret/1/1.htm>: exposition virtuelle «Pouvoir et Photographie», Parijs, Bibliothèque nationale de France, 2004).

⁹ Zie M.-B. FINCOEUR, M. SILVESTRE en I. WANSON, *Brussel en de overwelving van de Zenne: tentoonstelling in de Koninklijke Bibliotheek van België van 15 tot 23 december 2000 en van 2 januari tot 18 februari 2001*, Brussel, 2000, p. 81-82 (I. WANSON).

¹⁰ T. SCHWILDEN, *La Bourse et la ville, 1869-1870*, Brussel, 1996.



141. Gasthof auf der Zitadelle vor und



142. nach der Zerstörung.

(D'après / naar Namen vor und im Weltkrieg, Munich, 1918)

- 5 L'hôtel de la Citadelle à Namur avant et après destruction en août 1914.
Het hotel van de Citadelle van Namen vóór en na de verwoesting in augustus 1914.

Ce n'est pas parce que l'on sait quelles images existent à une époque que l'on peut dire qui les a vues, et encore moins qui les a gardées en tête. Que répondrions-nous aujourd'hui si l'on nous demandait quelles sont nos images mentales du Monténégro? On ne pourrait sans doute évoquer que des paysages touristiques et des costumes folkloriques tirés du *Sceptre d'Ottokar*. De même pour le Pérou, on citera un indien en poncho avec un chapeau melon. Et pourtant, ces pays sont bien plus que cela. L'Italie se réduit-elle à la tour de Pise, Saint-Pierre de Rome, le pont des soupirs ou le stade de la Juventus? Cependant, si l'on montre des photos du monument à Victor-Emmanuel II ou de l'architecture fasciste de l'exposition universelle qui aurait dû se tenir à Rome en 1942, beaucoup moins de gens déjà les reconnaissent.

Notre univers visuel mental a-t-il connu une croissance aussi exponentielle que celle des images? La proportion d'images dans notre tête par rapport aux images qui existent est-elle plus grande qu'au XIX^e siècle? Quelle est la réceptivité aux nouvelles images? Champfleury a remarqué à juste titre¹⁵ que l'on conserve des

¹⁵ CHAMPFLEURY [Jules HUSSON], *Histoire de l'imagerie populaire*, nouv. éd. revue et augmentée, Paris, 1886, p. 267.



- 6 Cliché allemand F311. Gand, le château des Comtes, 1918.
Duitse foto F311. Gent, 's-Gravensteen, 1918.

l'appui, dès qu'on l'attaquait sur son passé, elle prouvait ses innovations techniques, la beauté de ses plans, la grandeur de l'homme en effort. [...] Elle persévéra à se cacher derrière le mot «art» en ignorant quel horrible cavalier le chevauchait. Et ça, c'est imparadonnable¹¹.

De moeilijkheid om het visuele denkbeeld te achterhalen

Het is duidelijk dat de lithografie, en later de fotografie, het visuele denkbeeld reeds vanaf hun intrede, met de "voyages pittoresques" en andere albums, hebben verbreed. Maar in welke mate? Er zijn natuurlijk wel aanwijzingen: de verbazing die de fameuze giraffe – in 1827 aan Karel X geschenken – en de afbeeldingen ervan opwekten, tonen aan hoe verrassend nieuw dit dier wel was¹². Op gelijkaardige wijze ligt de eerste Japanse toneelgroep die de toestemming kreeg om Japan te verlaten en in 1867 aankwam in België, aan de basis van reclamebeelden¹³.

De geschriften van kunstcritici helpen eveneens om in te schatten in welke mate een nieuwe beeldtechniek aanvaard was. Een tekst van Grangedor uit 1869 toont aan dat de fotografie goed was geïntegreerd in het dagelijkse leven.

Aujourd'hui la période de l'étonnement causé par le phénomène photographique touche à son terme. On s'est partout familiarisé peu à peu avec l'éclosion

¹¹ L. HONOREZ, *La responsabilité de l'artiste*, in *Le Soir*, 10 september 2003, p. 27.

¹² M. ALLIN, *La girafe de Charles X. Son extraordinaire voyage de Khartoum à Paris*, Parijs, 2000.

¹³ *Journal de Gand*, 22 september 1867.

images d'enfance, qui restent profondément gravées dans notre mémoire. Un exemple extrême est Cocteau qui, dit-on, a gardé toute sa vie une terreur de la lune à cause d'une image vue dans un livre quand il était petit.

Il faut aussi se méfier des déductions hâtives. Il n'est pas nécessaire de posséder les images pour les avoir vues. Ce ne sont donc pas nécessairement les personnes les plus fortunées ou les plus cultivées qui ont vu le plus d'images. Ainsi, à Beauraing, gros village de la province de Namur, la première télévision arrive en 1955, deux ans après la première émission belge. Elle est installée au café « Le pourquoi pas ? ». Les spectateurs ne sont donc pas propriétaires de l'appareil, ce sont les clients (et, dans une mise en abyme, les passants dans la Grand rue, qui regardent les spectateurs regardant la TV). En 1957, les Embrechts, notables beaurinois, achètent un poste, et font parfois la faveur à un enfant du quartier de l'inviter voir une émission. En 1963, l'électricien Launoy place une TV dans sa vitrine. Paradoxalement, cette année-là, le Beurinois qui aura vu le plus d'images télévisées est très probablement le plus pauvre de la commune, le mendiant Baptiste, qui passait plusieurs heures chaque jour devant ce téléviseur. Au XIX^e siècle, on peut supposer qu'il en allait de même. Les vitrines des marchands d'estampes, devant lesquelles se pressait la foule, ont permis à quantité de personnes qui n'auraient pas pu les acheter de voir régulièrement de nouvelles images. Plusieurs estampes montrent les attroupements devant les boutiques, notamment à Paris : celle de Delpech dessinée par Vernet, et deux autres par Charlet, au temps de la lithographie. À Bruxelles, d'importants éditeurs d'estampes comme Fietta ou Géruzet présentent en vitrine de nombreuses gravures, puis des photographies (fig. 7).



7 Adrien Canelle, *La vitrine de Géruzet*, 1856. Coll. W. Vandevelde, Bonheiden.
Adrien Canelle, Het uitstalraam van Géruzet, 1856. Verz. W. Vandevelde, Bonheiden.

*magique de ces images qui spontanément apparaissent au simple contact de la réalité*¹⁴.

Maar ondanks alle studies en ingezamelde elementen, is het moeilijk om de evolutie van het visuele denkbeeld van de Belgen in de loop van de negentiende eeuw te kwantificeren. Het is niet omdat men weet welke beelden er in een bepaalde periode bestaan, dat men kan zeggen wie ze heeft gezien, laat staan wie ze in zijn geheugen heeft gegrift. Wat zouden we vandaag antwoorden als men ons vroeg welke mentale beelden we van Montenegro hebben? Waarschijnlijk zijn we enkel in staat om toeristische landschappen en folkloristische kostuums uit de *Scepter van Ottokar* te evoceren. Ingevolg voor Peru, daar zullen we een Indiaan met poncho en bolhoed aanhalen. Nochtans staan deze landen voor veel meer. Wordt Italië herleid tot de toren van Pisa, *Sint-Pieters* in Rome, de *Brug der Zuchten* of het stadion van Juventus? Als men echter foto's toont van het monument van Victor-Emmanuel II of van de fascistische architectuur van de wereldtentoonstelling die in 1942 in Rome had moeten plaatsvinden, herkennen al veel minder mensen ze.

Heeft ons mentaal visueel universum dezelfde exponentiële groei gekend als dat van de beelden? Is de hoeveelheid beelden in ons hoofd in verhouding tot het aantal bestaande beelden nu groter dan in de negentiende eeuw? Hoe ontvankelijk zijn we voor nieuwe beelden? Champfleury merkte terecht op¹⁵ dat we beelden uit onze kinderjaren met ons meedragen die diep in onze herinnering blijven gegraveerd. Een extreem geval is Cocteau die, zo beweert men, zijn hele leven buitengewoon angstig is geweest voor de maan vanwege een afbeelding die hij in een boek had gezien toen hij klein was.

Men moet zich ook hoeden voor overhaaste conclusies. Het is niet nodig beelden te bezitten, om ze te hebben gezien. Het zijn dus niet noodzakelijk de rijkste of meest gecultiveerde personen die de meeste beelden hebben gezien. Zo wordt in Beauraing, een groot dorp in de provincie Namen, de eerste televisie aangesloten in 1955, twee jaar na de eerste Belgische uitzending. Hij wordt geïnstalleerd in het café "Le Pourquoi pas?". Diegenen die kijken zijn dus niet de eigenaars van het apparaat, maar de klanten (en indirect ook de voorbijgangers in de Grand Rue die naar de klanten kijken die tv kijken). In 1957 kopen de Embrechts, voornamelijk inwoners van Beauraing, een tv en nodigen soms een kind uit de buurt uit om naar een uitzending te komen kijken. In 1963 plaatst de elektricien Launoy een toestel in zijn uitstalraam. Het lijkt tegenstrijdig, maar de inwoner van Beauraing die dat jaar de meeste televisiebeelden ziet, is hoogstwaarschijnlijk de bedelaar Baptiste die dagelijks meerdere uren voor deze televisie doorbrengt. Men kan aannemen dat het in de negentiende eeuw ook zo ging. De uitstalramen van de prentenhandelaars waarvoor de menigte zich verdringt, geven vele mensen die

¹⁴ J. GRANGEDOR, *Les derniers progrès de la photographie*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1864, p. 447-448.

¹⁵ CHAMPFLEURY [Jules HUSSON], *Histoire de l'imagerie populaire*, nieuwe uitg., herzien en aangevuld, Parijs, 1886, p. 267.

En outre, les livres illustrés sont visibles chez les libraires, mais aussi chez les éditeurs et même dans les bureaux des journaux. En 1822, *Le Courrier des Pays-Bas*, qui annonce le 9 janvier la parution de la première livraison du *Voyage pittoresque*, édité par Jobard, signale que l'on peut souscrire au bureau de cette feuille, place de Louvain, où les premiers cahiers sont à voir, et *L'Oracle* du même jour annonce que les premières planches ont été déposées chez les principaux libraires du royaume.

Savoir lire les images

*Si l'homme parfois ne fermait pas
souverainement les yeux
Il finirait par ne plus voir ce qui vaut d'être regardé.*
(René Char)

Les illustrations des débuts de l'imprimerie étaient fort approximatives: Jacques Wolgensinger rappelle¹⁶ qu'une crue de la Seine en 1579 a été illustrée par une vue de Venise en 1480! Et les lecteurs s'en satisfaisaient. Mais l'évolution des techniques de reproduction, l'augmentation des connaissances (notamment par les découvertes scientifiques) et l'amélioration de la scolarisation rendent le public de plus en plus exigeant concernant la présence d'images et leur qualité. Les techniques d'impression ont suivi le progrès général et se sont considérablement améliorées.

Tant pour la lithographie que pour la photographie, un des avantages mis en avant par rapport aux techniques précédentes est l'exactitude. Mais à chaque changement technique, chaque fois qu'un nouveau moyen graphique exprime la pensée ou les sentiments, un apprentissage et une accoutumance sont nécessaires pour pouvoir apprécier voire seulement comprendre le nouveau type d'image¹⁷. Les artistes usent de compromis pour faire admettre le nouveau médium. Ainsi, les lithographes Jobard à Bruxelles et Fabronius à Liège ont produit des lithographies ressemblant à s'y méprendre à des eaux-fortes. Plus tard, le désarroi provoqué par la *perfection désespérante* des premiers daguerréotypes est profond, et le temps d'adaptation sera long. Un quart de siècle plus tard, en 1865, Ghémar doit encore « améliorer », par montages et retouches, ses photographies du reportage des funérailles de Léopold I^{er} pour leur donner l'aspect des peintures d'histoire auquel le public était habitué¹⁸.

¹⁶ J. WOLGENSINGER, *L'histoire à la une: la grande aventure de la presse* (Coll. *Découvertes*, 72), Paris, 1989, p. 17.

¹⁷ Ceci concerne la vision elle-même. On constate aussi cette nécessité d'apprentissage avec des aveugles de naissance qui acquièrent la vue suite à une opération: au début, il leur arrive de fermer les yeux pour se déplacer ou pour « comprendre » un objet familier.

¹⁸ M.-Chr. CLAES et C. ROMMELAERE, *L'album Ghémar des funérailles de Léopold I^{er} (1866): histoire de l'édition d'un reportage « photographique »*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 31, 2004-2005 (2007), p. 159-204.

ze niet kunnen kopen, de mogelijkheid regelmatig nieuwe beelden te zien. Veel prenten tonen de samscholingen voor die winkels, onder andere in Parijs: die van Delpech getekend door Vernet, en twee andere door Charlet, ten tijde van de lithografie. In Brussel stallen belangrijke prentenuitgevers zoals Fietta of Gêruzet in hun vitrine talrijke gravures, en later foto's, uit (fig. 7).

Bovendien zijn er geïllustreerde boeken te zien bij de boekhandelaars, maar ook bij de uitgevers en zelfs in de krantenkantoren. In 1822 deelt *Le Courrier des Pays-Bas*, dat op 9 januari de verschijning van de eerste aflevering van *Voyage pittoresque* – uitgegeven door Jobard – had aangekondigd, mee dat men kan intekenen au bureau de cette feuille, place de Louvain, où les premiers cahiers sont à voir, en *L'Oracle* van dezelfde dag bericht dat de eerste platen bij de belangrijkste boekhandelaars van het koninkrijk werden afgeleverd.

Het kunnen lezen van beelden

*Si l'homme parfois ne fermait pas
souverainement les yeux
Il finirait par ne plus voir ce qui vaut d'être regardé.*
(René Char)

In de beginperiode van de drukunst waren de illustraties zeer approximatief: Jacques Wolgensinger¹⁶ herinnert eraan dat een vloed van de Seine in 1579 werd geïllustreerd met een zicht van Venetië uit 1480! En de lezers waren er tevreden mee. Maar met de evolutie van de reproductietechnieken, de betere kennis (onder andere door wetenschappelijke ontdekkingen) en de verbetering van het onderwijs, wordt het publiek ook hoe langer hoe veeleisender wat betreft de aanwezigheid van beelden en hun kwaliteit. De druktechnieken volgden de algemene vooruitgang en werden aanzienlijk beter.

Eén van de duidelijke voordelen van zowel de lithografie als de fotografie ten opzichte van de voorgaande technieken is hun precisie. Maar bij iedere technische vernieuwing, bij elk nieuw grafisch middel om de gedachten of de gevoelens uit te drukken, is er een leer- en wentijd nodig alvorens het nieuwe beeldtype geapprecieerd of zelfs maar begrepen kan worden¹⁷. De kunstenaars treffen schikkingen om het nieuwe medium te doen aanvaarden. Zo hebben de lithografen Jobard in Brussel en Fabronius in Luik lithografieën geproduceerd die zeer gemakkelijk met etsen kunnen worden verward. Later leidt de *perfection désespérante* (de waanzinnige perfectie) van de eerste daguerreotypes tot grote verbijstering en er zou een lange aanpassingstijd op volgen. Een kwart eeuw later, in 1865, moet Ghémar zijn reportagefoto's van de uitvaart van Leopold I

¹⁶ J. WOLGENSINGER, *L'histoire à la une: la grande aventure de la presse* (*Découvertes*, 72), Parijs, 1989, p. 17.

¹⁷ Dit betreft het zicht zelf. Deze noodzaak tot opleiding wordt immers ook vastgesteld bij mensen die van geboorte af blind zijn en na een operatie kunnen zien: in het begin sluiten zij soms de ogen om zich te verplaatsen of om een gewoon object te “begrijpen”.

Une preuve de la difficulté d'adaptation à un nouveau médium est le fait que la compréhension des trucages photographiques n'a pas été immédiate. Il en existe depuis les débuts de la photographie sur papier et, en 1857, le Suédois Oscar Gustav Rejlander a exposé à Manchester son célèbre photo-montage *The Two Ways of Life*. Cette composition à l'antique opposant le vice à la vertu a nécessité trente négatifs : seize pour les vingt-sept personnages et quatorze pour l'arrière-plan. Ces négatifs ont été insolés un par un sur une seule feuille de papier. On constate pourtant qu'en 1880, le trucage suscite toujours la curiosité. Le photographe liégeois Léonard-Hubert Zeyen (Schimmert, 1840 - Liège, 1907) expose à Gand une *Scène de tribunal* où il joue tous les rôles : juge, avocats, inculpé, gendarmes, et même plaignante ! Un commentateur écrit :

*La foule s'ameute devant la scène de la correctionnelle de Mr Zeyen ; quels rires, tout le monde se déride. Allez faire comprendre au public comment cela a été obtenu ! Toutes les têtes sont celles de l'exposant*¹⁹.

En visitant l'exposition *Le troisième œil, la photographie et l'occulte*, qui s'est tenue à Paris à la Maison européenne de la Photographie du 3 novembre 2004 au 6 février 2005, j'ai été fort étonnée de la pauvreté de certains trucages réalisés par des charlatans qui produisaient des « photographies spirites ». Les « ectoplasmes » sortant de la bouche des soi-disant médiums étaient à l'évidence de l'ouate, les « fantômes » apparaissant à côté du modèle étaient des silhouettes en papier ou provenaient d'un négatif superposé. Il est d'ailleurs fort probable que l'idée du premier trucage soit née d'une erreur de manipulation : un photographe ayant oublié de changer de plaque a constaté au développement que deux sujets se superposaient (les surimpressions qui abusaient le profane ne trompaient pas ceux qui avaient quelque peu pratiqué la photographie). Certains photographes ont usé de la surimpression pour des photographies ludiques, comme le baron Raphaël de Selys Longchamps (Liège, 1841 - Waremme, 1911) qui réalise son autoportrait en superposition avec un squelette, peu de temps après l'invention des rayons X, d'autres pour tirer profit de la crédulité des clients²⁰. À la fin du siècle, ces trucages photographiques (superposition de deux négatifs, l'un avec le client, l'autre avec un « esprit » surexposé) donneront naissance à la « photographie spirite », une escroquerie favorisée par la vogue des spirites de la mouvance d'Allan Kardec, qui sera dévoilée grâce au procès du photographe parisien Jean Isidore Buguet en 1875, mais se poursuivra néanmoins un certain temps.

Aujourd'hui, ces supercheres sautent aux yeux. Et pourtant, à l'époque, des milliers de personnes se sont laissé berné. Pourquoi ? Un des problèmes nous semble, pour reprendre le cas d'un faux fantôme dessiné sur carton, une difficulté à percevoir l'insertion d'une image en deux dimensions dans un « environnement 3D ». Car

nog “verbeteren” met montages en retouches om ze het uitzicht te geven van de historieschilderijen waarmee het publiek vertrouwd was¹⁸.

Een bewijs van de moeilijke aanpassing aan een nieuw medium is het feit dat de fototrucages niet onmiddellijk werden begrepen. Ze bestaan sinds het begin van de fotografie op papier en in 1857 stelt de Zweed Oscar Gustav Rejlander zijn bekende fotomontage *The Two Ways of Life* tentoon in Manchester. Voor deze compositie naar oud model die de deugd en ondeugd tegenover elkaar plaatst, waren dertig negatieven nodig: zestien voor de zevenentwintig personages en veertien voor de achtergrond. Deze negatieven werden een voor een belicht op hetzelfde blad papier. We stellen nochtans vast dat in 1880 trucages nog steeds nieuwsgierigheid wekken. De Luikse fotograaf Léonard-Hubert Zeyen (Schimmert, 1840 - Luik, 1907) stelt in Gent een *Gerechtstafereel* tentoon waarin hij alle rollen speelt: rechter, advocaten, beschuldigde, politieagenten, en zelfs aanklaagster! Een berichtgever schrijft:

*La foule s'ameute devant la scène de la correctionnelle de Mr Zeyen ; quels rires, tout le monde se déride. Allez faire comprendre au public comment cela a été obtenu ! Toutes les têtes sont celles de l'exposant*¹⁹.

Tijdens mijn bezoek aan de tentoonstelling *Le troisième œil, la photographie et l'occulte*, van 3 november 2004 tot 6 februari 2005 in het Parijse Maison européenne de la Photographie, stond ik versteld van de armzalige manier waarop bepaalde trucages waren uitgevoerd door oplichters die “spookfoto's” produceerden. De “ectoplasmen” die uit de mond van de zogenaamde mediums kwamen, waren duidelijk watten. De “spoken” die langs het model stonden, waren papieren sjablonen of kwamen van een negatief dat er was overgelegd. De idee van de eerste trucage was trouwens hoogstwaarschijnlijk het gevolg van een verkeerde handeling: een fotograaf die de plaat had vergeten te veranderen, stelde bij de ontwikkeling vast dat er twee onderwerpen over elkaar lagen (de overdrukken die de leek bedotten, konden degenen die enige praktijkervaring hadden met de fotografie niet bedriegen). Sommige fotografen gebruikten de overdruk voor ludieke foto's zoals baron Raphaël de Selys Longchamps (Luik, 1841 - Waremme, 1911) die, kort na de uitvinding van de röntgenstralen, zijn zelfportret maakte met een skelet in overdruk. Anderen deden het om misbruik te maken van de lichtgelovigheid van hun klanten²⁰. Op het einde van de eeuw zullen deze fotografische trucages (over elkaar leggen van twee negatieven, het ene met de klant, het andere met een overbelichte “geest”) de aanleiding geven tot de “spookfotografie”, een oplichterij bevorderd door de populariteit van de spiritistische beweging

¹⁸ M.-C. CLAES en C. ROMMELAERE, *Het album Ghémar van de begrafenis van Leopold I (1866): geschiedenis van de uitgave van een “foto”-reportage*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 31, 2004-2005 (2007), p. 159-204.

¹⁹ *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, 1879-1880, p. 133.

²⁰ M. GARÇON, *Les photographes spirites*, in *Historia*, nr. 220, maart 1965, p. 345-350.

¹⁹ *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, 1879-1880, p. 133.

²⁰ M. GARÇON, *Les photographes spirites*, dans *Historia*, 220, mars 1965, p. 345-350.

le même trucage a été employé dans un canular réalisé entre 1917 et 1920 par deux jeunes filles du Yorkshire, Elsie Wright (1901-1988) et sa cousine Frances Griffiths (1907-1986), qui ont réalisé des photographies d'elles-mêmes en train de jouer avec des fées. Pendant des années, ces clichés ont déchaîné les passions, et ce n'est qu'en 1982 que Frances Griffiths avouera que sa cousine avait recopié des illustrations, les avait collées sur carton, découpées et fixées dans la végétation de leur jardin au moyen d'épingles à chapeau. Sir Arthur Conan Doyle, passionné de spiritisme, ne doutait pas de l'authenticité de ces photographies et avait écrit des articles pour démontrer l'existence des fées²¹. L'essence de la perspective est de ramener à deux dimensions toute configuration spatiale²²; mais ici, le problème est inverse: une incapacité à ramener mentalement en trois dimensions une scène photographiée. Quand on y arrive, on perçoit immédiatement si un élément « plat » y figure²³. D'autres facteurs jouent également. Celui qui est habitué à voir des photographies perçoit, d'abord intuitivement, si des ombres sont anormales²⁴.

Nous avons rencontré les mêmes problèmes d'adaptation aux débuts de la télévision: les spectateurs ne comprenaient pas quand il y avait un « flash back » (on ne saisissait pas que l'on voyait les mêmes personnes, plus jeunes). Il fallait un effet de transition: une image vaporeuse faisait comprendre qu'on n'était plus dans le « réel ». Au niveau du récit, le découpage était plus simple et les trucages exceptionnels. En 1967, Carlos en surimpression dans le pavillon d'un phonographe dans le scopitone (ancêtre du clip) « 2 minutes 35 de bonheur » (en duo avec Sylvie Vartan) étonnait encore, bien que les photomontages fussent depuis longtemps bien connus. Aujourd'hui il semble qu'il y ait un héritage spontané: nous devons moins expliquer à nos enfants qu'à ceux des années soixante. On comprend par exemple beaucoup plus vite les transitions: il y a quarante ans, des changements de scène toutes les dix secondes à *la Dallas* auraient été impensables. Le public devient aussi plus exigeant au fur et à mesure de l'évolution technique. Aujourd'hui une série télévisée française comme *Thierry la Fronde* (France, ORTF, 1963) serait invendable. En la revoyant, on est sidéré de l'indigence des décors (des blocs de carton pâte vaguement patinés). Et pourtant lors de la sortie, personne ne

van Allan Kardec die dankzij het proces van de Parijse fotograaf Jean Isidore Buguet in 1875 zal worden ontmaskerd, maar toch nog een bepaalde tijd zal voortduren.

Tegenwoordig springt dit bedrog in het oog. En toch hebben duizenden mensen zich indertijd laten vangen. Waarom? Eén van de problemen lijkt ons, om opnieuw het voorbeeld van een op karton getekend spook aan te halen, de moeilijkheid om een in twee dimensies ingevoegd beeld opnieuw in een "3D-omgeving" te zien. Dezelfde trucage werd gebruikt in een grap die tussen 1917 en 1920 werd uitgehaald door twee jonge meisjes in Yorkshire, Elsie Wright (1901 - 1988) en haar nicht Frances Griffiths (1907 - 1986) die foto's hadden gemaakt van zichzelf terwijl ze met feeën speelden. Jarenlang beroerden deze foto's de emoties en pas in 1982 zou Frances Griffiths opbiechten dat haar nicht de illustraties had overgetekend, op karton geplakt, uitgesneden en op de planten in hun tuin had bevestigd met hoedenspelden. Sir Arthur Conan Doyle, een aficionado van het spiritisme, twijfelde niet aan de authenticiteit van deze foto's en schreef zelfs artikels om het bestaan van feeën aan te tonen²¹. De essentie van het perspectief is het terugvoeren van iedere ruimtelijke configuratie tot twee dimensies²². Hier is het probleem echter omgekeerd: het onvermogen om een gefotografeerde scène mentaal tot drie dimensies terug te brengen. Als men er wel in slaagt, ziet men onmiddellijk of er een "vlak" element in schuil gaat²³. Andere factoren spelen ook een rol. Wie gewoon is foto's te bekijken bemerkt het direct, eerst intuïtief, als er abnormale schaduwen zijn²⁴.

Dezelfde aanpassingsproblemen verschenen in de beginperiode van de televisie: de kijkers begrepen niet wanneer er een "flashback" was (men vatte niet dat men dezelfde mensen zag, maar op jongere leeftijd). Er was een overgangseffect nodig: een wazig beeld duidde erop dat men niet meer in de "werkelijkheid" was. Op het niveau van het verhaal was de versnijding eenvoudiger en trukeerde men zelden. In 1967 riep de scopitone (voorloper van de clip) *2 minutes 35 de bonheur* met Carlos (in duet met Sylvie Vartan) in overdruk in de hoorn van een fonograaf nog verwondering op, hoewel de fotomontages reeds lang gekend waren. Thans lijkt er een spontane overerving te zijn: we moeten aan onze kinderen minder uitleg geven dan aan die in de jaren

²¹ S. SCHMIT, *Conan Doyle: une étude en noir et blanc*, dans *Le troisième œil, la photographie et l'occulte*, Paris, Maison européenne de la Photographie, 2 novembre 2004 - 6 février 2005, Paris, 2004, p. 93. E.L. Gardner, collaborateur de Conan Doyle, plus critique, s'était étonné de leurs coupes de cheveux et de leurs robes à la mode.

²² P. COMAR, *La perspective en jeu: les dessous de l'image* (Coll. *Découvertes*, 138), Paris, 1992, p. 57.

²³ SCHMIT, *Conan Doyle* [n. 21] n'a curieusement pas relevé ce problème. D'autres passages de ce livre (p. 35 note 22 et p. 41) se contentent de dire que les esprits « se comportent mal » et ne respectent pas les lois de l'optique.

²⁴ Pour les photographies des fées, Conan Doyle avait remarqué qu'elles n'avaient pas d'ombre mais donnait comme explication que la plaque ne fixait que leurs vibrations.

²¹ S. SCHMIT, *Conan Doyle: une étude en noir et blanc*, in *Le troisième œil, la photographie et l'occulte*, Paris, Maison européenne de la Photographie, 2 novembre 2004 - 6 février 2005, Parijs, 2004, p. 93. E.L. Gardner, medewerker van Conan Doyle, die kritischer was, was verwonderd over hun haarsnit en hun modieuze kleren.

²² P. COMAR, *La perspective en jeu: les dessous de l'image* (Verz. *Découvertes*, 138), Parijs, 1992, p. 57.

²³ SCHMIT, *Conan Doyle* [n. 21] heeft dit probleem eigenaardig genoeg niet aangehaald. Andere passages in dit boek (p. 35 nota 22 en p. 41) zeggen gewoon dat de geesten "zich slecht gedragen" en de optica-wetten niet naleven.

²⁴ Bij de foto's van de feeën merkte Conan Doyle op dat ze geen schaduw hadden maar gaf als uitleg dat de plaat enkel hun trillingen vastlegde.

s'en plaignait. On ne s'en rendait même pas compte, tant on était émerveillé par le miracle de la télévision à ses débuts. Actuellement, les trucages sont de plus en plus sophistiqués. Une bonne connaissance des techniques de l'image est donc indispensable pour pouvoir juger de la bonne utilisation de cette dernière.

Le problème de la lecture de nouveaux types d'images se pose plus que jamais. Aujourd'hui, Internet a révolutionné la circulation des images, et cela peut être la meilleure ou la pire des choses. «Trop d'images tue l'image, la mauvaise chasse la bonne²⁵». On assiste à une débauche de mauvaises images prises avec des GSM et exploitées parfois au détriment de la vie privée (comme les photos de professeurs publiées dans les *blogs* d'élèves). Cependant, la facilité de transmettre des photographies, même médiocres, est d'un grand secours dans la vie professionnelle: un accessoiriste de cinéma en train de chiner peut envoyer la photo d'un objet au décorateur qui se trouve à l'étranger; un historien de l'art de l'IRPA peut prendre des photographies «de lecture» lors d'une prospection pour documenter plus facilement les œuvres avant la véritable mission photographique. Les chercheurs, quel que soit leur domaine, trouvent quantité d'images sur le web et peuvent en échanger facilement avec leurs confrères au bout du monde. De tels échanges élargissent considérablement le champ de la recherche et apportent des documents qui auraient été impossibles à dénicher par des recherches «traditionnelles».

Mais des écueils existent: la facilité de manipulations des photographies pose des problèmes d'éthique. Un agent immobilier peut assez facilement, avec un programme de traitement d'image, ensoleiller une façade délabrée. La question se pose aussi à l'Institut royal du Patrimoine artistique: jusqu'où a-t-on le droit d'améliorer l'image? Si on enlève des poussières sur une image scannée, cela peut être légitime si on enlève des altérations de la reproduction. Si on enlève des taches du négatif, c'est déjà plus aléatoire. Mais si on enlève des griffes visibles sur la reproduction d'un daguerréotype, alors c'est l'original qu'on manipule, et on perd des informations. En effet, si vous voyez certaines griffes ou certains dégâts sur une reproduction d'une photographie, vous comprenez que l'original a un support métallique (et ne peut être un ambrotype, par exemple). Il est très difficile de faire comprendre aujourd'hui à un éditeur que l'on veut publier des photographies anciennes sans les retoucher. Lors de discussions avec l'imprimeur d'un livre auquel j'ai collaboré récemment, celui-ci m'a demandé d'ajouter dans le colophon «les clichés n'ont subi aucune retouche et sont fidèles à l'état du document», car la règle actuelle est d'enlever toute imperfection, et il ne voulait pas porter la responsabilité de l'impression de «photos de mauvaise qualité». Le problème se pose aussi avec les graphistes, qui apportent des modifications «pour uniformiser». Ils arrondiront, par exemple, les angles de toutes les photographies au format carte de visite publiées dans un livre. Et cela, c'est

zestig. Men begrijpt de transitie bijvoorbeeld veel vlugger: veertig jaar geleden zouden scèneveranderingen elke tien seconden in de trant van *Dallas* ondenkbaar zijn geweest. Het publiek wordt ook veeleisender naarmate de technische evolutie zich voortzet. Nu zou een televisieserie als *Thierry la Fronde* (Frankrijk, ORTF, 1963) onverkoopt zijn. Als men er nu naar kijkt, is men verwonderd over de armoedige decors (vaag gepatineerde blokken papier-maché). Bij het verschijnen van de serie klaagde niemand er nochtans over. Men was er zich zelfs niet van bewust, vermits men in de beginperiode van de televisie zodanig onder de indruk was van de magie ervan. Tegenwoordig worden de trucages steeds gesofisticeerder. Om te kunnen oordelen over het goede gebruik ervan is een degelijke kennis van beeldtechnieken dus onmisbaar.

Het probleem van de lectuur van nieuwe beeldtypes stelt zich meer dan ooit. Op heden heeft het internet de beeldcirculatie gerevolutioneerd, wat de beste of de ergste zaak kan zijn. «Trop d'images tue l'image, la mauvaise chasse la bonne²⁵». We onderscheiden een overvloed aan slechte, met gsm genomen beelden die soms ten nadele van het privé-leven worden aangewend (zoals foto's van leerkrachten gepubliceerd op *blogs* van leerlingen). Toch is de mogelijkheid om gemakkelijk foto's door te sturen, zelfs al zijn ze van middelmatige kwaliteit, een grote hulp in het beroepsleven: een cinema-accessoirist die wat rondsuffelt, kan een foto van het object naar de decorateur sturen die zich in het buitenland bevindt; een kunsthistoricus van het KIK kan «lectuur»-foto's nemen tijdens een prospectie om de werken nog voor de echte fotografische zending gemakkelijker te kunnen documenteren. De vorsers, wat ook hun domein moge zijn, vinden tal van foto's op het web en kunnen ze gemakkelijk uitwisselen met collega's aan de andere kant van de wereld. Zulke uitwisselingen verbreden het onderzoeksterrein aanzienlijk en brengen documenten voort die men op «traditionele» manier onmogelijk had kunnen vinden.

Maar er is ook een keerzijde. Het gemak waarmee foto's kunnen worden gemanipuleerd stelt ethische problemen. Een vastgoedmakelaar kan, met behulp van een programma voor beeldbehandeling, een gevel in slechte staat gemakkelijk opfleuren. Ook in het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium dringt de vraag zich op: hoe ver mag men gaan bij het verbeteren van het beeld? Als men stof verwijdert op een gescand beeld kan dat gegrond zijn indien men hiermee vervormingen in de reproductie elimineert. Vlekken op een negatief verwijderen is al meer betwistbaar. Maar als men krassen verwijdert die zichtbaar zijn op de reproductie van een daguerreotype, manipuleert men het origineel en verliest men informatie. Als een reproductie van een foto immers bepaalde krassen of schade vertoont, kan daaruit worden afgeleid dat het origineel een metalen drager heeft (en bijvoorbeeld geen ambrotype kan zijn). Het is tegenwoordig zeer moeilijk om een uitgever aan

²⁵ DEBRAY, *Vie et mort de l'image* [n. 3], p. 355.

²⁵ DEBRAY, *Vie et mort de l'image* [n. 3], p. 355.

fort ennuyeux, car à certaines époques, les angles des cartons de montage étaient droits, et à d'autres époques, ils étaient arrondis, ce qui constitue d'ailleurs un critère de datation. Le graphiste provoque donc une anomalie. Il devient impératif d'établir et d'appliquer des règles « éthiques » en cas de reproduction.

Aujourd'hui, avec l'avancée de la technologie, les photographies retravaillées et les images de synthèse à haute définition au cinéma peuvent être difficiles à débusquer. Il faut une certaine habitude, et il n'est pas sûr que tous les spectateurs de *Gladiator* aient perçu que Ridley Scott, avec des images de synthèse, avait reconstitué le Colisée et multiplié un groupe de figurants en 55 000 spectateurs. Mais des méthodes informatiques permettent de détecter si des photographies sont falsifiées. Elles découvrent notamment des « copier-coller » en comparant les pixels pour déterminer si des mêmes groupes de pixels se retrouvent à différents endroits d'une image²⁶. Nul doute que, dans quelques années, les lecteurs d'images sauront détecter immédiatement à l'œil nu ce qui nous échappe aujourd'hui²⁷, car nous l'avons vu, le regard s'affine au fur et à mesure que la technique évolue.

Faire la part des choses dans ce domaine fait partie d'un problème plus général : celui de distinguer la réalité de la fiction. Me posant la question de savoir si un enfant réagissait de la même manière qu'un adulte devant des images de synthèse, je me suis adressée à un thérapeute pour enfants, qui m'a répondu ceci : « un enfant en bas-âge ne comprend pas spontanément qu'un tyrannosaure, dans un film d'images numériques à haute définition, n'est pas réel. En effet, pourquoi a priori serait-il moins réel qu'un éléphant ou un crocodile ? » Cette réponse m'amène à penser que la même difficulté devait se poser au Moyen Âge, où une représentation de girafe devait sembler aussi extraordinaire que celle d'une licorne. « Il faut donc expliquer à l'enfant de trois ans », poursuit le thérapeute, « que les dinosaures n'existent plus aujourd'hui. Les enfants qui sont bien encadrés par leurs parents apprennent à faire la différence, et n'éprouvent d'ailleurs pas de troubles particuliers d'identité ou de comportement à cause de la TV ou des jeux vidéos, mais par contre un enfant qui n'a pas bien été accompagné dans sa petite enfance ne fera pas la séparation entre réalité et fiction, ce qui peut engendrer d'énormes problèmes ». Ceci confirme qu'aujourd'hui comme aux époques antérieures, l'éducation à l'image reste indispensable.

L'image répond à un besoin de diffusion de la science, de diffusion du savoir. Lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet, écrivait Poussin à Chantelou le 28 avril 1639, et nous lui savons gré de nous avoir appris cela.

²⁶ H. FARID, *L'expertise des images numériques*, dans *Pour la Science*, 371, septembre 2008, p. 68-74.

²⁷ Par exemple, une anomalie de reflet dans les yeux de différentes personnes d'un même groupe révèle des sources de lumière différente, ce qui prouve que le groupe résulte d'un trucage (*Ibidem*, p. 70).

het verstand te brengen dat men oude foto's wil publiceren zonder ze bij te werken. Tijdens discussies met de drukker van een boek waaraan ik onlangs heb meegewerkt, vroeg deze laatste mij om in het colofon het volgende toe te voegen "de foto's ondergingen geen enkele retouche en zijn getrouw aan de toestand van het document". Vandaag is het immers de regel dat iedere onvolmaaktheid wordt verwijderd en hij wou de verantwoordelijkheid niet dragen voor het drukken van "foto's van slechte kwaliteit". Het probleem stelt zich ook met de grafici die wijzigingen aanbrengen "om te uniformiseren". Zo zullen ze bijvoorbeeld de hoeken van alle in een boek gepubliceerde foto's afronden zoals bij visitekaartjes. En dat is zeer hinderlijk vermits in bepaalde periodes de hoeken van de montagekartons recht waren en in andere periodes afgerond waren, wat overigens een dateringscriterium vormt. De graficus creëert dus een anomalie. Het wordt een noodzaak om in het geval van reproductie, "ethische" regels op te stellen en toe te passen.

Tegenwoordig zijn de bewerkte foto's en de hoge definitie synthesebeelden in de cinema, door de vooruitgang van de technologie, soms moeilijk te identificeren. Men moet een zekere ervaring hebben en het is niet zeker dat alle toeschouwers van *Gladiator* hebben opgemerkt dat Ridley Scott door middel van synthesebeelden het Colosseum had gereconstrueerd en een groep figuranten had vermenigvuldigd tot 55 000 toeschouwers. Informaticatechnieken maken het echter ook mogelijk om na te gaan of foto's zijn vervalst. "Knippen-plakken" kan bijvoorbeeld opgespoord worden door vergelijking van de pixels om te achterhalen of dezelfde groepen pixels op verschillende plaatsen in het beeld terugkomen²⁶. Het laat geen enkele twijfel dat beeldlezers binnen enkele jaren onmiddellijk en met het blote oog, zullen kunnen vinden wat ons nu ontsnapt²⁷. We hebben immers gezien dat de blik zich aanscherpt naarmate de techniek evolueert.

Bij de benadering van dit studiedomein moet men een algemener probleem aankaarten: dat van het onderscheiden van werkelijkheid en fictie. Aangezien ik me de vraag stelde of een kind op dezelfde manier als een volwassene zou reageren op synthesebeelden, heb ik me tot een kindtherapeut gericht die me het volgende antwoordde: "een jong kind begrijpt niet spontaan dat een tyrannosaurus in een film met digitale hoge definitie beelden niet echt is. Waarom zou hij a priori immers minder reëel zijn dan een olifant of een krokodil?" Dit antwoord zet mij ertoe aan om te denken dat dezelfde moeilijkheid zich in de middeleeuwen moest voordoen toen een afbeelding van een giraffe net zo uitzonderlijk moest zijn als die van een eenhoorn. "Men moet een kind van drie jaar dus vertellen", vervolgt de therapeut, "dat dinosaurussen nu niet meer bestaan. Kinderen die

²⁶ H. FARID, *L'expertise des images numériques*, in *Pour la Science*, 371, septembre 2008, p. 68-74.

²⁷ Bijvoorbeeld, een anomalie van de reflectie in de ogen van verschillende personen in een zelfde groep wijst op verschillende lichtbronnen wat bewijst dat de groep het resultaat van trucage is (*Ibidem*, p. 70).

*Lire le monde aujourd'hui est tout simplement impossible à ceux qui ne possèdent pas le savoir nécessaire pour le décrypter*²⁸.

Le philosophe Jacques Sojcher, interviewé sur ce qui l'avait le plus frappé au cours de l'année 2005²⁹, a exprimé une préoccupation par rapport à une absence de sens et un « déboussolement » généralisé. Un sentiment d'insécurité règne, et les bonnes nouvelles ne viennent plus que de la culture, de la sphère privée ou de l'imaginaire. L'avalanche d'informations provoque une mise à distance du principe de réalité. La répétition d'images horribles provoque une accoutumance. Et ce qui l'inquiète, c'est que malgré le surcroît d'informations, l'enseignement de l'histoire et la pensée critique sont en recul.

Cette opinion de Jacques Sojcher – même si elle doit être nuancée : le potentiel des nouvelles technologies est magnifique – va dans le sens de mon propos : en 2009 comme en 1639, en 1817 ou en 1839, et peut-être même aujourd'hui plus encore, il est capital de savoir lire une image pour pouvoir comprendre le monde. Savoir dans quelles conditions matérielles elle a été réalisée, dans quel contexte, dans quel but, est capital pour pouvoir l'apprécier à sa juste mesure. Et je suis persuadée que mieux connaître l'histoire de l'image peut nous aider aujourd'hui à mieux la lire, et partant, à mieux vivre dans une société où elle est omniprésente.

L'historien de l'art et sa relation à la photographie

Aujourd'hui, l'image est de plus en plus importante dans le domaine de l'histoire de l'art, en tant que véhicule de l'œuvre ou en tant qu'œuvre elle-même. Loin d'être une moins-value ou de constituer un problème, ce double aspect de l'image est une infinie richesse qu'il nous appartient de cueillir.

Une des raisons du choix du sujet de ma thèse a été le constat, au cours de travaux dans les musées et à l'Institut royal du Patrimoine artistique, d'une relation de l'historien de l'art à l'image encore parfois difficile.

Pendant longtemps, les historiens de l'art ont fait preuve de frilosité par rapport à ce qui dépassait le cadre des dénommés « beaux-arts ». Leur ostracisme ne se limitait d'ailleurs pas à la photographie et à la lithographie (car tous ne considéraient pas cette dernière comme une « vraie gravure »). D'autres parents pauvres étaient, jusqu'il y a peu, les arts décoratifs. Au-delà de la difficulté des questions techniques, mécaniques ou chimiques de la fabrication de l'objet, au-delà de la complexité du vocabulaire des termes d'ornement, les

goed door hun ouders worden begeleid, leren het onderscheid te maken en ondervinden dus geen bijzondere identiteits- of gedragsproblemen, veroorzaakt door de tv of videospellen. Een kind daarentegen dat op jonge leeftijd niet goed werd begeleid, zal geen onderscheid maken tussen werkelijkheid en fictie, wat enorme problemen tot gevolg kan hebben". Dit bevestigt dat de opvoeding rond het beeld vandaag, evenzeer als in vroegere tijden, onmisbaar blijft.

*L'image répond à un besoin de diffusion de la science, de diffusion du savoir. Lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet, écrivait Poussin à Chantelou le 28 avril 1639, et nous lui savons gré de nous avoir appris cela. Lire le monde aujourd'hui est tout simplement impossible à ceux qui ne possèdent pas le savoir nécessaire pour le décrypter*²⁸.

De filosoof Jacques Sojcher drukte, in een interview over wat hem in de loop van het jaar 2005 het meest had getroffen²⁹, zijn bekommernis uit over een gebrek aan zin en een algehele "verwarring". Er heerst een gevoel van onzekerheid, en goed nieuws komt enkel nog uit culturele hoek, uit de privésfeer of de verbeelding. De lawine aan informatie leidt tot een afstandname van het werkelijkheidsprincipe. Steeds weerkerende afgrijselijke beelden hebben een gewenning tot gevolg. En wat hem zorgen baart is dat ondanks de overvloed aan informatie, het geschiedenisonderwijs en het kritische denken achteruitgaan.

Deze opinie van Jacques Sojcher – zelfs al moet ze genuanceerd worden: het potentieel van de nieuwe technologieën is geweldig – sluit aan bij mijn bedenking: in 2009 net als in 1639, in 1817 of in 1839, en vandaag misschien zelfs nog meer, is het om de wereld te kunnen begrijpen van het grootste belang dat men een beeld kan lezen. Weten in welke materiële omstandigheden het werd verwezenlijkt, in welke context, met welk doel, is van kapitaal belang om het juist te kunnen inschatten. En ik ben ervan overtuigd dat een betere kennis van de geschiedenis van het beeld ons vandaag kan helpen het beter te lezen, en derhalve beter te leven in een maatschappij waar het alomtegenwoordig is.

De kunsthistoricus en zijn relatie tot de fotografie

Tegenwoordig wordt het beeld steeds belangrijker op het gebied van de kunstgeschiedenis, zowel als drager van het kunstwerk of als kunstwerk op zich. Verre van minderwaardig of problematisch is dit dubbele aspect van het beeld een onmetelijke rijkdom die we maar te oogsten hebben.

²⁸ Th. CHABANNE, *Si vous ne savez pas ce que c'est qu'un griffon, regardez l'image*, texte en ligne sur le site de l'école nationale supérieure des arts décoratifs (Paris): <http://www.ensad.fr/IMG/pdf/journal-17-special-illustration.pdf>. Paul Fréart de Chantelou, mécène et ami de Poussin, était secrétaire de Sublet de Noyers, surintendant des bâtiments.

²⁹ Dans l'émission radio « Regards 2005 » (RTBF, La première, 11 heures), Martine Cornil recevait chaque jour une personnalité qui, au gré de son domaine et de sa sensibilité, passait en revue l'année 2005. Jacques Sojcher était l'invité de l'émission du 30 décembre 2005.

²⁸ T. CHABANNE, *Si vous ne savez pas ce que c'est qu'un griffon, regardez l'image*, tekst online op de website van de "Ecole nationale supérieure des arts décoratifs" (Parijs): <http://www.ensad.fr/IMG/pdf/journal-17-special-illustration.pdf>. Paul Fréart de Chantelou, mecenas en vriend van Poussin, was secretaris van Sublet de Noyers, opperintendant der gebouwen.

²⁹ In de radio-uitzending "Regards 2005" (RTBF, La première, 11 uur) ontving Martine Cornil elke dag een persoon die, vanuit zijn domein of sensibeleit, het jaar 2005 doornam. Jacques Sojcher was uitgenodigd voor de uitzending op 30 december 2005.

historiens de l'art étaient sans doute embarrassés par la difficulté à lire et à décrire certains décors non figuratifs (sans « images »...). Depuis quelques années, les historiens de l'art font de sérieux efforts pour s'intéresser aux arts techniques, mais il leur reste curieusement encore un important chemin à parcourir en direction de l'image.

Bien sûr, tous sont convaincus de la nécessité d'utiliser des photographies dans le cadre de leurs recherches. « L'histoire de l'art est un grand jeu de hasard, auquel gagne celui qui possède le plus de photographies », disait Bernard Berenson à Federico Zeri (ainsi que ce dernier le signale dans un recueil de conférences, *Derrière l'image*). Mais peu de chercheurs voient dans la photographie davantage qu'un outil de travail. De même, certains ne voient encore dans les lithographies que des sources iconographiques.

M'étant interrogée sur les motifs d'une telle attitude, je pense qu'elle relève en bonne partie de la conception de toute une série de publications au xx^e siècle, qui n'ont vraiment pas aidé l'historien de l'art dans sa relation avec l'image.

Les copies de lithographies ou de photographies, successives et de mauvaise qualité, notamment dans les livres scolaires, n'ont pas stimulé l'intérêt, voire ont pu fausser le jugement des historiens de l'art dès leur enfance. C'est le cas des scènes de la Révolution belge, qui sont probablement dans notre pays celles qui ont été les plus reproduites. Mais elles ont été tellement recopiées de toutes les manières : en phototypie, en mauvaise similigravure, voire redessinées au trait ou colorisées de manière criarde, bref tellement massacrées qu'il ne s'agit plus de reproductions. Il en va de même d'une photographie de Ghémar (fig. 8-9). Une autre constatation, qui ne se limite pas aux livres scolaires, est également révélatrice du manque de respect pour l'image : si l'on reproduit une peinture dans un livre, on indique en général le nom du peintre dans la légende ; mais si l'on reproduit une gravure ou une photographie, il est beaucoup plus rare que l'on indique le nom de son auteur. De même, pour une peinture, on indiquera « détail » si l'œuvre est partielle. Si c'est une gravure ou une photographie, on ne juge pas cette mention nécessaire.

Les photographies anciennes reproduites dans les livres n'ont pas bénéficié d'un meilleur traitement. Les recadrages, le plus souvent uniquement dictés par la mise en page du livre, ont ruiné le cadrage choisi par le photographe. Reproduits en pâles phototypies ou en similigravures à grosse trame, les tirages ont perdu la subtilité de leurs demi-teintes. Ce n'est guère que depuis la dernière décennie du xx^e siècle que la reproduction de photographies a bénéficié d'une impression en quadrichromie. Avec l'évolution de la micro-informatique et celle des rotatives, si l'on reproduit des photographies « monochromes » dans des cahiers en quadrichromie, il ne revient pas plus cher de les imprimer « en couleur ». Mais il y a vingt ans encore, il fallait fournir des tirages à l'imprimeur qui sous-traitait la photogravure. Puisque les photographies anciennes étaient en camaïeu, on jugeait inutile de faire la dépense d'une « sélection quadri » et l'on pensait ne pas perdre grand-chose en se

Eén van de redenen voor de keuze van dit onderwerp voor mijn thesis was de vaststelling, in de loop van mijn werkzaamheden in musea en in het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, dat de relatie van de kunsthistoricus tot het beeld soms nog moeilijk verloopt.

Lange tijd hebben de kunsthistorici zich huiverig gedragen tegenover wat zich buiten het kader van de zogenaamde “schone kunsten” bevond. Hun ostracisme bleef trouwens niet beperkt tot de fotografie en de lithografie (want niet allen beschouwden deze laatste als een “echte gravure”). Tot voor kort werden ook de sierkunsten stiefmoederlijk behandeld. Naast de moeilijkheid van technische, mechanische of chemische kwesties van de fabricatie van het object, naast de complexiteit van het vocabularium van ornamentbegrippen, werden de kunsthistorici waarschijnlijk weerhouden door de moeilijkheid om bepaalde non-figuratieve (zonder “beelden”) decors te lezen en te beschrijven. Sinds enkele jaren spannen de kunsthistorici zich hard in om interesse te wekken voor de technische kunsten, maar eigenaardig genoeg blijft er nog een aanzienlijke weg af te leggen in de richting van het beeld.

Uiteraard zijn alle kunsthistorici overtuigd van de noodzaak om foto's te gebruiken in het kader van hun navorsingen. “L'histoire de l'art est un grand jeu de hasard, auquel gagne celui qui possède le plus de photographies”, zei Bernard Berenson tegen Federico Zeri (zo deelt deze laatste mee in een conferentiebundel, *Derrière l'image*). Maar slechts weinig navorsers zien in de fotografie meer dan een werktuig. Zo beschouwen sommigen lithografieën nog steeds als louter iconografische bronnen.

Ik ben op zoek gegaan naar de motieven voor een dergelijke houding en ik denk dat ze grotendeels voortvloeit uit de conceptie van een hele reeks publicaties in de twintigste eeuw die de kunsthistoricus allerm minst hebben geholpen in zijn relatie tot het beeld.

De opeenvolgende kopieën van lithografieën of van foto's van slechte kwaliteit, onder andere in schoolboeken, hebben de interesse niet aangewakkerd en hebben zelfs het oordeel van de kunsthistorici van kindsbeen af negatief kunnen beïnvloeden. Dit is het geval met de scènes van de Belgische revolutie die in ons land waarschijnlijk wel de meest gereproduceerde afbeeldingen waren. Ze werden echter zo dikwijls en op allerlei manieren gekopieerd – als fototypie, als slechte similigravure, zelfs als omtrektekening of met felle kleuren getint, kortom danig verknoeid – dat ze niet langer kunnen doorgaan voor reproducties. Hetzelfde geldt voor een foto van Ghémar (fig. 8-9). Een andere vaststelling, die zich niet beperkt tot schoolboeken, is even veelzeggend over het gebrek aan respect voor het beeld. Als men een schilderij reproduceert in een boek dan vermeldt men in het bijschrift gewoonlijk de naam van de schilder. Het komt echter veel minder vaak voor dat men bij een afbeelding van een gravure of een foto, de naam van de auteur opgeeft. Ook zal men als het om een fragment van het werk gaat, bij een schilderij ook “detail” toevoegen. In het geval van een gravure of een foto acht men dit overbodig.



Y005546

- 8 *Entrée de S.M. Léopold II le 17 décembre 1865 Place de la Monnaie.* Planche 10 de l'album *Funérailles de S.M. Léopold I^{er}, Roi des belges et avènement de Léopold II au trône*, Bruxelles, Ghémar frères, Photographes du Roi, sans date [1866]. Coll. W. Vandevelde, Bonheiden. Intrede van Z.M. Leopold II op 17 december 1865 op het Muntplein. *Plaat 10 van het album Funérailles de S.M. Léopold I^{er}, Roi des belges et avènement de Léopold II au trône, Brussel, Ghémar frères, Photographes du Roi, zonder datum [1866]. Verz. W. Vandevelde, Bonheiden.*

contentant des valeurs de gris. On éliminait alors la richesse des teintes sépia, le bleu d'un cyanotype, voire les tonalités rouges ou vertes de certains virages. On gommait ainsi la spécificité de la technique de tirage. Toutes les photos se ressemblaient tristement et semblaient avoir le même âge incertain.

Suite à cette désinvolture des éditeurs par rapport aux œuvres sources, beaucoup d'historiens de l'art n'ont pas considéré ces dernières comme intéressantes et n'ont pas fait l'effort d'aller examiner les documents eux-mêmes.

Tout aussi grave, une pratique courante dans les publications d'histoire de l'art a sans doute contribué à un mépris de certains historiens de l'art envers la photographie. Les détourages d'objets étaient jadis monnaie courante. L'option d'un détourage de l'objet à l'édition permettait au photographe de gagner du temps à la prise de vue : inutile de placer l'objet sur un fond neutre ; on pouvait même le laisser dans sa vitrine, sans enlever les autres objets du voisinage. Inutile aussi, pensaient même certains, de soigner l'éclairage, puisqu'on éliminait les ombres. La perspective d'un détourage a probablement incité les auteurs à accepter des clichés de moindre qualité, au détriment de l'image, mais aussi de l'objet lui-même. Les détourages parfois approximatifs qui crénelaient le bord de l'objet n'ont certes pas contribué à faire apprécier la photographie documentaire d'art (fig. 10).

Par ailleurs, aujourd'hui encore, certains historiens de l'art refusent à la photographie le statut d'art (peu importe : Quatremère de Quincy avait bien proclamé en 1791 : *La gravure n'est point et ne saurait jamais devenir un art...*). Les détracteurs de la photographie la réduisent à un simple acte technique. Comme si « l'intelligence du sujet » n'était rien, comme s'il n'importait



- 9 Fr., J. et E. HEBETTE, *Histoire de Belgique par la méthode active et concrète*, Namur, Westmael-Charlier, 1939, p. 93 : *Léopold II fut inauguré à Bruxelles, le 17 décembre 1865* (sans identification ni mention de la source). F., J. et E. HEBETTE, *Histoire de Belgique par la méthode active et concrète*, Namur, Westmael-Charlier, 1939, p. 93 : *Leopold II werd geïnaugureerd te Brussel op 17 december 1865* (zonder identificatie noch bronvermelding).

Oude foto's die werden gereproduceerd in boeken, verging het niet beter. Herkadreringen, meestal enkel bepaald in functie van de opmaak van het boek, doen de door de fotograaf gekozen kadrering teniet. Door hun afbeelding als vage fototypie of similigravure met grof raster verliezen de afdrucken de subtiliteit van hun halftinten. Pas vanaf het laatste decennium van de twintigste eeuw kan de fotoreproductie genieten van een vierkleurenafdruk. Met de evolutie van de micro-informatica en van de rotatieven is het niet duurder om, als men "monochrome" foto's reproduceert in quadrichrome katernen, ze "in kleur" te drukken. Twintig jaar geleden moest men echter nog afdrucken bezorgen aan de drukker die de fotogravure uitbesteedde. Aangezien oude foto's nuances van eenzelfde kleur vertoonden, dacht men dat het onnodig was geld uit te geven aan een "quadriselectie" en dat men niet veel kwaliteitsverlies leed door zich tevreden te stellen met grijswaarden. De rijkdom van de sepiatinten, het blauw van de cyanotype, zelfs de rode of groene tinten van bepaalde kleurbaden werd weggenomen. De specificiteit van de afdrucktechniek werd zo uitgegomd. Alle foto's leken bedroevend op elkaar en leken allemaal dezelfde onbepaalde ouderdom te hebben.

Het gevolg van deze lichtzinnigheid van de uitgevergers ten opzichte van de bronwerken was dat vele kunsthistorici ze als oninteressant beschouwden en niet de moeite deden om de documenten zelf te gaan onderzoeken.

Al even erg is dat een veelvoorkomende praktijk in kunsthistorische publicaties waarschijnlijk heeft bijgedragen tot een minachting van sommige kunsthistorici jegens de fotografie. Het uitdekken van objecten was vroeger schering en inslag. De keuze voor het uitdekken van een te publiceren object leverde de fotograaf tijdwinst

pas aux photographes de bien planter leur trépied, comme aux impressionnistes de « bien s'asseoir », ainsi que le disait Corot. Les photographes, à la fin du XIX^e siècle, reprendront au compte de la photographie la plaidoirie du peintre Whistler :

La nature contient les éléments, en couleur et en forme, de toute peinture, comme le clavier contient les notes de toute musique.

Mais l'artiste est né pour en sortir, et choisir, et grouper avec science, les éléments, afin que le résultat en soit beau – comme le musicien assemble ses notes et forme des accords – jusqu'à ce qu'il éveille du chaos la glorieuse harmonie.

*Dire au peintre qu'il faut prendre la nature comme elle est, vaut de dire au musicien de s'asseoir sur le piano*³⁰.

Je ne retracerai pas ici toute la querelle bien connue entre la photographie et la peinture, mais je tiens cependant à émettre quelques réflexions qui pourraient permettre d'améliorer la relation de l'historien de l'art à l'image.

Ceux qui rejettent la photographie en sont restés à cette opinion selon laquelle la photographie n'est qu'un acte technique, tout simple – trop simple ? – comme l'affirmait la publicité Kodak de 1888 : *You press the button, we do the rest*. Quand on tente d'en débattre avec eux, ils sont cependant rapidement en difficulté. En peinture aussi, la technique intervient. Quelle est la limite technique à ne pas franchir pour ne pas quitter l'art ? Qu'en est-il du travail à la *camera lucida*, à la *camera obscura*, utilisée par de grands peintres comme Vermeer ou Canaletto ? A contrario, qu'en est-il de la photographie utilisant des procédés pigmentaires ? Basés sur le durcissement à la lumière de certains colloïdes, ils permettent d'encren le papier selon le principe de répulsion eau-graisse et d'effectuer ensuite des retouches à la gomme et au pinceau.

Ceux qui refusent d'octroyer un statut artistique à la photographie, parce qu'ils croient que ce n'est qu'un simple acte technique, manifestent probablement un rejet plus général, mal fondé, d'autres formes d'art. Ils refusent sans doute aussi le statut artistique à l'art conceptuel, abstrait ou minimaliste, sous le prétexte d'une « pauvreté » de l'intervention de la main de l'artiste. Mais que serait l'habileté manuelle sans la pensée ? Un peintre décorateur peut être très habile, mais n'être qu'un exécutant. C'est l'implication de l'auteur, c'est l'émotion qu'il met dans son œuvre qui lui fait dépasser l'état de simple document. Rappelons la si belle « profession de foi » que Nadar prononça en 1857 au sujet de la photographie de portrait :

La théorie photographique s'apprend en une heure ; les premières notions de pratique, en une journée.

Ce qui ne s'apprend pas... – c'est le sentiment de la lumière – c'est l'appréciation artistique des effets produits par les jours divers et combinés, – c'est l'application de tels ou tels de ces effets selon la nature des physionomies qu'artiste vous avez à reproduire.

op bij de opname: het was onnodig het object tegen een neutrale wand te plaatsen; men kon het zelfs in zijn vitrine laten staan, zonder de omringende objecten te verplaatsen. Sommigen dachten zelfs dat het onnodig was om de belichting te verzorgen vermits men de schaduwen verwijderde. Het vooruitzicht van het uitdekken heeft auteurs er vermoedelijk toe aangezet om foto's van mindere kwaliteit te aanvaarden, ten nadele van het beeld, maar ook van het object zelf. Het soms te slordig uitdekken waarbij de rand van het object werd gekarteld, heeft zeker niet bijgedragen tot de waardering van de documentaire kunstfotografie (fig. 10).

Vandaag weigeren sommige kunsthistorici trouwens nog steeds om de fotografie het statuut van kunst toe te kennen (dat maakt weinig uit, ook Quatremère de Quincy verklaarde in 1791 dat: *La gravure n'est point et ne saurait jamais devenir un art...*). De afkrakers van de fotografie herleiden haar tot een eenvoudige technische handeling. Alsof het “begrip van het onderwerp” niets is, alsof het niet van belang is dat de fotograaf zijn driehoek goed opstelt, zoals het ook voor de impressionisten nodig was om – met de woorden van Corot – “zich goed neer te zetten”. De fotografen aan het einde van de negentiende eeuw zouden het pleidooi van de schilder Whistler hernemen voor rekening van de fotografie:

La nature contient les éléments, en couleur et en forme, de toute peinture, comme le clavier contient les notes de toute musique.

Mais l'artiste est né pour en sortir, et choisir, et grouper avec science, les éléments, afin que le résultat en soit beau – comme le musicien assemble ses notes et forme des accords – jusqu'à ce qu'il éveille du chaos la glorieuse harmonie.

*Dire au peintre qu'il faut prendre la nature comme elle est, vaut de dire au musicien de s'asseoir sur le piano*³⁰.

Ik ga hierbij niet de hele welgekende twist tussen de fotografie en de schilderkunst verhalen, maar ik houd er niettemin aan om enkele gedachten te uiten die de relatie van de kunsthistoricus tot het beeld misschien wel kunnen verbeteren.

Degenen die de fotografie verwerpen, zijn bij de idee gebleven dat de fotografie enkel een heel eenvoudige – te eenvoudige? – technische daad is, zoals de reclame van Kodak uit 1888 bevestigde: *You press the button, we do the rest*. Als men er met hen over debatteert, komen ze al snel in moeilijkheden. Ook in de schilderkunst speelt techniek een rol. Welke technische grens mag niet overschreden worden om nog van kunst te kunnen spreken? Hoe zit het met het werk uitgevoerd met een *camera lucida*, of een *camera obscura*, gebruikt door grote schilders als Vermeer of Canaletto? Hoe zit het a contrario met de fotografie die pigmentaire procédés gebruikt? Gebaseerd op de verharding van bepaalde colloïden bij licht, maken ze het mogelijk om papier te beïnkten volgens het principe van de afstoting tussen vet

³⁰ S. MALLARMÉ, *Le Ten O'clock de Monsieur Whistler* (traduction), dans *Œuvres complètes* (Bibliothèque de la Pléiade), édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, t. 2, 2003, p. 841.

³⁰ S. MALLARMÉ, *Le Ten O'clock de Monsieur Whistler* (vertaling), in *Œuvres complètes* (Bibliothèque de la Pléiade), uitgave aangeboden, opgesteld en geannoteerd door Bertrand Marchal, Parijs, deel 2, 2003, p. 841.



- 10 Exemple de détourage : tête d'une statue de saint évêque provenant du portail dit de Bethléem à Huy. Louvain, cloître de Sainte-Gertrude (document publié en annexe à J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Le mobilier et les écoinçons de l'église N.-D. du Sablon à Bruxelles*, dans *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, n° 5, août 1935, p. 154-164, fig. 29, p. 164).
Voorbeeld van uitdekken: hoofd van een beeld van een heilige bisschop afkomstig van het zogenoemde Bethlehem-portaal in Hoei. Leuven, Sint-Gertrudisklooster (document gepubliceerd als bijlage bij J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, Le mobilier et les écoinçons de l'église N.-D. du Sablon à Bruxelles, in Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, nr. 5, augustus 1935, p. 154-164, fig. 29, p. 164).

*Ce qui s'apprend encore beaucoup moins, c'est l'intelligence morale de votre sujet, – c'est ce tact rapide qui vous met en communion avec le modèle, vous le fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées, selon son caractère, et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard, une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable, la ressemblance intime*³¹.

Une autre justification du refus d'admettre la photographie est le fait qu'il existe quantité de photographies qui n'ont pas (et ne revendiquent d'ailleurs pas) un caractère artistique. Argumenter cela pour refuser à la photographie le statut d'art est une confusion entre « pratique » et « produits » : viendrait-il à l'idée de dire qu'un roman de Flaubert n'est pas de la littérature parce qu'existent l'annuaire du téléphone ou l'indicateur des chemins de fer? C'est pourtant ce que fait Jacques Thuillier dans un livre récent, *Théorie générale de l'histoire de l'art*³² (*Le problème de la photographie*, p. 71-79) : il cite comme exemple les millions de clichés pris depuis cent ans pendant le passage du tour de France, et conclut à propos de la photographie : « Aucune hiérarchie n'est imaginable ! » Il n'a heureusement pas la même attitude avec la peinture. Ensuite, Thuillier conclut de l'infinie diversité des photographies qu'il est impossible de les trier par sujet. Trie-t-on les Van Gogh? Un portrait vaut-il plus qu'un paysage? Un tel discours est étonnant de la part d'un éminent professeur au Collège

en water en vervolgens retouches uit te voeren met gom en penseel.

Degenen die de fotografie het statuut van kunst weigeren omdat ze denken dat het slechts een eenvoudige technische daad is, verwerpen meestal – en om slecht gegronde redenen – ook andere kunstvormen. Ze ontzeggen het artistieke statuut wellicht ook aan de conceptuele, abstracte of minimalistische kunst, onder het voorwendsel van de “armoede” in de tussenkomst van de hand van de kunstenaar. Maar wat zou de handvaardigheid zijn zonder de idee? Een decorschilder kan zeer vaardig zijn, maar toch slechts een uitvoerder blijven. Het is de betrokkenheid van de auteur, de emotie die hij in zijn werk legt, die maken dat de foto meer wordt dan zomaar een document. Laten we de zo mooie “geloofsbelijdenis” die Nadar in 1857 uitsprak over de portretfotografie, in herinnering brengen:

La théorie photographique s'apprend en une heure; les premières notions de pratique, en une journée.

Ce qui ne s'apprend pas... – c'est le sentiment de la lumière – c'est l'appréciation artistique des effets produits par les jours divers et combinés, – c'est l'application de tels ou tels de ces effets selon la nature des physionomies qu'artiste vous avez à reproduire.

*Ce qui s'apprend encore beaucoup moins, c'est l'intelligence morale de votre sujet, – c'est ce tact rapide qui vous met en communion avec le modèle, vous le fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées, selon son caractère, et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard, une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable, la ressemblance intime*³¹.

³¹ Cour impériale de Paris, 1^{re} chambre. Audience du samedi 12 décembre 1857. Revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar (cité par J. PRINET et A. DILASSIER, *Nadar*, Paris, 1966, p. 116).

³² Paris, 2003. Thuillier y utilise Baudelaire de manière fort partisane, n'en retenant que la diatribe bien connue selon laquelle la photographie doit être la servante des arts et les phrases qui dénigrent la photographie. Pourquoi ne cite-t-il pas la belle lettre où Baudelaire propose à sa mère de faire exécuter son portrait photographique?

³¹ Keizerlijk Hof van Parijs, Eerste Kamer. Audiëntie van zaterdag 12 december 1857. Opeisen van het exclusieve gebruiksrecht op het pseudoniem Nadar (vermeld door J. PRINET en A. DILASSIER, *Nadar*, Parijs, 1966, p. 116).

de France pendant vingt ans, mais un autre motif d'ostracisme qu'il avance est encore plus étrange: « De notre part, il y aurait de la sottise et de l'ingratitude à ne pas louer la photographie. Mais il n'est pire louange que celle qui tombe à faux: et la transformer en art, c'est faire erreur sur sa nature même. C'est vouloir ramener une invention récente au statut des plus vieilles formes d'expressions de l'humanité ». Curieuse justification: c'est donc l'ancienneté qui confère le statut artistique? La gravure n'était donc pas un art au XVII^e siècle? La lithographie, qui a quasi le même âge que la photographie, n'en est pas un, non plus, aujourd'hui? Au paragraphe suivant, Thuillier poursuit: « elle [la photographie] s'est retrouvée au croisement entre la recherche scientifique et le cinéma, art majeur [...] ». Tiens? son critère d'ancienneté n'est pas applicable au 7^e art? L'étonnant texte de Jacques Thuillier montre en tout cas que, même pour des historiens de l'art de haut niveau, il existe une difficulté à se positionner par rapport à la photographie.

Heureusement, depuis quelques années, une évolution se fait sentir. À l'Institut royal du Patrimoine artistique, l'attitude des historiens de l'art par rapport à l'image s'est modifiée de manière positive. Trois exemples en témoignent.

Le premier concerne l'évolution de la mentalité par rapport à des hiérarchies dans les œuvres d'art, qui a eu une répercussion dans le classement de la photothèque. Pour les collections privées, à une époque indéterminée, les responsables avaient décidé de séparer physiquement la peinture des autres objets (objet est le terme générique utilisé à l'IRPA pour désigner le sujet de la photographie; un bâtiment est donc aussi un objet). Il a été décidé de supprimer cette distinction qui élevait la peinture à un rang supérieur à celui des autres objets, y compris la gravure et la photographie (car l'IRPA a des photos de photos... mais pas encore beaucoup).

Le deuxième exemple concerne la manière de considérer les photographies de gravures. Quand on a commencé le scannage des documents de la photothèque, le sous-traitant qui effectuait ce travail recadrant les gravures et en éliminait la lettre. On considérait que les textes n'étaient pas nécessaires puisqu'ils étaient encodés dans le descriptif de l'objet. Mais comme il s'avère que la disposition et la typographie des indications sont des éléments utiles à une bonne étude de l'estampe, il est maintenant interdit d'effectuer un recadrage lors du scannage. De mêmes, les historiens de l'art veillent à ce que les textes ne soient pas éliminés dès la prise de vue.

Le dernier exemple concerne le cadrage des photographies de la photothèque. Parmi les clichés effectués par les Allemands pendant la Première Guerre mondiale, figurent près de 400 négatifs sur verre 40 × 40 cm réalisés avec une chambre technique. Dans la photothèque, les visiteurs peuvent en consulter des contacts collés sur carton (numéros de négatifs commençant par la lettre F). À la fin des années 1950, considérant que seul l'objet photographié était important, on a décidé pour la commodité de la consultation de refaire des tirages 30 × 40 cm à partir des négatifs F, en recadrant et en élimi-

Een andere verantwoording om de fotografie te verworpen is het feit dat er massa's foto's zijn die geen artistiek karakter hebben (en dit trouwens ook niet opeisen). Het aanhalen van dit argument om fotografie de status van kunst te ontzeggen, is een verwarring tussen "praktijk" en "producten": zou men ooit durven beweren dat een roman van Flaubert geen literatuur is omdat het telefoonboek of het spoorboekje bestaan? Nochtans doet Jacques Thuillier dit in een recent boek, *Théorie générale de l'histoire de l'art*³² (*Le problème de la photographie*, p. 71-79). Als voorbeeld haalt hij de miljoenen foto's aan die sinds honderd jaar van de doortocht van de ronde van Frankrijk werden genomen en besluit over de fotografie: *Aucune hiérarchie n'est imaginable!* Gelukkig neemt hij niet dezelfde houding aan tegenover de schilderkunst. Vervolgens leidt Thuillier uit de onmetelijke diversiteit van foto's af dat het onmogelijk is ze per onderwerp te sorteren. Worden Van Goghs gesorteerd? Is een portret meer waard dan een landschap? Zo'n uitspraken van iemand die gedurende meer dan twintig jaar lang een eminent professor was aan het Collège de France zijn verwonderlijk, maar hij schuift nog een ander motief tot ostracisme naar voren dat nog merkwaardiger is: "De notre part, il y aurait de la sottise et de l'ingratitude à ne pas louer la photographie. Mais il n'est pire louange que celle qui tombe à faux: et la transformer en art, c'est faire erreur sur sa nature même. C'est vouloir ramener une invention récente au statut des plus vieilles formes d'expressions de l'humanité". Eigenaardige rechtvaardiging: het is dus de ouderdom die de artistieke status verleent? De gravure was in de zeventiende eeuw dus geen kunst? De lithografie, die bijna zo oud is als de fotografie, is er vandaag dan evenmin een? In de volgende paragraaf gaat Thuillier verder: *elle [de fotografie] s'est retrouvée au croisement entre la recherche scientifique et le cinéma, art majeur [...]*. Hoezo? Is zijn criterium van ouderdom niet toepasbaar op de zevende kunst? De zonderlinge tekst van Jacques Thuillier toont in ieder geval aan dat het zelfs voor kunsthistorici op hoog niveau moeilijk is om een standpunt in te nemen ten opzichte van de fotografie.

Sinds enkele jaren is er gelukkig wel een evolutie voelbaar. In het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium is de houding van kunsthistorici tegenover het beeld op positieve manier gewijzigd. Drie voorbeelden getuigen hiervan.

Het eerste betreft de veranderde visie op de hiërarchie binnen de kunstdisciplines, die een weerslag heeft gehad op de classificatie in de fototheek. Op een onbepaald tijdstip hadden de verantwoordelijken beslist om voor wat betreft de privéverzamelingen de schilderkunst fysiek te scheiden van de andere objecten (object

³² Parijs, 2003. Thuillier benadert Baudelaire zeer selectief en weerhoudt slechts de welgekende scherpe uitval volgens dewelke de fotografie ten dienste moet staan van de kunst, evenals de zinnen waarin hij laagdunkend over de fotografie spreekt. Waarom vermeldt hij de mooie brief niet waarin Baudelaire zijn moeder voorstelt een fotografisch portret te laten maken?

nant, pour les vues d'édifices par exemple, le ciel ou l'avant-plan. Le bâtiment se retrouvait étouffé, et l'aspect documentaire était appauvri : en effet, selon qu'un bâtiment est cerné par des pavés ou du bitume, l'atmosphère en est très différente. Désormais, tant les scientifiques que le personnel du service photographique ont compris que le cadrage d'origine est un élément important à respecter (fig. 11 et 12).

En février 2005, une journée d'étude consacrée à ces clichés allemands, accompagnée d'une exposition, s'est tenue à l'IRPA. La richesse intrinsèque de ce fonds photographique a été dévoilée : soin du cadrage, qualité technique du matériel utilisé (chambre de grand format à décentrement éliminant les fuites de perspective), finesse des tirages d'époque sur papiers barytés, aux noirs profonds et aux gris nuancés. Les tirages ultérieurs permettent de constater des différences notables, dues au type et à la gradation des papiers, ce qui met un bémol à la notion de reproductibilité. Désormais bien conscients de la valeur des tirages originaux 40 × 40 cm, les scientifiques du département documentation ont décidé de les isoler dans des pochettes non acides et de mieux surveiller leur consultation.

Cette journée révèle une avancée : j'ai été agréablement surprise de constater que tant mes collègues que les autres chercheurs présents sont convaincus que la photo, technique de reproduction, peut aussi être un art. La reproductibilité n'empêche pas une œuvre d'être une œuvre à part entière, d'autant que cette reproductibilité, comme je viens de l'expliquer, est toute relative.

Je considère le symposium *Clichés allemands* comme un véritable tournant dans le rapport de notre Institut à la photographie. C'est un bon signe. Cette journée d'étude a suscité un grand intérêt des participants, belges et étrangers, qui ont demandé à poursuivre la réflexion. Comment considérer ces clichés allemands ? Photographies artistiques ou photographies documentaires d'art ? Où est la limite ? Certains photographes semblent avoir outrepassé leur mission. Il y a parfois, à l'évidence, une intention esthétique : quand les ombres deviennent des jeux de volumes, c'est la photographie elle-même qui devient l'objet d'art, et l'objet photographié, perdant son intégrité, n'est plus qu'un prétexte (fig. 13). Il faut poursuivre l'analyse, cliché par cliché.

Mais revenons à des considérations plus générales. Des confusions perdurent. Tout d'abord, la confusion entre bonne photographie et photographie artistique. Toute photographie, qu'elle soit artistique ou documentaire, peut être bonne ou mauvaise, c'est une question de capacité technique du photographe, et bien sûr aussi de qualité du matériel.

Une autre confusion est celle qui existe entre photographie artistique et photographie documentaire d'art. Or ces deux notions sont quasiment à l'opposé : ce n'est pas le sujet de la photographie qui lui confère un caractère artistique : *L'entrepont*, une photo d'Alfred Stieglitz en 1907 montrant des émigrants sur un bateau, est une photo artistique, tandis qu'une photographie d'œuvre d'art par l'IRPA n'est pas une photo artistique : c'est une photo documentaire d'art. La photographie

is de generische term gebruikt in het KIK om het onderwerp van de foto aan te duiden: een gebouw is dus ook een object). Er werd beslist om een einde te maken aan dit onderscheid dat de schilderkunst tot een hogere rang verhief dan de andere objecten, gravure en fotografie inbegrepen (want het KIK bezit foto's van foto's... maar nog niet veel).

Het tweede voorbeeld betreft de manier waarop men omgaat met foto's van gravures. Toen we begonnen met het scannen van de documenten van de fototheek, werden de gravures door de onderaannemer die het werk uitvoerde herkadereerd zonder de tekst. Men was van mening dat de teksten niet nodig waren vermits ze in de beschrijving van het object waren opgenomen. Nu echter blijkt dat de aard en de typografie van de tekst nuttige elementen zijn voor een goede studie van de prent, is het verboden om bij het scannen te herkadereeren. De kunsthistorici waken er nu ook over dat de teksten niet reeds bij de opname wegvallen.

Het laatste voorbeeld betreft de kadrering van de foto's van de fototheek. Bij de foto's die de Duitsers namen tijdens de Eerste Wereldoorlog, zijn er bijna vierhonderd negatieven op glas van 40 × 40 cm, uitgevoerd met een technische kamer. In de fototheek kunnen de bezoekers er contactafdrukken van raadplegen die op karton werden gelijmd (negatiefnummers beginnend met de letter F). Eind jaren 1950 besloot men om, vermits men enkel het gefotografeerde object belangrijk achtte, van de F-negatieven nieuwe afdrukken te maken van 30 × 40 cm die handzamer waren voor raadpleging. Men herkadereerde ze en – bijvoorbeeld voor wat betreft de gebouwen – verwijderde de hemel of het voorplan. Het bouwwerk werd zo verstikt en het documentaire beeld verarmd. De uitstraling van een gebouw is immers zeer verschillend naargelang het wordt omgeven door plaveien of asfalt. Sindsdien hebben zowel de wetenschappers als het personeel van de fotografische dienst begrepen dat de originele kadrering een belangrijk element is dat dient te worden gerespecteerd (fig. 11 en 12).

In februari 2005 werd in het KIK een studiedag annex tentoonstelling gewijd aan deze Duitse foto's. De intrinsieke rijkdom van dit fotografische fonds werd onthuld: de zorg voor de kadrering, de technische kwaliteit van het gebruikte materiaal (platencamera met decentrerende die de vluchtlijnen wegwerkt), de fijnheid van de toenmalige afdrukken op barietpapier, met diepe zwarten en genuanceerde grijzen. Bij latere afdrukken ziet men belangrijke verschillen die te wijten zijn aan het type en aan de gradatie van het papier, wat de notie van reproduceerbaarheid op de helling plaatst. De wetenschappers van het departement Documentatie, die zich sindsdien goed bewust zijn van de waarde van de oorspronkelijke afdrukken van 40 × 40 cm, besloten daarop om ze op te bergen in zuurvrije mappen en meer behoedzaam te zijn bij de raadpleging ervan.

Die dag betekende een doorbraak: ik was aangenomen verrast dat zowel mijn collega's als de andere aanwezige vorsers ervan overtuigd waren dat fotografie – een reproductietechniek – ook kunst kan zijn. De reproduceerbaarheid maakt een werk niet minderwaardig,

documentaire est une photographie neutre, objective, sans vision personnelle du photographe. La photographie artistique, par contre, est une photographie où le photographe s'implique, par son émotion et sa vision du monde: «L'artiste, c'est l'artisan qui dit «moi, je»». Qui livre au public, en personne, non pas les ficelles du métier ou les règles d'apprentissage, mais son rôle au sein de la société dans son ensemble»³³. Mais l'intention de l'artiste ne suffit pas. La photographie doit avoir des qualités esthétiques, notamment d'harmonie dans les proportions, les lignes et les couleurs. Évidemment, certaines de ces notions d'esthétique sont subjectives ou dépendent de modes³⁴ ou du degré de réception du médium. C'est pourquoi certaines photographies ne sont aujourd'hui pas considérées par le grand public comme artistiques, à l'instar du cubisme à ses débuts. Le grand public a tendance à estimer que pour être artistique, une photographie doit être plaisante, d'où l'incompréhension face à la présentation de certaines photographies dans des musées ou galeries.

Ce qui accentue cette confusion, c'est que la frontière entre photographie documentaire et photographie artistique est parfois ténue. On peut choisir une œuvre d'art, une statue ancienne par exemple, comme sujet d'une photographie artistique. La photographie est alors une œuvre et non une photographie documentaire parce que c'est la vision du photographe qui prime. L'éclairage, l'angle de prise de vue font perdre à la photographie son objectivité. La statue est déformée, la

³³ DEBRAY, *Vie et mort de l'image* [n. 3], p. 242.

³⁴ Laurent Gervereau va jusqu'à se demander si une génération future pourrait être insensible à Piero della Francesca ou à Vermeer (L. GERVEREAU, *Voir, comprendre, analyser les images* (Coll. *Repères*), Paris, 2000, p. 22).



11 Cliché allemand F136, Bruges, Rozenhoedkaai, 1917 ou 1918, original.
Duitse foto F 136, Brugge, Rozenhoedkaai, 1917 of 1918, origineel.

te meer daar deze reproduceerbaarheid – zoals ik zojuist uitlegde – heel relatief is.

Ik beschouw het symposium *Duitse negatieven* als een echt keerpunt in de houding van ons Instituut tegenover de fotografie. Dat is een goed teken. Deze studiedag heeft veel interesse gewekt bij de Belgische en buitenlandse deelnemers, die hebben gevraagd om de reflectie verder te zetten. Hoe moet men deze Duitse foto's benaderen? Als kunstfoto's of als documentaire foto's over kunst? Waar ligt de grens? Sommige fotografen lijken verder te zijn gegaan dan hun opdracht. Er is soms een duidelijk esthetische intentie: wanneer de schaduwpartijen een volumespel worden, dan is het de foto zelf die een kunstobject wordt en zo wordt het gefotografeerde object, dat zijn integriteit verliest, gereduceerd tot voorwendsel (fig. 13). De analyse moet verdergezet worden, foto per foto.

Maar laten we terugkeren naar meer algemene beschouwingen. Er blijft verwarring. Eerst en vooral de verwarring tussen goede fotografie en kunstfotografie. Foto's van elk genre, of het nu gaat om kunstfoto's of om documentaire foto's, kunnen goed of slecht zijn. Dat is een kwestie van technische bekwaamheid van de fotograaf en natuurlijk ook van de kwaliteit van het materiaal.

Een andere verwarring is die tussen de kunstfotografie en de documentaire fotografie van kunst. Deze twee noties staan in werkelijkheid bijna lijnrecht tegenover elkaar: het onderwerp van de foto geeft hem geen artistiek karakter. De foto die Alfred Stieglitz in 1907 nam van emigranten op een boot, *L'entrepont*, is een kunstfoto. Een foto die door het KIK werd genomen van een kunstwerk daarentegen, is geen kunstfoto maar een documentaire foto van een kunstwerk. De documentaire fotografie is een neutrale, objectieve fotografie zonder persoonlijke visie van de fotograaf. De kunstfotografie daarentegen is een fotografie waarbij de fotograaf is betrokken door zijn gevoelens en zijn visie op de wereld: "L'artiste, c'est l'artisan qui dit «moi, je»". Qui livre au public, en personne, non pas les ficelles du métier ou les



12 *Idem*, recadré.
Idem, geherkadreerd.

lumière peut faire prendre à son regard une expression tout autre que celle voulue par le sculpteur. L'œuvre d'art photographiée n'est plus que le prétexte avec lequel le photographe réalise son oeuvre. Ce qui n'empêche pas que subsistent des éléments documentaires dans cette photographie artistique, et qu'un historien de l'art puisse être tenté de l'utiliser dans une optique documentaire. Il doit évidemment alors le faire avec une extrême prudence.

Une dernière confusion concerne la créativité et le caractère artistique. Pour le photographe qui travaille dans le domaine de la reproduction documentaire d'art, il est indispensable de percevoir la limite à ne pas franchir. Celui qui photographie des objets d'art, par exemple un ensemble de verres archéologiques, peut dans une certaine mesure, faire preuve de créativité. La créativité n'est pas nécessairement de l'art, c'est l'originalité et l'inventivité: il peut organiser les verres de manière à les mettre le mieux possible en valeur et faire percevoir, par exemple, des différences d'échelle ou de couleurs entre eux, ou, au contraire, rapprocher des objets semblables. Mais cette créativité ne peut en aucun cas devenir une vision personnelle et doit toujours respecter les objets.

Étant donné leur subtilité, ces notions sont loin d'être claires, non seulement pour le grand public, mais aussi pour certains historiens de l'art. Elles mériteraient de faire l'objet de quelques heures de cours pour les étudiants en histoire de l'art, car la maîtrise de ces concepts est indispensable à la profession. L'historien de l'art doit savoir à quel titre il s'intéresse à une photographie: est-ce en tant que sujet d'étude ou en tant qu'outil de travail? Il doit pouvoir juger la manière dont les photographes reproduisent les objets d'art dont il s'occupe.



13 Cliché allemand F481, Nivelles, église (ancienne collégiale) Sainte-Gertrude, 1917 ou 1918. Duitse foto F481, Nijvel, St.-Gertrudiskerk (voormalige collegiale), 1917 of 1918.

règles d'apprentissage, mais son rôle au sein de la société dans son ensemble"³³. Maar de opzet van de kunstenaar volstaat niet. De foto moet esthetische kwaliteiten hebben zoals harmonie in de verhoudingen, lijnen en kleuren. Uiteraard zijn sommige van deze esthetische noties subjectief of zijn ze afhankelijk van modeverschijnselen³⁴ of van de mate waarin het medium aanvaard is. Zo komt het dat bepaalde foto's tegenwoordig door het grote publiek niet als artistiek worden beschouwd, iets wat ook het kubisme aanvankelijk overkwam. Het grote publiek pleegt te denken dat om artistiek te zijn, een foto aangenaam moet zijn. Vandaar ook dat de tentoonstelling van bepaalde foto's in musea of galerijen niet wordt begrepen.

Wat deze verwarring nog versterkt, is dat de grens tussen de kunst- en de documentaire fotografie soms zeer subtiel is. Men kan een kunstwerk, bijvoorbeeld een oud beeldhouwwerk, als onderwerp nemen van een kunstfoto. De foto is dan een kunst- en geen documentaire foto, want het is de visie van de fotograaf die de bovenhand heeft. De belichting, de camerahoek doen de foto zijn objectiviteit verliezen. Het beeldhouwwerk wordt vervormd, het licht kan aan de blik een heel andere uitdrukking geven dan degene die de kunstenaar erin wilde leggen. Het gefotografeerde kunstwerk is louter een voorwendsel waarmee de fotograaf zijn kunstwerk creëert. Dit sluit niet uit dat er documentaire elementen in deze kunstfoto overblijven en dat een kunsthistoricus geneigd kan zijn om hem te gebruiken voor documentaire doeleinden. Dan moet hij uiteraard wel met grote voorzichtigheid te werk gaan.

Een laatste verwarring betreft creativiteit en het artistieke karakter. De fotograaf die werkt op het gebied van de documentaire kunstreproductie moet absoluut de grens kunnen aanvoelen die niet mag worden overschreden. Diegene die kunstvoorwerpen fotografeert, bijvoorbeeld een ensemble van archeologisch glaswerk, mag in zekere mate blijk geven van creativiteit. Creativiteit is niet noodzakelijk kunst, het is originaliteit en vindingrijkheid: hij kan het glas zo opstellen dat het beter tot zijn recht komt en dat, bijvoorbeeld, de verschillen in schaal of in kleur goed uitkomen, of, tegenovergesteld, gelijkaardige objecten gegroepeerd zijn. Deze creativiteit mag echter in geen geval een persoonlijke visie worden en moet de objecten altijd respecteren.

Gezien hun subtiliteit zijn deze noties verre van duidelijk, niet alleen voor het grote publiek, maar ook voor sommige kunsthistorici. Het zou de moeite waard zijn om er voor studenten kunstgeschiedenis enkele lessen aan te besteden, want de beheersing van deze concepten is absoluut noodzakelijk voor de uitoefening van hun beroep. De kunsthistoricus moet weten in welk opzicht hij geïnteresseerd is in een foto: is het als studieonderwerp of als werkinstrument? Hij moet kunnen oordelen over de manier waarop fotografen de kunstwerken

³³ DEBRAY, *Vie et mort de l'image* [n. 3], p. 242.

³⁴ Laurent Gervereau vraagt zich zelfs af of een volgende generatie ongevoelig zou kunnen zijn voor een Piero della Francesca of een Vermeer (L. GERVEREAU, *Voir, comprendre, analyser les images* (Verz. Repères), Parijs, 2000, p. 22).

Une meilleure connaissance des techniques de l'image l'aiderait certainement à établir un meilleur dialogue avec le photographe, surtout si celui-ci n'est pas spécialisé dans la reproduction documentaire. Car un photographe créatif aura davantage tendance à vouloir apporter une touche personnelle à ses prises de vues, et sera tenté de profiter de l'ignorance technique de l'historien de l'art pour agir à sa guise.

Il est aussi très important, dans le dialogue préalable à la prise de vue, que l'historien de l'art puisse exprimer verbalement l'intérêt et la spécificité de l'œuvre à photographier. Il doit aussi montrer sur l'objet quels sont les éléments importants. Le photographe pourra ainsi traduire l'analyse de l'historien de l'art en exploitant toutes les richesses du langage de la photographie. Il pourra choisir l'angle de prise de vue et effectuer le réglage de l'éclairage de manière optimale, pour faire apparaître sur le cliché, sans déformation, l'œuvre telle qu'elle a été voulue par l'artiste qui l'a créée.

Une meilleure connaissance de l'image au XIX^e siècle ne peut qu'être bénéfique à l'historien de l'art. Il est par exemple utile à celui qui étudie des objets d'art d'être au courant des problèmes techniques s'il utilise des photographies anciennes : au début de la photographie, certaines chambres à daguerréotypes produisaient une image inversée gauche-droite. En outre, la traduction des valeurs colorées en valeurs de gris n'est pas exacte, les émulsions étant insolées de manière variable selon la longueur d'onde des couleurs (fig. 14-16).

Il faut donc que l'historien de l'art sache dans quelle mesure une photographie est fidèle à l'objet étudié.

Un vœu pour l'image

Mon doctorat a tenté de broser un panorama de techniques – lithographie et photographie – qui ont permis à l'art d'élargir son champ d'expression. Une conclusion importante qui s'impose au terme de cette thèse est l'impossibilité d'étudier l'image en dehors non seulement de l'art dont elle fait partie, non seulement des sciences – toute l'histoire du médium et tous les acteurs de son développement l'ont prouvé –, mais encore de tous les domaines qui touchent à la vie. Art, science, technique, langage, émotions, l'image est tout cela à la fois. Un tel exemple n'est-il pas un encouragement à développer l'interdisciplinarité dans la recherche en histoire de l'art ? L'historien de l'art spécialiste en gravure ou en photographie ne peut se suffire à lui-même.

Mais cette étude amène aussi à tirer la sonnette d'alarme : le manque d'intérêt pour ces documents les met en péril. Je pense avoir fait œuvre utile en attirant l'attention des chercheurs et responsables d'institutions sur des documents qui sont encore malheureusement négligés, voire ignorés. Ainsi, dans les bibliothèques d'universités, si l'on oblige à consulter en réserve précieuse les ouvrages rares et anciens, beaucoup d'ouvrages postérieurs à 1800, même richement illustrés, ne font l'objet d'aucune restriction de consultation ni même de prêt. Hélas ! les planches disparaissent, et j'ai maintes fois, au cours de mes recherches, constaté l'absence de planches découpées.

reproduceren waarmee hij zich bezighoudt. Een betere kennis van de beeldtechnieken zou hem zeker helpen om een betere dialoog te vestigen met de fotograaf, vooral als deze niet gespecialiseerd is in documentaire reproductie. Want een creatieve fotograaf zal meer de neiging hebben om een persoonlijke noot te leggen in zijn opnames en zal verleid worden om te profiteren van de technische onwetendheid van kunsthistorici om naar eigen wil te handelen.

Het is ook zeer belangrijk dat de kunsthistoricus in de dialoog die voorafgaat aan de opname, de interessepunten en de bijzonderheid van het te fotograferen kunstwerk kan uitdrukken. Hij moet ook op het object aangeven wat de belangrijke elementen ervan zijn. Zo zal de fotograaf het hele taalkundige areaal van de fotografie kunnen aanwenden om de kunsthistorische analyse te vertalen. Hij kan de opnamehoek kiezen en de belichting optimaal regelen om het werk op de foto zonder vervorming te laten verschijnen, precies zoals het werk werd opgevat door de scheppende kunstenaar.

Een betere kennis van het beeld in de negentiende eeuw kan de kunsthistoricus enkel ten goede komen. Het is bijvoorbeeld nuttig dat degene die kunstvoorwerpen bestudeert, iets afweet van de technische problemen als hij oude foto's gebruikt. Zo waren er in de beginperiode van de fotografie bepaalde kamers voor het daguerreotypen die beelden voortbrachten die links-rechts waren omgekeerd. Voorts is ook de omzetting van de kleurwaarden in grijswaarden niet exact, want de emulsies zijn op variabele wijze geïsoleerd, afhankelijk van de golflengte van de kleuren (fig. 14-16).

De kunsthistoricus moet dus weten hoe getrouw de foto het bestudeerde object weergeeft.

Een wens voor het beeld

In mijn doctoraatsthesis heb ik getracht om een panorama te schetsen van de technieken – lithografie en fotografie – die hebben bijgedragen tot de verbreding van het uitdrukkingveld van de kunst. Een belangrijk besluit dat zich aan het einde van deze thesis opdringt, is de onmogelijkheid om het beeld te bestuderen in abstractie van de kunst waar het deel van uitmaakt, van de wetenschappen – de gehele geschiedenis van het medium en alle actoren in zijn ontwikkeling zijn er een bewijs van –, maar ook van alle domeinen van het leven. Kunst, wetenschap, techniek, taal, emoties – het beeld is dat alles tegelijk. Moedigt een dergelijk voorbeeld niet aan tot het ontwikkelen van de interdisciplinariteit in de kunstgeschiedenis? De kunsthistoricus gespecialiseerd in de gravure of de fotografie kan aan zichzelf niet genoeg hebben.

Maar deze studie is tevens een trek aan de alarmbel: het gebrek aan belangstelling brengt deze documenten in gevaar. Ik denk dat ik nuttig werk heb geleverd door de aandacht van navorsers en verantwoordelijken van de instituten te vestigen op documenten die spijtig genoeg nog worden verwaarloosd of zelfs vergeten. Zo komt het dat wanneer men in de universiteitsbibliotheken de zeldzame en oude werken in de reserve voor kostbare boeken moet raadplegen, er voor veel werken

Trois reproductions d'un *Triptyque de la Passion*, émail, Limoges, xvi^e siècle. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. 655.
 Drie weergaves van een Passietriepiek, email, Limoges, 16de eeuw. Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, inv.nr. 655.



14 Daguerreotype, quart de plaque, vers 1852. Localisation inconnue. Cliché aimablement prêté par Steven F. Joseph.
 Daguerreotype, kwart plaat, omstreeks 1852. Locatie onbekend. Foto vriendelijk verleend door Steven F. Joseph.



15 Photographie argentique (1987).
 Zilverhoudende foto (1987).

N 5656



16 Photographie numérique.
 Digitale foto.

(© Musées royaux d'Art et d'Histoire – Bruxelles)
 (© Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis – Brussel)



X 027515

- 17 Jean-Luc Elias (photographe), Dominique Deneffe (historienne de l'art) et Emmanuelle Mercier (docteur en histoire de l'art, conservatrice-restauratrice) photographiant en 2009 la *Châsse de sainte Ursule* (1400-1415, Bruges, Memling in Sint-Jan-Hospitaal Museum). *Jean-Luc Elias (fotograaf), Dominique Deneffe (kunsthistorica) en Emmanuelle Mercier (doctor in de kunstgeschiedenis, conservator-restaurator) fotograferen het Ursulaschrijn in 2009 (1400-1415, Brugge, Memling in Sint-Jan-Hospitaal Museum).*

Un combat reste important : celui du droit à l'utilisation des images par les historiens de l'art. Les récents changements de législation dans différents pays d'Europe en matière de droit d'auteur sont très restrictifs en ce qui concerne l'utilisation de l'image pour un usage culturel. C'est une question d'une actualité brûlante : le site français de la revue *Études photographiques* a hélas dû renoncer, de 2006 à 2008, à l'édition en ligne de ses articles en raison du durcissement du dispositif légal concernant la publication sur Internet. « *Les conditions d'une édition électronique illustrée respectueuse à la fois des contraintes légales et des exigences scientifiques ne sont plus réunies* ». Le site a été réouvert, mais avec une illustration partielle. Il importe que tous les historiens de l'art se mobilisent, sinon la recherche en histoire de l'art deviendra impossible.

Au terme de cet article, il me reste un souhait : que ma manière d'aborder la lithographie et la photographie, ainsi que mon invitation à mieux les lire, contribuent à une heureuse évolution, encore trop timide, du regard des historiens de l'art. Heureusement, depuis quelques années, et peut-être justement à cause de l'amélioration de la qualité des publications, la perception de l'image change. Les expositions de photographies anciennes notamment, accompagnées de publications de qualité, ont fait découvrir au grand public et aux chercheurs des images auxquelles ils n'étaient pas habitués. Mon vœu est que cette thèse incite les récalcitrants à emprunter des chemins de traverse pour se rapprocher de l'image. Et qu'un nouveau regard plus positif et plus nuancé, englobant l'intégralité de la valeur de cette image, aide les chercheurs à mieux l'utiliser, à mieux la produire et à mieux la respecter chaque fois qu'ils seront amenés à la publier.

van na 1800 – zelfs de rijkelijk geïllustreerde – geen enkele restricties gelden op het vlak van consultatie of zelfs van ontlenen. Helaas verdwijnen de platen, en in de loop van mijn navorsingen heb ik meermaals vastgesteld dat er platen uitgeknipt waren!

Eén strijd blijft belangrijk: het recht van de kunsthistorici om beelden te gebruiken. De recente wetswijzigingen in verschillende Europese landen rond het auteursrecht zijn zeer restrictief aangaande het beeldgebruik voor culturele doeleinden. Het is een brandend actuele kwestie: de Franse website van het tijdschrift *Études photographiques* heeft jammer genoeg van 2006 tot 2008 moeten afzien van de online uitgave van zijn artikels wegens het verstrengen van de wetsbeschikking rond publicaties op het internet. “*Les conditions d'une édition électronique illustrée respectueuse à la fois des contraintes légales et des exigences scientifiques ne sont plus réunies*”. De site kwam opnieuw online, maar slechts met een deel van de illustraties. Het is belangrijk dat alle kunsthistorici zich mobiliseren, zoniet zal het kunsthistorisch onderzoek onmogelijk worden.

Tot slot van dit artikel heb ik nog een wens: moge mijn manier om de lithografie en de fotografie aan te snijden, net als mijn verzoek tot een betere lectuur ervan, bijdragen tot een gunstige evolutie – tot hiertoe nog te schuchter – van de visie van de kunsthistorici. Gelukkig verandert de perceptie van het beeld sinds enkele jaren, misschien juist dankzij de betere kwaliteit van publicaties. Zo hebben tentoonstellingen van oude foto's en met begeleidende kwaliteitspublicaties, het grote publiek en de navorsers de kans gegeven om beelden te ontdekken waarmee ze niet vertrouwd waren. Mijn wens is dat deze thesis de terughoudenden ertoe zou aanzetten om zich op zijwegen te begeven en zo nader tot het beeld te komen. En dat een nieuwe, positievere en meer genuanceerde kijk die het beeld in al zijn waarde benadert, de navorsers zou helpen om het beeld beter te gebruiken, beter te produceren en beter te respecteren iedere keer ze ertoe gebracht worden het te publiceren.

(uit het Frans vertaald)

SÉLECTION DES ACTIVITÉS RÉCENTES

SELECTIE UIT RECENTE WERKZAAMHEDEN

Fragment de chasuble en soie taquetée, brochée et figurée, XIII^e-XV^e siècle, Bruxelles, Fabrique d'église de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule

Au cours des fouilles menées en 1992 dans la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles, les archéologues ont retrouvé un squelette enveloppé dans un tissu. Le corps a été conservé dans les réserves du Service des fouilles archéologiques de l'Université libre de Bruxelles jusqu'en 2002. Cette année-là, l'Institut royal du Patrimoine artistique a été appelé pour débiller les ossements. Le tissu a ensuite été confié à l'atelier de conservation des textiles de l'IRPA.

La mise à plat du tissu a permis de se rendre compte qu'il s'agissait d'une chasuble ornée d'un galon et d'un bandeau.

Procédé technique

La chasuble est d'une structure taquetée figurée avec un effet broché. Il s'agit d'une armure complexe comportant deux armures chaîne et deux ou plusieurs lats.

Les deux armures chaîne sont fabriquées en soie organsin. Les lats sont également en soie organsin et en un autre fil d'origine végétale. Pour tisser le monogramme «M», deux effets ont été utilisés: pour une moitié, un effet organsin a été appliqué, tandis que l'autre moitié a été réalisée avec un effet broché.

Le bandeau est un lampas avec un lat lancé. Le motif de ce tissu est un zigzag, fabriqué avec des armures chaîne en soie grège. Le lat de base est en soie, le lat lancé, en fils métalliques.

Fragment van kazuifel in zijden taqueté, gebrocheerd en gefigureerd, 13de-15de eeuw, Brussel, Kerkfabriek Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal.

Bij archeologische opgravingen in 1992 in de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal te Brussel vond men een skelet in een sterk gedegradeerd weefsel. Tot 2002 werd de vondst bewaard in de reserves van de Service des fouilles archéologiques de l'Université libre de Bruxelles. Pas toen werd het KIK aangesproken om ter plaatse de beenderen te ontdoen van het weefsel, waarna het textiel naar het textielatelier van het KIK werd overgebracht.

Na vlaklegging van het weefsel, bleek het om een met een galon gedecoreerde kazuifel en een bandweefsel te gaan.

Technologie

De kazuifel is een complex weefsel. Het is een gefigureerde taqueté-structuur met broché-effect, met twee aanvullende kettingstelsels en twee of meerdere inslagstelsels.

Beide kettingstelsels zijn vervaardigd uit organzinzijde. De inslagstelsels zijn eveneens uit organzinzijde en uit een andere draad van plantaardige oorsprong. Om de tekening in het weefsel te weven werden er twee effecten gebruikt. Voor de ene helft van de M-monogrammen is een organzin-effect gebruikt, voor de andere helft heeft men gebruik gemaakt van een broché-effect.



La chasuble avant traitement.
De kazuifel vóór behandeling.

Analyses

Les analyses ont montré l'absence de colorants dans le taqueté. Cela n'a rien d'étonnant puisque la plupart des colorants s'oxydent déjà dans le textile même. Par contre, dans quelques fibres du monogramme « M », des restes de kermès et de colorants indigoïdes ont été retrouvés, combinaison qui prouve qu'il s'agit ici d'un tissu de très haute qualité.

À hauteur du « M » broché, quelques restes de métal ont été observés sur les fils. De leur analyse, il ressort qu'il ne s'agit ni d'or ni d'argent.

État de conservation

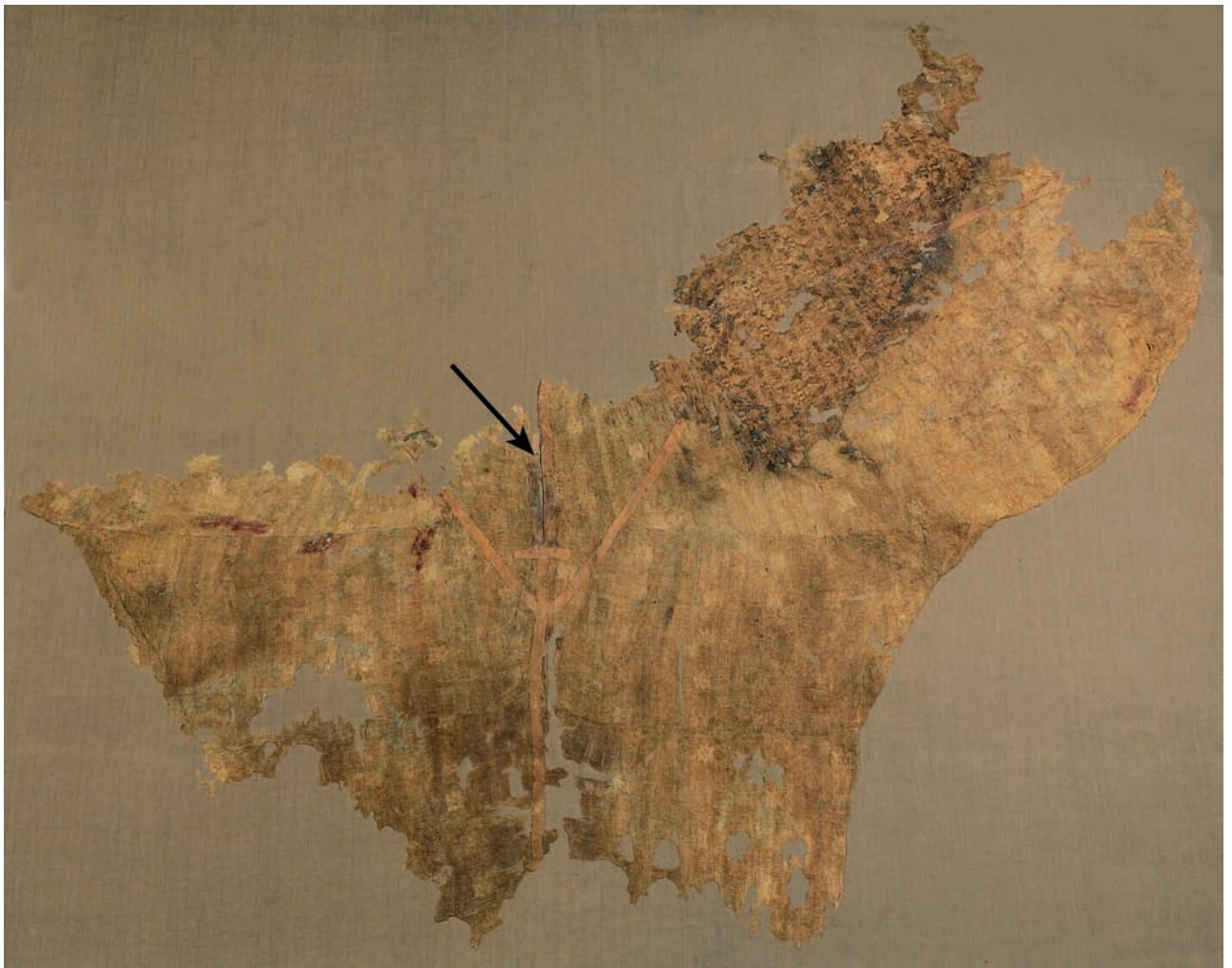
La chasuble et le bandeau sont fortement usés. Dans le lat du fond, les fils de trame ont presque totalement disparu. Il ne reste que quelques traces de matériau oxydé. Vu le mauvais état dans lequel se trouvait la

Het bandweefsel is een lampas met lancé-inslagstelsel. Het motief van dit weefsel is een zigzagpatroon, waarbij de kettingstelsels in pelzijde zijn vervaardigd. Het basisinslagstelsel is in zijde, het lancé-inslagstelsel is in metaaldraad.

Analyses

Bij kleurstofanalyses werden er in de taqueté geen kleurstoffen waargenomen. Dit is niet verwonderlijk daar de meeste kleurstoffen reeds oxideren in de grond waarin ze bewaard worden. In enkele vezels van het monogram zijn er restanten van kermes en indigoïde kleurstoffen teruggevonden. Deze kleurstoffencombinatie wijst op een kwalitatief hoogstaand weefsel.

Op de draden ter hoogte van de gebrocheerde "M" werden vage restanten gevonden van metaal. Uit metaaldraadanalyses blijkt echter dat het zeker niet om goud of zilver gaat.



La chasuble après traitement. On distingue l'encolure (flèche).
De kazuiifel na behandeling. De situering van de halsopening is aangegeven (pijl).

Y007667

chasuble, il était très difficile d'en retrouver la forme originale. Étant donné que nous n'en possédions pas les dimensions primitives, elle a été restaurée en tant que fragment archéologique, sans référence à sa forme. Seule l'encolure, inscrite verticalement dans le prolongement du galon en forme d'Y, nous donnait une indication sur la façon dont la chasuble se portait.

Traitement

Une fois les ossements retirés, le tissu a été aplani au moyen de vapeur froide et de plaquettes en verre.

En vue de consolider la chasuble, un lin de support a été teint. Le fragment a été déposé sur ce lin dont les fils de chaîne se dirigent vers l'encolure. Vu que le fragment se compose de plusieurs parties, les fils de chaîne ne suivent pas tous la même direction. De grandes lignes droites de points avant, placés en quinconce, fixent le fragment au lin de support. Ces lignes adoptent toujours le même sens, contrairement aux points de boulogne qui s'accordent à celui des fils de chaîne de la partie appropriée. Pour réaliser les points de boulogne et les points de fixation correspondant à la torsion du fil, un fil de soie à deux brins a été teint dans des couleurs adéquates. Tous les matériaux ont été teints en harmonie avec l'original, avec des colorants inaltérables et grand teint.

Après consolidation, le fragment a été placé sur une plaque en polycarbonate, recouverte d'une ouate synthétique et d'un lin de la même couleur que celui du support.

Le bandeau est également consolidé sur un lin de support, en appliquant les mêmes techniques de couture. Après traitement, le bandeau a été positionné sur la même plaque, à côté de la chasuble.

Les deux fragments seront conservés dans la crypte de la cathédrale, dans une vitrine climatisée et fabriquée sur mesure.

Fanny VAN CLEVEN

(traduit du néerlandais)

Conservation : Michelle DE BRUEKER, Peter DE GROOF, Griet KOCKELKOREN et Fanny VAN CLEVEN.

Analyses techniques : Daniël DE JONGHE.

Analyses des colorants, des fibres et des fils métalliques : Ina VANDEN BERGHE.

Toestand

Zowel de kazuifel als het bandweefsel vertonen erg veel sleet. In het inslagstelsel van de grond zijn de inslagdraden zo goed als totaal verdwenen. Er zijn alleen nog sporen van geoxideerd materiaal. Door de slechte toestand van de kazuifel was het zoeken naar de precieze vorm ervan een complex onderzoek. Aangezien er geen duidelijkheid was over de originele afmetingen werd de kazuifel als een archeologisch textiel behandeld, zonder enige referentie te brengen naar de originele vorm. Enkel de verticale halsopening, in het verlengde van het gaffelkruisvormige galon, gaf ons een indicatie over de mogelijke draagwijze.

Behandeling

Nadat de botten waren verwijderd, werd het weefsel vlakgelegd met behulp van koude stoom en glazen plaatjes.

Voor de consolidatie van de kazuifel werd een steunlinnen geleverd. Het fragment werd op linnen geplaatst, waarbij de kettingdraadrichting van het linnen gelijk liep met de verticale oriëntatie van de halsopening. De kettingdraden van de uit verschillende patroondelen samengestelde kazuifel liepen immers niet allemaal in dezelfde richting. Voor de fixatie van het weefsel werden de grote geschrante voorsteken evenwijdig met de halsopening gelegd. De spansteken werden daarentegen in de richting van de kettingdraden van de verschillende patroondelen genaaid. Als naaigaren werd een fijne tweedraadszijde geleverd in aangepaste tinten. Alle materialen werden geleverd in harmonie met het origineel, met kleur- en lichtechte verfstoffen.

Een polycarbonaatplaat werd bekleed met synthetische watten en overtrokken met een linnen van dezelfde kleur als het steunlinnen. Na consolidatie werd het fragment op de plaat gemonteerd.

Het bandweefsel werd eveneens geconsolideerd op een steunlinnen, gebruik makend van dezelfde naai-technieken. Na behandeling werd het bandweefsel naast de kazuifel geplaatst op de plaat.

Beide fragmenten zullen in een op maat gemaakte geclimatiseerde vitrine worden bewaard in de crypte van de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal te Brussel.

Fanny VAN CLEVEN

Conservatie : Michelle DE BRUEKER, Peter DE GROOF, Griet KOCKELKOREN en Fanny VAN CLEVEN.

Weefselanalyses : Daniël DE JONGHE.

Kleurstof-, draad- en metaaldradanalyses : Ina VANDEN BERGHE.



KN 11886

1 *La passerelle, après traitement.*
De oversteekplaats, na behandeling.



KN 11884

2 *Derrière le front, après traitement.*
Achter het front, na behandeling.



La passerelle.
De oversteekplaats.



Derrière le front.
Achter het front.



KN 2534



KN 2533

3-6 Les peintures avant traitement. Les déformations aux angles sont nettement visibles, en particulier sur les documents en noir et blanc.
De schilderijen vóór behandeling. De vervormingen aan de hoeken zijn duidelijk zichtbaar, in het bijzonder op de documenten in zwart-wit.

James Thiriar (1889–1965), *La passerelle* et *Derrière le front*, huile sur toile, 227,5 × 234 et 228 × 235 cm, Bruxelles, École royale militaire

Ces deux tableaux de grande dimension, dont on ignore tant la date précise de réalisation que la destination originale, ont regagné, au début du mois d'août 2004, l'École royale militaire à Bruxelles, après un traitement de conservation des supports et la restauration des peintures (fig. 1-2). Ils représentent deux moments de la défense du lambeau de sol belge demeuré libre au cours de la guerre 1914-1918. James Thiriar, témoin d'une partie des épisodes de cette guerre des tranchées, en a laissé maintes représentations par le dessin et la peinture : après avoir séjourné quelques mois à Londres où, à l'instar de nombreux artistes de notre pays, il s'était réfugié, il s'engagea dans l'armée. Entre autres affectations, il fut rattaché à la Section topographique, au sein de laquelle il réalisa plusieurs panoramas, « ces grands portraits de front », dont nous avons peut-être l'écho ici, puis à la Section artistique¹.

État de conservation

Les deux scènes ont été peintes à l'huile sur une toile de coton filé en torsion Z et tissé en croisure toile, assez ouvert. Une préparation huileuse, industrielle, s'y trouve appliquée. Les châssis présentent des traverses en croix et les assemblages aux angles sont à tenon et mortaise avec clés.

Le support de *La passerelle* était fragile par sa nature et par le tissage assez lâche. Les quatre coins étaient déformés par une succession de plis aigus, conséquence d'un assemblage défectueux du châssis. Les traverses marquaient la toile. Au niveau du bord supérieur gauche, une rupture de fibres était visible. Localement, des réseaux de craquelures circulaires résultent d'impacts de coups. Les bords étaient déchirés ou lacunaires par endroits, en particulier dans les angles. Au revers, des marques, plus ou moins profondes, sillonnaient la toile, engendrant des craquelures. Une couche de poussière s'était amoncelée dans la partie inférieure, entre le châssis et la toile.

Le support de la composition *Derrière le front* présentait les mêmes problèmes. En outre, dans la partie inférieure gauche, une déchirure rectangulaire a été causée par un choc violent. Le revers est souillé par de larges traces de coulées d'humidité anciennes qui se concentrent dans le bas du tableau, au centre et dans la moitié gauche.

Le ciel de *La Passerelle* a été retravaillé par l'artiste ou a subi une altération liée à un nettoyage antérieur, ce qui a causé son apparence peu homogène. Une patine fait intégralement partie de la peinture. Dans la moitié supérieure, à hauteur des traverses du châssis, la peinture 'protégée' paraît plus claire. Des traces de

¹ 14-18. *Regards d'artistes. Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, Bruxelles, 11.01.1993-31.01.1994*, Bruxelles, 1993, p. 76.

James Thiriar (1889–1965), *De oversteekplaats* en *Achter het front*, olieverf op doek, 227,5 × 234 en 228 × 235 cm, Brussel, Koninklijke Militaire School

Deze twee grote schilderijen waarvan de precieze datering noch de oorspronkelijke bestemming gekend zijn, keerden begin augustus 2004 terug naar de Koninklijke Militaire School te Brussel na een conservatiebehandeling van de dragers en de restauratie van het schilderwerk (fig. 1-2). Ze stellen twee momenten voor in de verdediging van het lapje Belgische bodem dat tijdens de oorlog 1914-1918 nog onbezet was gebleven. James Thiriar, die getuige was van enkele episodes in deze loopgravenoorlog, liet er talrijke getekende en geschilderde voorstellingen van na. Na een verblijf van enkele maanden in Londen waar hij, naar het voorbeeld van talrijke kunstenaars uit ons land, naartoe was gevlucht, had hij dienst genomen in het leger. Hij was er onder meer verbonden aan de topografische sectie, waarvoor hij verschillende panorama's – "deze grote frontportretten" – verwezenlijkte waar we hier misschien wel een afspiegeling van hebben. Vervolgens deed hij dienst bij de Kunstafdeling¹.

Staat van bewaring

De twee scènes werden geschilderd met olieverf op een doek uit overtorste katoendraad met z-torsing en geweven in effenbinding met geringe dichtheid. Een olieachtige, industriële grondering werd erop aangebracht. De spieramen vertonen kruiselingse dwarslatten en de hoeken hebben pen- en gatverbindingen met sleutels.

De drager van *De oversteekplaats* was kwetsbaar door het gebruikte materiaal, maar ook omdat het tamelijk los was geweven. De vier hoeken waren vervormd door een reeks scherpe plooiën als gevolg van een gebrekkige montage van het spieraam. De dwarslatten hadden hun sporen achtergelaten op het doek. Op de bovenboord links was een vezelbreuk zichtbaar. Op enkele plaatsen bevonden zich netwerken van kringvormige haarscheurtjes, veroorzaakt door indrukkingen. De boorden waren hier en daar gescheurd of lacunair, in het bijzonder in de hoeken. Op de achterzijde was het doek bezaaid met putjes van variërende diepte die haarscheuren veroorzaakten. Onderaan het schilderij had een laag stof zich opgehoopt tussen het spieraam en het doek.

De drager van de compositie *Achter het front* vertoonde dezelfde problemen. Bovendien was er onderaan links nog een rechthoekige scheur die was veroorzaakt door een hevige schok. De achterzijde is besmeurd met oude, brede druipsporen van vocht die zich aan de onderkant, in het midden en links van het schilderij concentreerden.

De luchtpartij van *De oversteekplaats* werd door de kunstenaar herwerkt of werd aangetast bij een vroegere

¹ 14-18. *Kunstenaarsvisie. Koninklijk Museum van het Leger en van Krijgsgeschiedenis, 11.01.1993-31.01.1994*, Brussel, 1993, p. 76.

coulées (humidité) marquaient l'avant-plan de la composition.

Sur les deux tableaux, une couche de crasse épaisse et grasse recouvrait des superpositions de vernis très oxydés. Plusieurs applications étaient visibles dans les ciels, ce qui leur donnait un aspect très irrégulier. À part quelques zones présentant des craquelures sans conséquence, l'état de conservation de la peinture est satisfaisant tant en ce qui concerne la cohésion des couches que l'adhérence au support.

Traitement

Après documentation photographique (fig. 3-6), la première démarche a concerné la réparation de la déchirure située dans la composition *Derrière le Front*. Les déformations ont été aplaties à l'aide de compresses légèrement humides et de poids adéquats et les bords conditionnés puis collés fil à fil au PVA en émulsion (KEIMFIX).

Ensuite, les revers ont été dépoussiérés. L'épais film de crasse couvrant les deux compositions a été retiré à l'aide d'eau déminéralisée additionnée d'un détergent neutre (VARSAPON). Le délicat travail du dévernissage pouvait alors commencer et les deux tableaux ont été traités de concert, de façon à leur conserver une certaine harmonie.

Les plis visibles dans les angles devaient impérativement être supprimés, et les zones fragilisées des supports, renforcées. Les tableaux ont été posés, côté face, sur une structure adéquate, ce qui a permis de retirer les châssis.

Les bords ont été progressivement aplaties à l'aide de feuilles de papier buvard légèrement humidifiées et ensuite maintenus par des sacs de sable. Des incrustations de fine toile de lin et des fils de même nature ont été intégrés dans les lacunes ou sur les zones fragilisées et collés au PVA en émulsion (KEIMFIX). Des poids, sous forme de sacs de sable, gardaient à plat le pourtour des tableaux.

Après cette étape, il s'agissait de supprimer les plis des angles. Pour cela, de minces bandes de polyester tissé, imprégnées d'un film de MOWILITH (DMC2/SDM5 : 1/1+ eau déminéralisée) et de largeur adaptée à celle des différents plis, ont été appliquées par « heat-sealing ». Toutefois, la traction nécessaire à la suppression des déformations était trop forte pour que l'adhésif résistât, aussi a-t-on remplacé ces bandes par d'autres sans adhésif. Des bandes de toile de lin imprégnées d'un film de BEVA 371, de largeur identique aux précédentes, ont été posées sur celles-ci par réactivation à la chaleur. Le fait d'avoir, au préalable, disposé des films de polyester tissé entre la toile originale et les bandes de lin diminuait l'adhérence au support, ce qui était préférable, ces ajouts devant être facilement enlevés par la suite (fig. 7-9).

Sous les zones à humidifier, la peinture reposait, côté face, sur une couche de papier buvard ; le revers a été humecté à l'eau déminéralisée pulvérisée, que l'on a laissé agir le temps nécessaire pour assouplir la fibre. Ensuite, la surface a été « asséchée » à l'aide de compresses de papier buvard et des tractions progressives ont alors été appliquées à chaque bande de toile de lin

reinigung waardoor hij weinig homogeen overkomt. Een patina maakt integraal deel uit van het schilderij. In het bovenste gedeelte, ter hoogte van de dwarslatten van het spieraam, lijkt de 'beschermde' verf lichter van kleur. Het voorplan van de compositie vertoonde druipsporen (vocht).

Op beide schilderijen bedekte een dikke en vette laag vuil de over elkaar liggende lagen sterk geoxideerde vernis. De meerdere opbrengingen die zichtbaar waren in de luchtpartij, leidden tot een zeer onregelmatig uitzicht. Op enkele zones na die haarscheuren vertoonden zonder gevolgschade, was de bewarings-toestand van de verf bevredigend, zowel wat betreft de cohesie van de lagen als de hechting aan de drager.

Behandeling

Na het fotografische documenteren (fig. 3-6) was de eerste ingreep de herstelling van de scheur in de compositie *Achter het front*. De vervormingen werden vlak gemaakt met behulp van lichtjes bevochtigde kompressen en speciaal daarvoor geschikte gewichtjes en de boorden werden geconditioneerd en vervolgens draad tegen draad gelijmd met PVA in emulsie (KEIMFIX).

Vervolgens werden de achterzijden ontdaan van stof. De dikke laag vuil die de twee composities bedekte, werd verwijderd met gedemineraliseerd water waaraan een neutraal detergent (VARSAPON) was toegevoegd. Toen kon het delicate werk van het wegnemen van het vernis worden aangevat. De twee schilderijen werden tegelijkertijd behandeld om een zekere harmonie te behouden.

Het was absoluut noodzakelijk om de plooien in de hoeken weg te werken, en de zwak geworden zones in de dragers te verstevigen. De schilderijen werden met de voorzijde op een daarvoor geschikte structuur geplaatst zodat de spieramen verwijderd konden worden.

De boorden werden progressief vlak gemaakt met behulp van lichtjes bevochtigde vloeibladen en vervolgens met zandzakken op hun plaats gehouden. Incrustaties van dun linnen doek en draden van dezelfde stof werden in de lacunes en de zwakke zones ingezet. Ze werden verlijmd met PVA in emulsie (KEIMFIX). Gewichtjes, in de vorm van zandzakken, hielden de rand van de schilderijen platgedrukt.

In een volgend stadium moesten de plooien in de hoeken worden weggenomen. Hiervoor werden dunne stroken geweven polyester, doordrenkt met MOWILITH (DMC2/SDM5 : 1/1 + gedemineraliseerd water) en qua breedte aangepast aan de verschillende plooien, aangebracht door middel van "heat-sealing". De trekkracht die nodig was om de vervormingen weg te trekken, was echter te groot voor het adhesief om weerstand te bieden. Ook werden deze stroken vervangen door andere zonder adhesief. Hierop werden linnen doeken van dezelfde breedte en doordrenkt met BEVA 371 aangebracht door middel van reactivering met warmte. Doordat er vooraf geweven polyester films waren geplaatst tussen het originele doek en de linnen stroken, vermindert de kleefkracht aan de drager, wat wenselijk was vermits deze toevoegingen later gemakkelijk moesten kunnen worden verwijderd (fig. 7-9).



7 Un angle présentant des déformations, avant traitement.
Een hoek die vervormingen vertoont, vóór behandeling.

8 Traitement de résorption des déformations en cours.
Wegnemen van de vervormingen, tijdens behandeling.



9 L'angle après résorption des déformations.
De hoek na het wegnemen van de vervormingen.



10 Le revers : détail du montage : nids d'abeilles, châssis, toile acrylique.
Achterzijde, detail van de montage: honingraat, chassis, acryldoek.

(et non à celles de polyester, trop raide et inerte) afin de résorber les plis. Une fois le résultat obtenu, la bande de toile a été aussitôt immobilisée par un système d'agrafes. Les tractions ont été réalisées simultanément, trame-châne, en direction des angles, et non l'inverse, afin d'éviter la création d'autres déformations. Un « matelas » de papier buvard a été posé et maintenu par des sacs de sable. Une fois ces opérations achevées, les plis étaient complètement résorbés.

Étant donné la fragilité des supports, il était évident de les protéger contre les coups. Dans un premier temps, un doublage au MOWILITH (DMC2/SDM5 : 1/1 + eau déminéralisée) a été envisagé, mais, en fin de compte, c'est la solution du doublage libre qui a été retenue. Il est à souligner qu'étant donné le caractère habituellement très réactif des toiles de coton, il est préférable de les laisser libres².

Nous étions en possession de plaques en nids d'abeilles (fibres de verre-résine époxy recouvrant une structure d'aluminium), commandées dans les années

² Avant la sortie des tableaux, il y eut une très forte pluie, passagère mais brutale, qui fit grimper brusquement le degré d'humidité relative à 80 %. Les toiles, déjà tendues, ont alors présenté de spectaculaires déformations. Mais, peu après, celles-ci disparurent et les supports reprirent leur aspect initial.



KN 11887

11 Le revers, après traitement.
Achterzijde, na behandeling.

Onder de te bevochtigen zones rustte het schilderij met de voorzijde op een laag vloeipapier. De achterzijde werd bevochtigd door middel van een verstuiving met gedemineraliseerd water dat we de nodige tijd lieten inwerken om de vezels soepel te maken. Vervolgens werd het oppervlak "afgedroogd" met behulp van compressen van vloeipapier, en op alle linnen stroken (niet op de polyester die te stijf en inert is) werd een progressieve trekkracht uitgeoefend om de plooiën weg te nemen. Zodra de plooiën verdwenen waren, werden de linnen stroken onmiddellijk met nietjes verankerd. De verschillende trekkrachten werden simultaan uitgeoefend in de richting van ketting en inslag, en naar de hoeken toe om nieuwe vervormingen te voorkomen. Een "matras" van vloeipapier werd geplaatst en met zandzakken op zijn plaats gehouden. Eens deze behandelingen voltooid waren, waren de plooiën volledig weggenomen.

Aangezien de dragers zo broos zijn, moesten ze uiteraard worden beschermd tegen stoten. In eerste instantie werd een verdoeking met MOWILITH (DMC2/SDM5 : 1/1 + gedemineraliseerd water) overwogen, maar uiteindelijk werd gekozen voor een vrije verdoeking. Er dient te worden benadrukt dat, gezien de katoenen doeken gewoonlijk zeer reactief zijn, het best is ze vrij te laten².

² Kort voor het vertrek van de schilderijen was er een zeer harde, kortstondige maar hevige regenbui die de vochtigheidsgraad plots tot 80 % heeft opgedreven. De reeds opgespannen doeken hebben toen spectaculaire vervormingen vertoond. Korte tijd nadien waren ze verdwenen en hadden de dragers hun vorm opnieuw aangenomen.

1980, ainsi que de châssis neufs destinés aux tableaux. Les plaques ont été mises aux dimensions des châssis et collées sur ceux-ci à la résine époxy lente ARALDITE 2011 W. Afin de créer une surface inerte entre les nids d'abeilles et les tableaux, le montage a été recouvert d'un tissu acrylique d'une seule pièce dont le ton se rapproche de celui des toiles; il est fixé aux châssis au moyen d'agrafes inoxydables et de carton neutre (fig. 10). Les tableaux, dont les bords ont été élargis et renforcés par des bandes de toile de lin imprégnées d'un film BEVA 371, ont été tendus et maintenus, eux aussi, par des agrafes inoxydables et du carton non acide.

En l'absence des cadres d'origine et vu que les œuvres dataient très vraisemblablement du courant des années vingt, nous avons opté pour une moulure arrondie, « bambou » assez sobre, recouverte d'une couche primaire grise suivie d'une peinture semi-synthétique TITAMAT ARAL brun-noir. Après séchage et ponçage, une patine a été appliquée afin d'adoucir l'aspect de la couleur noire. Une très légère couche de cire de polissage a peaufiné le travail. Chaque tableau est maintenu à l'aide de ressorts inoxydables et deux plaquettes de fixation sont intégrées dans l'épaisseur du cadre (fig. 11).

Dominique VERLOO

Traitement complet: D. VERLOO.

Adaptation des nids d'abeilles et châssis, réalisation des cadres: P. MULPAS.

Mise en tension des toiles sur les nids d'abeilles intégrés aux châssis: L. VAN BIERVLIET, L. MORTIAUX.

Polychromie des cadres: B. GHYS, D. VERLOO.

Documentation photographique: Ch. VALKENBERG, J.-L. TORSIN, K. VAN ACKER.

We beschikten over honingraatplaten (glasvezel-epoxyhars over een geraamte in aluminium) die in de jaren 1980 waren besteld, en over nieuwe spieramen die waren bestemd voor de schilderijen. De platen werden op maat van de spieramen gemaakt en erop verlijmd met traagdrogende epoxyhars ARALDITE 2011 W. Om tussen de honingraatplaten en de schilderijen een inert oppervlak te scheppen, werden de verlijmde onderdelen bedekt met een acrylweefsel uit één enkel stuk in een tint die nauw aansluit bij die van de doeken. Het werd aan de spieramen vastgehecht met roestvrijstalen nietjes en pH-neutraal karton (fig. 10). De schilderijen, waarvan de boorden waren verbreed en verstevigd met met BEVA 371 doordrenkte linnen stroken, werden eveneens met roestvrijstalen nietjes en zuurvrij karton opgespannen en verankerd.

Aangezien de originele lijsten ontbraken en de kunstwerken hoogstwaarschijnlijk dateren uit de jaren twintig, hebben we gekozen voor een tamelijk sobere, afgeronde “bamboe”-lijst, bedekt met een grijze grondering met daarop een bruinzwarte halfsynthetische TITAMAT ARAL verf. Na het drogen en afschuren werd een patina opgebracht om de zwarte kleur visueel wat te verzachten. Het werk werd zorgvuldig afgewerkt met een zeer dunne laag polijstwas. Ieder schilderij werd vastgeklemd met roestvrijstalen veren en in de dikterichting van de lijst werden twee fixeerplaatjes vastgemaakt (fig. 11).

Dominique VERLOO

(uit het Frans vertaald)

Volledige behandeling: D. VERLOO.

Aanpassing van de honingraatplaten en spieramen, vervaardiging van de lijsten: P. MULPAS.

Opspannen van de doeken op de in de spieramen geïntegreerde honingraatplaten: L. VAN BIERVLIET, L. MORTIAUX.

Polychromeren van de lijsten: B. GHYS, D. VERLOO.

Fotografische documentatie: C. VALKENBERG, J.-L. TORSIN, K. VAN ACKER.

Bonnet de la reine Astrid, ca. 1934, soie taffetas et velours de soie, Bruxelles, Palais royal

En 2005, notre maison royale fêtait le 100^e anniversaire de la naissance de la reine Astrid, à Stockholm. L'exposition *Astrid & nous, regards croisés*, organisée à cette occasion au Musée BelVue, nous racontait l'histoire de la reine bien aimée, de son arrivée à Bruxelles, en 1926, à sa mort tragique, en 1935, à Küssnacht (Suisse). En vue de cette exposition, plusieurs objets ayant appartenu à la reine sont entrés à l'IRPA. Parmi eux, sa robe de mariée (1926) et une blouse de la couturière française Jeanne Lanvin ont été traitées à l'atelier des textiles.

Il en a été de même pour ce bonnet, typique des années 1925-1935, que la reine Astrid portait lors de l'inauguration des Floralies gantoises de 1934 (fig. 1).



1

Il est confectionné en soie taffetas vert pâle et orné d'une grande fleur en velours écru. La doublure, ou coiffe interne, est en soie taffetas pourpre, probablement empesée. Au bord de la coiffe se trouve cousue une étiquette au nom de « M^{me} Delly Poelmans, modiste de S.M. la Reine » (fig. 2).



3

La doublure en soie du bonnet était tout particulièrement détériorée (fig. 3). La soie qui, à partir du xx^e siècle, était souvent empesée à l'aide de sels métallifères,

Hoedje van koningin Astrid, ca. 1934, tafzijde en zijde-fluweel, Brussel, Koninklijk Paleis

In 2005 vierde ons koningshuis de honderdste verjaardag van koningin Astrid, geboren in Stockholm. De tentoonstelling *Ogenblikken met Astrid* die voor deze gelegenheid in het BelVue Museum werd georganiseerd, vertelde het verhaal van deze geliefde koningin vanaf haar aankomst te Brussel in 1926 tot aan haar tragische dood in 1935 te Küssnacht, Zwitserland. Naar aanleiding van de tentoonstelling werden verschillende objecten uit haar bezit in het KIK binnengebracht. Hieronder bevonden zich haar huwelijkskleed uit 1926 en een blouse van de Franse modeontwerpster Jeanne Lanvin die in het atelier textiel een conservatiebehandeling kregen.

Ook het hoedje dat koningin Astrid droeg bij de inhuldiging van de Gentse Floralien van 1934 (fig. 1), typisch voor de jaren 1925-1935, werd aan een conservatiebehandeling onderworpen.

De hoed is vervaardigd uit lichtgroene tafzijde en versierd met een grote beige fluwelen bloem. De voering of de coiffe binnenin is in paarse tafzijde, vermoedelijk een verzwaarde zijde. Aan de rand van de coiffe is het etiket genaaid van de modiste van H.K.M. Koningin Astrid, mevr. Delly Poelmans (fig. 2).



2

Vooraf de zijden coiffe van het hoedje was verweerd (fig. 3). De zijde, die vanaf de twintigste eeuw vaak om economische redenen verzwaard werd met metaalzouten, was volledig gedegradeerd. Menige fragmenten hingen nog slechts met enkele draden aan.

De conservatie ervan was redelijk complex vermits het enerzijds om een driedimensionaal object gaat, en het hoedje anderzijds in de toekomst nog meermaals gemanipuleerd zou moeten worden.

De fragmenten werden op hun plaats gezet met behulp van heel fijne roestvrije insectenspeldjes. Een zijden crêpeline werd geverfd in dezelfde kleur als de originele coiffe. Vanuit het midden werd de crêpeline tegen de coiffe gespeld. Aangezien de zijde heel fragiel was geworden, werden de naaisteken op de originele naden geplaatst. Tussen de naden in werden nog enkele kleinere voorsteken gelegd om het geheel volledig te

pour des raisons économiques, était fortement dégradée. Plusieurs fragments ne tenaient plus que par quelques fils.

Le traitement de conservation était assez compliqué, d'un côté à cause de la tridimensionnalité de l'objet, de l'autre, parce qu'il était susceptible de subir des manipulations répétées.

Les fragments ont été repositionnés à l'aide de fines épingles d'entomologiste inoxydables. Une crêpe-line de soie, teinte en harmonie avec la coiffe, a été placée contre la coiffe, à partir du centre. Étant donné la grande fragilité de la soie, les piqûres ont épousé les coutures originales. Entre ces coutures, plusieurs points de devant plus petits ont été positionnés, afin de consolider la totalité de la doublure. La finition des bords a été réalisée au point de feston. Toutes les coutures ont été effectuées avec un fil de soie double poil, teint dans la couleur de la coiffe.

Le bonnet (fig. 4) est maintenant rangé dans une boîte en carton non acide et placé sur un support fait sur mesure, support qui peut aussi servir lors d'expositions.

consolideren. De randen werden afgewerkt met een festonsteek. Als naaigaren werd er steeds een fijne tweedraads zijdedraad gebruikt die in dezelfde tint als de coiffe werd geverfd (fig. 4).



4

De hoed werd in een zuurvrije kartonnen doos geplaatst, gesteund door een op maat gemaakte vorm. Deze vorm kan eveneens bij tentoonstellingen gebruikt worden.

Fanny VAN CLEVEN

(traduit du néerlandais)

Conservation : Fanny VAN CLEVEN.

Fanny VAN CLEVEN

Conservatie: Fanny VAN CLEVEN.

**BIBLIOGRAPHIE DU PERSONNEL
ET DES COLLABORATEURS DE L'INSTITUT**

**BIBLIOGRAFIE VAN HET PERSONEEL
EN VAN DE MEDEWERKERS VAN HET INSTITUUT**

2006 – 2008

et complément des années antérieures / met aanvullingen uit de vorige jaren

A.-S. AUGUSTYNIAK, E. JOB, *Étude des décors de monuments historiques. L'hôtel veuve Ciamberlani*, dans *Architecture & Patrimoine. Architecture & Heritage. EURAU'06, Bruxelles / Brussels, du 11 au 13 oct.'06 / 11 to 13 oct. '06. 3^{es} Journées européennes de la recherche architecturale, urbaine et paysagère. 3rd European Symposium on Research in Architecture, Urban, and Landscape Design, Les actes. Proceedings*, [Bruxelles], Réseau Européen de la recherche architecturale, urbaine et paysagère. European Network for Research in Architecture, Urban and Landscape Design, 2006, p. 79-81, 2 fig.

A.-S. AUGUSTYNIAK, *Onderzoek van de binnenafwerkingen door Hankar en de wijzigingen door Blomme in hotel Ciamberlani*, in *M&L. Monumenten, Landschappen & Archeologie*, 26, 3, mei-juni 2007, p. 31-34, 8 ill., samenvatting in het Engels, p. 63-64.

A.-S. AUGUSTYNIAK voir aussi / zie ook M. SERCK-DEWAIDE.

S. BENRUBI, Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *Le traitement des lacunes dans la restauration des verres soufflés-moulés : le cas de deux récipients proche-orientaux de la première moitié du 1^{er} siècle (Musée du Verre, Liège)*, dans *Le verre soufflé-moulé, d'Ennion au Val Saint-Lambert. 23^e Rencontres de l'AFAV, Bruxelles-Namur, 17-19 octobre 2008. Résumés*, [Bruxelles], [Institut royal du Patrimoine artistique], 2008, p. 17.

M. BOUDIN, M. VAN STRYDONCK (in sam. / en coll.), *Notities van kunstwerken*, in *De Heilige Alena, verering en verbeelding. Gids voor een bezoek aan de Sint-Denijskerk van Vorst*, Vorst, Nederlandstalig Pastoraal, 2006, nr. 21, p. 63-65, 1 ill. = *Catalogue des œuvres d'art*, dans *Sainte Alène, images et dévotion. Guide pour une visite de l'église Saint-Denis à Forest*, Forest, Patrimonium Sancta Alena, 2006, n° 21, p. 63-65, 1 ill. (met / avec L. KUSTERS, M. VANDENBRUAENE).

M. BOUDIN, M. VAN STRYDONCK (in sam.), *Een klokbekergraf te Sint-Denijs-Westrem – Flanders Expo (Gent, provincie Oost-Vlaanderen)*, in *Notae Praehistoricae*, 28, 2008, p. 101-108, 5 fig. (met J. HOORNE, J. SERGANT, B. BARTHOLOMIEUX, G. DE MULDER).

M. BOUDIN, M. VAN STRYDONCK (in sam.), *Laatneolitische landschappelijke ontwikkeling van de vallei van de Molsse Nete (Lommel, Limburg, B)*, in *Notae Praehistoricae*, 28, 2008, p. 113-124, 5 fig. (met V. GELORINI, L. MEERSCHAERT, M. BATS, L. CALJON, E. THOEN, P. CROMBÉ).

M. BOUDIN zie ook / voir aussi M. VAN STRYDONCK.

E. BUELINCKX, D. VERLOO, *Fantasia in handen van het KIK*, in *Science Connection*, 10, februari 2006, p. 14-15, 2 ill. = *La Fantasia dans les mains de l'IRPA*, dans *Science Connection*, 10, février 2006, p. 14-15, 2 ill.

E. BUELINCKX, *Institut royal du Patrimoine artistique : programme de numérisation*, dans *Musées en Communauté française Wallonie-Bruxelles. Numérique : création, numérisation, conservation = La Vie des Musées*, 19, 2005, p. 25, 1 ill.

E. BUELINCKX, H. OPSTAELE, *Integration of High-Resolution tiled Pyramidal Tiff Images of Old Glass Negatives in an Online Photo Library for Consultation, Research and Conservation*, in *Digital Heritage. Proceedings of the 14th International Conference on Virtual Systems and Multimedia, 20-25 October 2008, Limassol, Cyprus*, M. IOANNIDES, A. ADDISON, A. GEORGOPOULOS, L. KALISPERIS (Editors), Budapest, Archaeolingua, 2008, *Short Papers*, p. 84-89, 12 ill.

I. CAEL, *Notities van kunstwerken*, in *De Heilige Alena, verering en verbeelding. Gids voor een bezoek aan de Sint-Denijskerk van Vorst*, Vorst, Nederlandstalig Pastoraal, 2006, nrs. 4, p. 47, 15, p. 56, 16, p. 57, 32a en b, p. 74, ill. = *Catalogue des œuvres d'art*, dans *Sainte Alène, images et dévotion. Guide pour une visite de l'église Saint-Denis à Forest*, Forest, Patrimonium Sancta Alena, 2006, n° 4, p. 47, 15, p. 56, 16, p. 57, 32a et b, p. 74, ill.

V. CATTERSEL, *Een topstuk uit de Antwerpse Renaissance = Un chef-d'œuvre de la Renaissance anversoise*, in / dans *Bulletin BRK = Bulletin APROA*, 1^{ste} trim. 2008 / 1^{er} trim. 2008, p. 10-19, 13 fig.

Chr. CESSION, *La restauration du premier Christ du plateau de Lorette*, dans *Les Notices visétoises*, 93-96, mars-décembre 2005, *Seconde partie*, p. 2-6, 9 ill.

C. CEULEMANS, N. LAQUIÈRE, *Restauratie en mecenaat*, in *Science Connection*, 11, april 2006, p. 28-29, 3 ill. = *Restauratie et mécénat*, dans *Science Connection*, 11, avril 2006, p. 28-29, 3 ill.

C. CEULEMANS, J. JANSEN, foto's door J.-L. ELIAS, *Inventaris van het roerend kunstpatrimonium van de Norbertijnenabdij van Tongerlo*, 1, Tongerlo, Norbertijnenabdij; Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, 280 p., 210 fig.

C. CEULEMANS, *Het KIK viert zijn zestigste verjaardag*, in *Science Connection*, 22, juli 2008, p. 4-7, 5 ill. = *L'IRPA célèbre ses 60 ans*, dans *Science Connection*, 22, juillet 2008, p. 4-7, 5 ill.

C. CEULEMANS, Ed. LAMAS DELGADO, J. MAJOIS, D. STEYAERT, *Het KIK op de FERIA*, in *Science Connection*, 24, december 2008, p. 25-26, 6 ill. = *L'IRPA fait la foire*, dans *Science Connection*, 24, décembre 2008, p. 25-26, 6 ill.

M.-Chr. CLAES, *Les négatifs allemands de l'IRPA 1917-1918*, Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, 20 p., 20 ill., tabl. + *Catalogue*, 6 p. = *De Duitse negatieven van het KIK 1917-1918*, Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, 20 p., 20 ill., tabl. + *Catalogus*, 6 p.

M.-Chr. CLAES, *Patographie ou potographie, les débuts de la photographie à Namur, dans Poste restante à Namur. Félicien Rops, indécrottable namurois. Journal édité dans le cadre de l'exposition présentée au Musée provincial Félicien Rops du 14/10 au 30/12/2006*, Namur, Imprimerie provinciale, 2006, p. 11, 5 ill.

M.-Chr. CLAES, *Louis Joseph Ghémar, 1819-1873*, dans *L'art au Sénat. Découverte d'un patrimoine*, Bruxelles, Éditions Racine et Service Affaires générales et Historiographie du Sénat, 2006, p. 40-41, 9 ill. = *Louis Joseph Ghémar, 1819-1873*, in *Kunst in de wandelgangen. Het onbekende patrimonium van de Senaat*, Tielt, Lannoo en Brussel, Dienst Algemene Zaken en Historiografie van de Senaat, 2006, p. 40-41, 9 ill.

M.-Chr. CLAES, *J.B.A.M. Jobard et le chauffage domestique en Belgique au milieu du 19^e siècle*, dans *Tout feu tout flamme. La révolution du chauffage = Les Cahiers de la Fonderie*, 35, décembre 2006, p. 21-25, 3 ill.

M.-Chr. CLAES (en coll. / in sam.), *L'album Ghémar des funérailles de Léopold I^{er} (1866): histoire de l'édition d'un reportage « photographique »* = *Het album Ghémar van de begrafenis van Leopold I (1866): geschiedenis van een "foto"-reportage*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 31, 2004-2005 (2007), p. 159-204, 22 fig. (avec / met C. ROMMELAERE).

M.-Chr. CLAES, *Marcellin Jobard, un visionnaire dévoré d'ambition humanitaire*, dans *Science Connection*, 20, février 2008, p. 20-23, 4 ill. = *Marcellin Jobard (1792-1861), een visionair met humanitaire ambitie*, in *Science Connection*, 20, februari 2008, p. 20-23, 4 ill.

M.-Chr. CLAES (en coll.), *Notices de la commune de Beauraing*, dans *Histoire et patrimoine des communes de Belgique*, volume *Province de Namur*, Éditions Racines, Bruxelles, novembre 2008, p. 54-63 (avec Chr. VAN DEN STEEN).

A. CRABBÉ, H. WOUTERS, G. DEWANCKEL (in coll.), *The Enigma of the Silver Blackening of the 13th Century Notre-Dame Shrine of Huy (Belgium): a Surface Analysis Approach*, in *Surface and Interface Analysis*, 40, 2008, p. 469-473, 4 fig., 1 tabl. (with I. VANDENDAEL, O. STEENHAUT, H. TERRYNN).

C. CURRIE, B. GHYS, *Design Transfer in Pieter Brueghel the Younger's Workshop: a Step-by-Step Reconstruction based on Technical Examination of His Paintings*, in *La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches. Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XV, Bruges, 11-13 septembre 2003*, édit. H. VEROU-STRAEETE, J. COUVERT, avec la coll. de R. VAN SCHOUTE, A. DUBOIS, Louvain - Paris - Dudley, MA, Uitgeverij Peeters, 2006, p. 196-206, 6 fig.

J. DEBERGH, *L'inscription retrouvée au revers de La vestale Claudia tirant le bateau de Cybèle*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 175, 1 ill. = *Het opschrift op de keerzijde van De Vestaalse Maagd Claudia trekt de boot van Cybele aan land*, in *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, red. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 183, 1 ill.

J. DEBERGH, *notices cat. 9-12, 16, 19, 37, 40*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 345-349, 354-355, 358-359, 376-377 et 380, ill. = *notities cat.nrs. 9-12, 16, 19, 37, 40*, in *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, red. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 355-359, 364-366, 368-369, 386-387 en 390, ill.

C. DE BOULARD, *À propos de l'utilisation de la technique à l'huile sur toile au milieu du xv^e siècle*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 183-184 = *Over het gebruik van de olieverftechniek op doek in het midden van de 16de eeuw*, in *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, red. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 191-192.

H. DE CLERCQ, *Performance of Selected Materials containing Different Mixtures of Salt after Water Repellent Treatment*, in *Bauinstandsetzen und Baudenkmalpflege = Restoration of Buildings and Monuments*, 12, 2006, 1, p. 25-33, 4 fig., 7 tabl.

H. DE CLERCQ, *Conclusions from Hydrophobe IV. Selected Papers on Water Repellent Treatment of Building Materials*, in *Bauinstandsetzen und Baudenkmalpflege = Restoration of Buildings and Monuments*, 12, 2006, 1, p. 63-64.

H. DE CLERCQ (in sam.), *Vooronderzoeken en controles van behandelingen van monumentale gebouwen: noodzakelijk of overbodig?*, in *Icomos Contact [Icomos Vlaanderen-Brussel]*, 19, 2, december 2006, p. 10-13, 6 fig. (met Y. VANHELLEMONT, A. PIEN).

- H. DE CLERCQ (in coll.), *A Proposal for Test Procedure for Injection Products against Rising Damp*, in *Safeguarded Cultural Heritage: Understanding and Viability for the Enlarged Europe. Proceedings of the 7th European Conference "Sauveur", 31st May - 3rd June 2006, Prague, Czech Republic*, 1. Papers, Praha, Institute of Theoretical and Applied Mechanics of the Academy of Sciences of the Czech Republic. ARCCHIP Centre of Excellence, 2007, p. 165-170 (with Y. VANHELLEMONT, A. PIEN).
- H. DE CLERCQ (in sam.), *Waterwerende behandelingen op monumenten: realistisch of utopisch?*, in *M&L. Monumenten, Landschappen & Archeologie*, 26, 3, mei-juni 2007, p. 56-62, 10 fig., samenvatting in het Engels p. 64 (met Y. VANHELLEMONT, A. PIEN).
- H. DE CLERCQ (in coll.), *TEOS and Time: the Influence of Application Schedules on the Effectiveness of Ethyl Silicate based Consolidants*, in *Restoration of Buildings and Monuments*, 13, 5, 2007, p. 305-318, 17 fig., 3 tabl. (with S. DE ZANCHE, G. BISCONTIN).
- H. DE CLERCQ, *Performance of Selected Materials containing Different Mixtures of Salts after Water Repellent Treatment*, in *Water and Cultural Heritage. L'eau et le patrimoine culturel. 7th International Symposium on the Conservation of Monuments in the Mediterranean Basin. 7^{me} symposium international sur la conservation des monuments dans le bassin méditerranéen, June 6-9, 2007. 6-9 juin 2007, Orléans, France, Proceedings. Actes*, ed. by F. ZEZZA, V. PERTHUISOT, A. PLANÇON, Orléans, Université d'Orléans ; Tours, Institut International Fleuves et Patrimoines, 2007, p. 139-148, 4 fig., 7 tabl.
- H. DE CLERCQ (in coll.), *Editorial*, in *Selected and revised Papers on Water Repellent Treatment of Concrete presented during EUROMAT 2007*, Special Editor H. DE CLERCQ = *Bauinstandsetzen und Baudenkmalpflege. Restoration of Buildings and Monuments*, 14, 2008, 1, p. 1-2 (with R. VAN HEES).
- H. DE CLERCQ (in coll.), *Durability of Patinating Products for Stone Materials in the Exterior Environment*, in *Bauinstandsetzen und Baudenkmalpflege. Restoration of Buildings and Monuments*, 14, 2008, 3, p. 225-238, 12 fig., 9 tabl., *Abstract-Zusammenfassung* p. 226 (with J. DE CLERCQ, K. RAYMAKERS).
- H. DE CLERCQ, *Polycondensation Properties of Silicon Based Model Compounds on Limestone*, in *Bauinstandsetzen und Baudenkmalpflege. Restoration of Buildings and Monuments*, 14, 2008, 4, p. 241-250, 5 fig., 4 tabl., *Abstract-Zusammenfassung* p. 241.
- H. DE CLERCQ, *The Effect of Other Salts on the Crystallization Damage to Stone caused by Sodium Sulfate*, in *Salt Weathering on Buildings and Stone Sculptures. Proceedings from the International Conference, 22-24 October 2008, The National Museum, Copenhagen, Denmark*, Kgs. Lyngby, Technical University of Denmark, Department of Civil Engineering, 2008, p. 307-315, 6 tabl.
- H. DE CLERCQ (Ed.) (in coll.), *Selected and revised Papers on Bricks and Stones presented during Hydrophobe V, 2008*, in *Bauinstandsetzen und Baudenkmalpflege. Restoration of Buildings and Monuments*, 14, 2008, 5, p. 327-385, ill. (with A.E. CHAROLA).
- H. DE CLERCQ, *Influence of Silane Type on its Reactivity for Surface and In-Depth Applications to Different Substrates*, in *Bauinstandsetzen und Baudenkmalpflege. Restoration of Buildings and Monuments*, 14, 2008, 5, p. 329-373, fig., 6 tabl.
- H. DE CLERCQ (in coll.), *Silicon Based Water Repellents and Consolidants: Influence of Application Order and Timing*, in *Bauinstandsetzen und Baudenkmalpflege. Restoration of Buildings and Monuments*, 14, 2008, 5, p. 339-346, 6 fig. (with S. DE ZANCHE).
- H. DE CLERCQ, *Behaviour of Limestone Contaminated with Binary Mixtures of Sodium Sulphate and Treated with a Water Repellent*, in *Bauinstandsetzen und Baudenkmalpflege. Restoration of Buildings and Monuments*, 14, 2008, 5, p. 357-364, 1 fig., 6 tabl.
- H. DE CLERCQ, M. VAN BOS, *Water Repellents and Anti-Graffiti on Frost Sensitive Substrates: a Safe Approach*, in *Bauinstandsetzen und Baudenkmalpflege. Restoration of Buildings and Monuments*, 14, 2008, 5, p. 373-378, 7 fig. (with Y. VANHELLEMONT).
- H. DE CLERCQ, *Proposal for a Test Procedure for Injection Products against Rising Damp*, in *Bauinstandsetzen und Baudenkmalpflege. Restoration of Buildings and Monuments*, 14, 2008, 5, p. 379-385, 3 fig. (with Y. VANHELLEMONT, A. PIEN).
- H. DE CLERCQ (Ed.) (in coll.), *Selected and revised Papers on Bricks and Stones presented during Hydrophobe V, 2008*, in *Bauinstandsetzen und Baudenkmalpflege. Restoration of Buildings and Monuments*, 14, 2008, 6, p. 393-455, ill. (with A.E. CHAROLA).
- H. DE CLERCQ (in coll.), *The Influence of Application Schedules on the Effectiveness of Ethyl Silicate Based Consolidants for Brick and Limestone*, in *Bauinstandsetzen und Baudenkmalpflege. Restoration of Buildings and Monuments*, 14, 2008, 4, p. 283-294 (with S. DE ZANCHE, G. BISCONTIN) = in *Proceedings of Hydrophobe V, Fifth International Conference on Water Repellent Treatment of Buildings Materials*, Brussels, Belgium, 15-16 April 2008, p. 399-408.
- H. DE CLERCQ, *Polycondensation Properties of Silicon based Models Compounds on Limestone*, in *Bauinstandsetzen und Baudenkmalpflege. Restoration of Buildings and Monuments*, 14, 2008, 4, p. 241-250.
- H. DE CLERCQ, *Function of Silane Type on its Reactivity for Surface in-depth Applications to different Substrates*, in *Proceedings of Hydrophobe V, Fifth International Conference on Water Repellent Treatment of Buildings Materials*, Brussels, Belgium, 15-16 April 2008, p. 17-30.

- H. DE CLERCQ (in coll.), *TEOS and Silicon Based Water Repellents : Influence of Application Order and Timing*, in *Proceedings of Hydrophobe V, Fifth International Conference on Water Repellent Treatment of Buildings Materials*, Brussels, Belgium, 15-16 April 2008, p. 43-53 (with S. DE ZANCHE).
- H. DE CLERCQ, *Performance of Limestone Contaminated with Binary Mixtures of Sodium Sulphate and Treated with Water Repellent*, in *Proceedings of Hydrophobe V, Fifth International Conference on Water Repellent Treatment of Buildings Materials*, Brussels, Belgium, 15-16 April 2008, p. 107-116.
- H. DE CLERCQ, *Water Repellents and Anti-Graffiti: a Standard Safe Approach ?*, in *Proceedings of Hydrophobe V, Fifth International Conference on Water Repellent Treatment of Buildings Materials*, Brussels, Belgium, 15-16 April 2008, p. 145-154 (with Y. VANHELLEMONT, M. VAN BOS).
- H. DE CLERCQ, *Hydrofoberen en de grenzen aan het zout*, WTA-studiedag Zout en behoud, 25 april 2008, Bergen-op-Zoom.
- H. DE CLERCQ, *The Effect of Other Salts on the Crystallisation Damage to Stone Caused by Sodium Sulphate*, in *Proceedings of the International Conference on Salt Weathering on Buildings and Stone Sculptures*, Denmark, 22-24 October 2008, p. 307-317.
- H. DE CLERCQ, *Herbestemming van ondergrondse constructies: de grenzen aan vocht en zout*, in syllabus studiedag KIK-VLOE "Energie prestaties en monumentale constructies", Brussel, 28 november 2008, p. 17-22.
- P. DE GROOF, *The Second Shroud of Saint Waldetrudis of Mons*, in *Handwerktechnieken van Breichooltje tot Textielab. Textieldag gehouden in het Textielmuseum in Tilburg op 7 april 2005. The Preservation of Religious Textiles. Textieldag gehouden in de Koninklijk Bibliotheek in Den Haag op 10 september 2005 = Stichting Textielcommissie Nederland. Jaarboek*, 2005, p. 172 (Poster).
- P. DE GROOF, E. JOB, W. SCHUDEL, *Een pracht van een trouwzaal in Sint-Gillis*, in *Science Connection*, 16, april 2007, p. 8-9, 6 ill. = *Un écrin pour les mariages à Saint-Gilles*, dans *Science Connection*, 16, avril 2007, p. 8-9, 6 ill.
- D. DENEFFE, F. PETERS, C. STROO, *De schilderkunst op paneel voor Jan van Eyck: twee voorbeelden in Brugge*, in *Musea Brugge. Museum Bulletin*, 26, 1, januari-maart 2006, p. 4-11, 8 fig.
- D. DENEFFE, *De Heilige Anna te drieën van Neerlanden. Geschiedenis en beschrijving = La Sainte Anne trinitaire de Neerlanden. Histoire et description*, in / dans *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium = Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 31, 2004-2005 (2007), p. 65-68, 2 fig.
- D. DENEFFE zie ook / voir aussi W. FRIMOUT.
- L. DEPUYDT-ELBAUM, *Que nous raconte le tableau de La vestale Claudia tirant le bateau de Cybèle ?*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 217-219, 6 ill. = *Wat leert ons het werk De Vestaalse Maagd Claudia trekt de boot van Cybele aan land ?*, in *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, red. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 225-227, 6 ill.
- L. DEPUYDT-ELBAUM, *Historique des principaux cas de réintégration des panneaux peints à l'Institut royal du Patrimoine artistique de Bruxelles*, dans *La problématique des lacunes en conservation-restauration. Postprints des journées d'étude internationale APROA-BRK, Bruxelles, Auditorium Hadewych, 20-21 novembre 2005 = De problematiek van lacunes in de conservatie-restauratie. Postprints van de internationale BRK-APROA studiedag, Brussel, Auditorium Hadewych, 20-21 november 2005*, ed. M. BUYLE, Brussel, BRK-APROA - VIOE, 2007, p. 17-27, 15 ill. (sam.: *Geschiedenis van de belangrijkste restauraties en reïntegraties uitgevoerd in het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium gedurende de laatste 50 jaar*, p. 27).
- L. DEPUYDT-ELBAUM voir aussi / zie ook Fr. ROSIER.
- B. DEVIA CASTILLO, *Détermination de l'emploi d'une nouvelle source de colorants rouges à l'époque précolombienne : Arrabidaea chica H.B.K. = Bepaling van het gebruik van een nieuwe bron voor rode kleurstoffen in de precolumbiaanse periode: Arrabidaea chica HBK*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 31, 2004-2005 (2007), p. 297-321, 13 fig., 1 tabl.
- G. DEWANCKEL, *La restauration des reliquaires et de leur contenu*, dans *Medieval Reliquary Shrines and Precious Metalwork. Proceedings of a Conference at the Musée d'Art et d'Histoire, Geneva, 12-15 September 2001. Châsses-reliquaires et orfèvreries médiévales. Actes du colloque au Musée d'Art et d'Histoire, Genève, 12-15 septembre 2001*, édité. K. ANHEUSER & Chr. WERNER, London, Archetype Publications, 2006, p. 25-28, 5 fig., 2 pl. coul.
- G. DEWANCKEL (en coll.), *La restauration de la châsse de saint Vincent, collégiale Saint-Vincent de Soignies*, dans *Medieval Reliquary Shrines and Precious Metalwork. Proceedings of a Conference at the Musée d'Art et d'Histoire, Geneva, 12-15 September 2001. Châsses-reliquaires et orfèvreries médiévales. Actes du colloque au Musée d'Art et d'Histoire, Genève, 12-15 septembre 2001*, édité. K. ANHEUSER & Chr. WERNER, London, Archetype Publications, 2006, p. 29-34, 5 fig., 3 tab., 4 pl. coul. (avec M. TOMOZEI, I. TISSOT).

G. DEWANCKEL, P.-Y. KAIRIS, *La cruche en laiton: imaginaire ?*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 178, 1 ill. = *De geelkoperen kruik: inbeelding?*, in *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, red. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 186, 1 ill.

G. DEWANCKEL, *Châsse de sainte Ode, XIII^e siècle. Amay, collégiale Saint-Georges et Sainte-Ode = Reliekschrijn van Sint-Oda, 13de eeuw. Amay, collegiale Sint-Joris en Sint-Odakerk*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 31, 2004-2005 (2007), p. 325-329, 5 fig.

G. DEWANCKEL, *Itinéraires croisés à l'Institut royal du Patrimoine artistique*, dans *Lumières, formes et couleurs. Mélanges en hommage à Yvette Vanden Bemden*, édit. Cl. DE RUYT, I. LECOCQ, M. LEFFTZ, M. PIAVAUX (*Histoire, Art et Archéologie*, 10), Namur, Presses Universitaires de Namur, 2008, p. 129-135 et 390-391, 6 fig.

G. DEWANCKEL voir aussi / zie ook A. CRABBÉ.

H. DUBOIS, 'The Master's Own Hand'? A Study of Rubens's Retouching with Reference to Literary Sources and Technical Examination of his Paintings, in *Study and Serendipity. Testimonies of Artists' Practice. Third International Symposium of the Working Group Art Technological Source Research (ICOM-CC) at the University of Glasgow, Scotland, 12-13 June 2008. Abstracts*, Glasgow, University of Glasgow. Department of History of Art, 2008, p. 26.

H. DUBOIS, *Apports de l'étude matérielle des peintures de chevalet à l'interprétation de concepts issus de la théorie de la restauration de Cesare Brandi*, dans *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica. A 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi. Atti dei Seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris = Cesare Brandi's Thought from Theory to Practice. The Centenary of the Birth of Cesare Brandi. Acts of the Seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, a cura di / Edit. by G. BASILE, Saonara, Il Prato Editore ; Lurano, Associazione Giovanni Secco Suardo, [2008], VII session. *Cesare Brandi. Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration, Bruxelles (25 October 2007)*, p. 295-298, 3 fig., reproduit dans *Cesare Brandi. Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration. Actes du colloque, Université Libre de Bruxelles, 25 octobre 2007*, édit. N. GESCHÉ-KONING et C. PÉRIER-D'ETEREN (*Cahier d'études des Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, X), Bruxelles, Université Libre de Bruxelles. Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques, 2007 [2008], p. 71-78, 5 fig.

P. DUQUESNOY, *Utilisation d'un couvercle hermétique modulable pour le doublage sur vide*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 255, 1 ill. = *Het gebruik van een moduleerbaar hermetisch deksel voor het vacuüm doubleren*, in *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, o.l.v. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 265, 1 ill.

D. DUSTIN-OTJACQUES †, D. STEYAERT, *Le crucifix du Musée du Vieux Cimetière à Soignies. Traitement à l'Institut royal du Patrimoine artistique de Bruxelles, 2003-2004*, dans *Annales du Cercle royal d'Histoire et d'Archéologie du Canton de Soignies*, 38, 2006, p. 169-171.

D. DUSTIN-OTJACQUES †, *L'ivoire des Trois Résurrections du Trésor de la cathédrale de Liège. Observations techniques et traitement de conservation-restauration*, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, 323 (xv, 12), oct.-déc. 2008, p. 336-342, 7 ill.

J.-L. ELIAS zie / voir C. CEULEMANS.

C. FONDAIRE, D. VANWIJNSBERGHE, *Van der Veken et Van Eyck aux rayons X*, dans *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX^e siècle*, sous la dir. de D. VANWIJNSBERGHE [...] (*Scientia Artis*, 4), Bruxelles-Brussel, Institut royal du Patrimoine artistique = Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2008, p. 283-286, 3 fig.

Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *Le petit verre fatal: hybride ?*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 176-177, 1 ill. = *Het kleine noodlottige glas: hybride?*, in *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, red. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 184-185, 1 ill.

Ch. FONTAINE-HODIAMONT, H. WOUTERS, *Verres de consécration d'autel: les trois gobelets, du type « Maigelbecher », provenant de la chapelle du Vieux-Cimetière à Soignies, première moitié du XV^e siècle*, dans *Annales du Cercle royal d'Histoire et d'Archéologie du Canton de Soignies*, 38, 2006, p. 115-134, 11 fig., 1 tabl.

Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *Une vingtaine de perles mycéniennes au Musée du Verre à Charleroi (vers 1400-1200 av. J.-C.). Description archéologique et traitement = Een twintigtal Myceense parels in het Musée du Verre van Charleroi*

(rond 1400-1200 v. Chr.). Archeologisch beschrijving en behandeling, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 31, 2004-2005 (2007), p. 7-15, 8 fig.

Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *La diota de Vieuxville et la cruche de Crupet: approche technologique, analyses et restauration de deux verres romains tardifs. Description archéologique et traitement = De diota van Vieuxville en de kruik van Crupet: technologische benadering, analyses en restauratie van twee Laat-Romeinse glazen. Description archéologique et traitement = Archeologische beschrijving en behandeling*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 31, 2004-2005 (2007), p. 19-34, 20 fig.

Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *Gravure sur verre et falsification: un étrange gobelet romain de l'ancienne collection Chambron*, dans *21^{èmes} Rencontres de Saint-Germain-en-Laye et de Saint-Denis* [17 et 18 novembre 2006] = *Bulletin de l'Association française pour l'archéologie du verre*, 2007, p. 28-32, 3 ill.

Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *La vaisselle en verre*, dans *Boisson d'immortalité. Regards sur Pommerœul gallo-romain (Collections du Patrimoine culturel de la Communauté française, 1)*, [Bruxelles], Ministère de la Culture et de l'Audio-visuel de la Communauté française. Service du Patrimoine culturel, 2008, p. 146-147, 6 ill.

Ch. FONTAINE-HODIAMONT (en coll.), *Les verres soufflés-moulés et les moules à côtes de l'atelier de Herbeumont (Belgique, prov. de Luxembourg), XIV^e-début du XV^e siècle*, dans *Le verre soufflé-moulé, d'Ennion au Val Saint-Lambert. 23^e Rencontres de l'AFAV, Bruxelles-Namur, 17-19 octobre 2008. Résumés*, [Bruxelles], [Institut royal du Patrimoine artistique], 2008, p. 20 (avec Chr. CAPUCCI).

Ch. FONTAINE-HODIAMONT (en coll.), *Mots-clés pour le verre soufflé-moulé. Regards sur les collections de Bruxelles, du Val Saint-Lambert et d'ailleurs*, dans *Le verre soufflé-moulé, d'Ennion au Val Saint-Lambert. 23^e Rencontres de l'AFAV, Bruxelles-Namur, 17-19 octobre 2008. Résumés*, [Bruxelles], [Institut royal du Patrimoine artistique], 2008, p. 31 (avec J. LEFRANCO).

Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *Une cruche gallo-romaine en verre, dite « de Crupet »*, dans *Crupet. Un village et des hommes en Condroz namurois*, sous la dir. de J. GERMAIN, J.-L. JAVAUX et H. LABAR (*Monographies du Musée des Arts anciens du Namurois*, 39), Namur, Société archéologique de Namur, 2008, p. 93-96, 3 fig.

Ch. FONTAINE-HODIAMONT voir aussi / zie ook S. BENRUBI.

Ch. FONTAINE (en coll.), *L'atelier de verriers d'Herbeumont, 14^e – début 15^e siècles*, dans *À bout de souffle. Le verre soufflé-moulé, des origines au Val Saint-Lambert* (Catalogue de l'exposition présentée à l'Espace archéologique Saint-Pierre à Namur, 26 sept. 2008-16 janv. 2009), Jambes, 2008, p. 31-35 (avec S. MATHIEU).

Ch. FONTAINE, *Du bas Moyen Âge aux Temps Modernes*, dans *À bout de souffle. Le verre soufflé-moulé, des origines au Val Saint-Lambert* (Catalogue de l'exposition présentée à l'Espace archéologique Saint-Pierre à Namur, 26 sept. 2008-16 janv. 2009), Jambes, 2008, p. 36-42.

Ch. FONTAINE, *Venise et "façon de Venise"*, dans *À bout de souffle. Le verre soufflé-moulé, des origines au Val Saint-Lambert* (Catalogue de l'exposition présentée à l'Espace archéologique Saint-Pierre à Namur, 26 sept. 2008-16 janv. 2009), Jambes, 2008, p. 43-48.

P. FRAITURE, *Dendrochronologie des panneaux peints*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 153-154, 2 ill., et notices cat. 137 et 138, p. 500-501 et 503 = *Dendrochronologie van de geschilderde panelen*, in *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, o.l.v. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 159-160, 2 ill., en notities cat.nrs. 137 en 138, p. 511-512 en 514.

P. FRAITURE, *Examen dendrochronologique du support*, dans *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX^e siècle*, sous la dir. de D. VANWIJNSBERGHE [...] (*Scientia Artis*, 4), Bruxelles-Brussel, Institut royal du Patrimoine artistique = Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2008, p. 74-75, 3 fig.

P. FRAITURE, L. MORTIAUX, J. SANYOVA, S. SAVERWYNS, D. VANWIJNSBERGHE, *La Madeleine Renders. Fake or not Fake ?*, dans *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX^e siècle*, sous la dir. de D. VANWIJNSBERGHE [...] (*Scientia Artis*, 4), Bruxelles-Brussel, Institut royal du Patrimoine artistique = Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2008, p. 287-288.

P. FRAITURE voir aussi / zie ook L. MORTIAUX.

P. FRAITURE (in sam.), *Dendrochronologie toegepast op houten platkernen. Methodologie en enkele concrete voorbeelden uit de handschriften van de kruisheren van Luik en Hoei bewaard in de universiteitsbibliotheek van Luik*, in *Hout in boeken, houten boeken en de fraaye kunst van houtdraayen* (Documenta Libraria, XXXV), eds. Luc KNAPEN, Leo KENIS, Leuven, 2008, p. 13-25 (met J. EECKHOUT en S. FAILLA).

P. FRAITURE voir aussi / zie ook L. MORTIAUX.

B. FRANSEN zie / voir C. CEULEMANS.

W. FREMOUT, S. SAVERWYNS, F. PETERS, D. DENEFFE, *Non-destructive Micro-Raman and X-ray Fluorescence on pre-Eyckian Works of Art. Verification with the Results obtained by Destructive Methods*, dans *Journal of Raman Spectroscopy*, 37, 2006, 10, p. 1035-1045.

I. GEELEN, D. STEYAERT, *Geperste brokaten in laatgotische interieurs in de Zuidelijke Nederlanden*, in *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis*, 34, 2005, p. 1-24, 25 fig. (samenvatting in het Engels, p. 24).

B. GHYS voir / zie C. CURRIE.

J. JANSEN zie / voir C. CEULEMANS.

A. JEGHERS, *Problématique de réintégration des fonds et ornements d'or dans la peinture de chevalet*, dans *La problématique des lacunes en conservation-restauration. Postprints des journées d'étude internationales APROA-BRK, Bruxelles, Auditorium Hadewych, 20-21 novembre 2005 = De problematiek van lacunes in de conservatie-restauratie. Postprints van de internationale BRK-APROA studiedag, Brussel, Auditorium Hadewych, 20-21 november 2005*, ed. M. BUYLE, Brussel, BRK-APROA - VIOE, 2007, p. 44-48 (sam.: *De problematiek van de reïntegratie van gouden achtergronden en ornamenten in de paneelschilderkunst*, p. 48).

E. JOB voir / zie A.-S. AUGUSTINIAK, P. DE GROOF.

P.-Y. KAIRIS, *Un patrimoine mobilier bientôt en déshérence ?*, dans *L'Invitation au Musée*, 13, 1^{er} trimestre 2006, p. 28-29, 1 ill.

P.-Y. KAIRIS, *Les peintres liégeois dans le sillage de Lambert Lombard*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 305-316, 10 ill. = *De Luikse schilders in de voetsporen van Lambert Lombard*, in *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, o.l.v. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 315-326, 10 ill.

P.-Y. KAIRIS, [*De Dood van de Maagd van Nicolas Poussin*]. *Een uitzonderlijk schilderij*, in *M&L. Monumenten, Landschappen en Archeologie*, 25, 5, september-oktober 2006, p. 21-31, 7 ill., samenvatting in het Engels, p. 56-57.

P.-Y. KAIRIS, *Gallé, François*, dans *Allgemeines Künstler-Lexikon*, 48, München-Leipzig, 2006, p. 19.

P.-Y. KAIRIS, *Le peintre anversois Gilles Neyts et le pays de Liège*, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, 320 (xv, 9), janv.-mars 2008, p. 243-253, 5 fig.

P.-Y. KAIRIS, *Gérard de Lairesse et les fonts baptismaux de l'église Notre-Dame à Liège*, dans *Lumières, formes et couleurs. Mélanges en hommage à Yvette Vanden Bemden*, édit. Cl. DE RUYT, I. LECOCQ, M. LEFFTZ, M. PIAVAUX (*Collection Histoire, Art et Archéologie*, 10), Namur, Presses Universitaires de Namur, 2008, p. 185-191 et 394, 2 fig.

P.-Y. KAIRIS, *Les collections artistiques. Les peintures. Notices P 29. École flamande de la première moitié du xvii^e siècle*, Joseph accueillant son père et ses frères ; P 30. Lucas Franchoys le Jeune (1616-1681), Adoration des bergers ; P 32. École flamande de la seconde moitié du xvii^e siècle, Baptême du Christ ; P 33. Anonyme du xvii^e siècle, Flagellation du Christ, dans *Séminaire de Tournai. Histoire. Bâtiments. Collections*, sous la direction de M. MAILLARD-LUYPAERT, avec la collaboration de l'Institut royal du Patrimoine artistique, Louvain, Peeters, 2008, p. 173-174 et p. 184-190, fig. 170-171.

P.-Y. KAIRIS, *Le patrimoine artistique wallon en péril*, dans *La Libre Belgique* (rubrique Débats), 5 juin 2008, p. 28.

P.-Y. KAIRIS, *Jalons pour une histoire de la peinture namuroise au xviii^e siècle*, dans *Actes du colloque «Autour de Bayar/Le Roy»* (Société archéologique de Namur, 11-12 décembre 2006) (*Monographies du Musée des Arts Anciens du Namurois*), dir. J. TOUSSAINT, Namur, Société archéologique de Namur et Service de la Culture de la Province de Namur, 2008, p. 61-90.

P.-Y. KAIRIS, *Vers un nouvel éclat : les aménagements des xvii^e et xviii^e siècles*, dans *Liège et le palais des princes-évêques*, dir. B. DEMOULIN, Bruxelles, Fonds Mercator, 2008, p. 66-85.

P.-Y. KAIRIS, *Notice relative à Gérard Goswin*, dans *Allgemeines Künstler-Lexikon*, t. 59, Munich et Leipzig, Saur, 2008, p. 203.

P.-Y. KAIRIS, *Un peintre liégeois émigré à Trèves : Louis Counet (1652-1721)*, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, 323 (xv, 12), oct.-déc. 2008, p. 315-335, 11 fig.

P.-Y. KAIRIS, *Notice relative à Gérard Goswin*, dans *Allgemeines Künstler-Lexikon*, t. 59, Munich et Leipzig, Saur, 2008, p. 203.

P.-Y. KAIRIS voir aussi / zie ook G. DEWANCKEL, E. RABELO.

Ed. LAMAS DELGADO, *Un cuadro de Francisco Rizzi en la Galería de Pintura del Palacio Real de Madrid*, en *Reales Sitios*, XLV, n° 178, cuarto trimestre de 2008, p. 66-72, 4 fig. (avec traduction anglaise dans le CD-rom / met Engelse vertaling in de CD-rom).

Ed. LAMAS DELGADO voir aussi / zie ook Chr. CEULEMANS.

N. LAQUIÈRE, *In het voetspoor van de kunstenaar: de zoektocht naar de juiste compositie bij David en Abigaël*, in *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, o.l.v. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 205-207, 4 ill.

= *Sur les traces de l'artiste : à la recherche de la composition exacte du David et Abigaël*, dans Lambert Lombard, *peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 197-199, 4 ill.
N. LAQUIÈRE zie ook / voir aussi C. CEULEMANS.

I. LECOCQ, *Un dessin de La Crucifixion attribué à Lambert Lombard et le vitrail de La Crucifixion de la cathédrale Saint-Paul à Liège*, in *La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches. Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XV, Bruges, 11-13 septembre 2003*, édit. H. VEROUGSTRAETE, J. COUVERT, avec la coll. de R. VAN SCHOUTE, A. DUBOIS, Louvain - Paris - Dudley, MA, Uitgeverij Peeters, 2006, p. 258-265, 6 fig.

I. LECOCQ (en coll.), *Le relevé d'un vitrail offert par Marguerite d'Autriche à l'église Saint-Rombaut de Malines et attribué à Bernard Van Orley*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art = Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, 73, 2004, p. 39-61, 11 fig.

I. LECOCQ, *Un projet de vitrail pour la collégiale Saint-Paul à Liège*, dans Lambert Lombard, *peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 113-118, 6 ill., et notices cat. 102-103, p. 453-454 = *Een glasraamontwerp voor de Sint-Pauluscollegiale in Luik*, in Lambert Lombard, *Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, o.l.v. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 119-124, 6 ill., en notities cat.nrs 102-103, p. 463-464.

I. LECOCQ, Notices cat. 22 et 23, dans *Philippe le Beau (1478-1506). Les trésors du dernier duc de Bourgogne. Exposition organisée à l'occasion du cinquième centenaire de la mort de Philippe le Beau, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Chapelle de Nassau, du 3 novembre 2006 au 27 janvier 2007*, catalogue édité par B. BOUSMANE, H. WIJSMAN et S. THIEFFRY (*Catalogue*, C 272), Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 2006, p. 100-101, 1 ill., et 102-103, 2 ill. = notities cat.nrs. 22 en 23, in *Filips de Schone (1478-1506). Schatten van de laatste hertog van Bourgondië*, catalogus uitgegeven door B. BOUSMANE, H. WIJSMAN en S. THIEFFRY (*Catalogus*, C 272), Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, 2006, p. 102-103, 1 ill., en 104-105, 2 ill.

I. LECOCQ, *Les vitraux de l'église du Très Saint-Sacrement de la paroisse de Bomel. Deux ateliers verriers, un ensemble cohérent*, dans *Histoire et patrimoine de l'église de Bomel. Juin 1906 - juin 2006. Centenaire de l'église du Très Saint-Sacrement de la paroisse de Bomel*, Namur, 2006, 5 p., 9 fig., également disponible à l'adresse / ook beschikbaar op het adres <<http://www.bomel.namur.be/images/filelib/vitrauxbomel.pdf>>.

I. LECOCQ, *Copie, variation et invention dans l'art de la seconde moitié du xv^e siècle*, dans *Actes des vi^e congrès de l'Association des cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique (AFCHAB) et liv^e congrès de la Fédération des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique. Congrès d'Ottignies - Louvain-la-Neuve, 26, 27 et 28 août 2004*, Bruxelles, Éditions Safran, 2007, 2, p. 747-753, 5 fig.

I. LECOCQ, *Verrières, vitreries et vitraux mosans*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane, du x^e au xiii^e siècle*, dir. B. VAN DEN BOSSCHE, Liège, Éditions du Perron, 2007, p. 207-203, 2 fig.

I. LECOCQ, *Parcours de vitraux des xix^e et xx^e siècles de Pepinster à Eupen = Betrachtung der Glasmalereien des 19. und 20. Jahrhunderts auf dem Weg von Pepinster nach Eupen = A 19th and 20th Century Stained Glass Tour from Pepinster to Eupen*, in *Techniques du vitrail au xix^e siècle. Forum pour la conservation et la restauration des vitraux, Namur, 14-16 juin 2007 (Les Dossiers de l'IPW, 3)*, Namur, Institut du Patrimoine Wallon, 2007, p. 243-253 = 260-271 = 272-283, 21 fig. p. 254-259.

I. LECOCQ, *De heraldische glasramen uit de provincie Limburg*, in *Limburg. Het Oude Land van Loon*, 86, 2007, 2, p. 153-173, 14 fig.

I. LECOCQ, *Dans le sillage d'Hugo van de Goes : un « rondel » inédit de l'Histoire de Tobit*, dans *Lumières, formes et couleurs. Mélanges en hommage à Yvette Vanden Bemden*, édit. Cl. DE RUYT, I. LECOCQ, M. LEFFTZ, M. PIAVAUX (*Collection Histoire, Art et Archéologie*, 10), Namur, Presses Universitaires de Namur, 2008, p. 221-231 et 396, 8 fig.

I. LECOCQ, *Les collections artistiques. Les vitraux. Notices V 1-V 11*, dans *Séminaire de Tournai. Histoire. Bâtiments. Collections*, sous la direction de M. MAILLARD-LUYPAERT, avec la collaboration de l'Institut royal du Patrimoine artistique, Louvain, Peeters, 2008, p. 240-243, fig. 233-237.

J. MAJOIS voir / zie C. CEULEMANS.

Cl. MEHAGNOUL, *Renfort du support original : quelles implications pour l'objet ?*, dans Lambert Lombard, *peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 253-254, 2 ill. = *Versteving van de originele drager: welke gevolgen voor het voorwerp?*, in Lambert Lombard, *Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, red. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 263-264, 2 ill.

E. MERCIER, *La croix triomphale de l'église Saint-Brice d'Hollogne-sur-Geer. Notes d'histoire de l'art et remise en contexte = Het triomfkrans in de Sint-Brixiuskerk van Hollogne-sur-Geer. Kunsthistorische opmerkingen en hercontext-*

tualisering, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 31, 2004-2005 (2007), p. 39-54, 9 fig.

E. MERCIER, I. GEELLEN, *De Sedes Sapientiae uit de Sint-Bavokerk van Mere. Een overzicht van het onderzoek en de behandeling in het K.I.K.*, in *Mededelingen van de Heemkundige Kring van Erpe-Mere*, 47, 4, oktober 2007, p. 65-72, 14 fig.

L. MORTIAUX, J. SANYOVA, St. SAVERWYNS, P. FRAITURE, *La Madeleine Renders au laboratoire*, dans *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX^e siècle*, sous la dir. de D. VANWIJNSBERGHE [...] (*Scientia Artis*, 4), Bruxelles-Brussel, Institut royal du Patrimoine artistique = Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2008, p. 39-72, 41 fig.

L. MORTIAUX, J. SANYOVA, St. SAVERWYNS, *Méthodes d'examen*, dans *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX^e siècle*, sous la dir. de D. VANWIJNSBERGHE [...] (*Scientia Artis*, 4), Bruxelles-Brussel, Institut royal du Patrimoine artistique = Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2008, p. 73.

L. MORTIAUX voir aussi / zie ook P. FRAITURE, J. SANYOVA.

M.-A. MOUFFE, Rebecca et Éliezer au puits ou comment aborder le nettoyage d'une œuvre fortement dégradée, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 251-252, 3 ill. = Rebecca en Eliëzer bij de put of hoe de reiniging van een zeer beschadigd werk aanvangen, in *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, o.l.v. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 261-262, 3 ill.

H. OPSTAELE voir / zie E. BUELINCKX.

G. PATIGNY, *Les archives d'artistes. Définition, statut, valorisation et lieux de conservation*, dans *Écrit(ure)s de peintres belges. Actes du colloque, Namur, 24-25.05.2007 (Collection Comparatisme et Société, 7)*, sous la dir. de L. BROGNEZ, Bruxelles, 2008, p. 237-244.

G. PATIGNY, *Le mécénat autrichien envers la sculpture à Bruxelles*, dans *Actes du colloque «Autour de Bayar/Le Roy» (Société archéologique de Namur, 11-12 décembre 2006) (Collection Monographies du Musée des Arts Anciens du Namurois)*, sous la dir. de J. TOUSSAINT, Namur, Société archéologique de Namur et Service de la Culture de la Province de Namur, 2008, p. 205-221.

F. PETERS zie / voir D. DENEFFE.

M. POSTEC, *Découverte d'un vernis ancien*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 229-231, 4 ill. = *Ontdekking van een oude vernis*, in *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, o.l.v. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 237-269, 4 ill.

M. POSTEC, *De restauratie van de Dood van de H. Maagd door Poussin*, in *M&L. Monumenten, Landschappen en Archeologie*, 25, 5, september-oktober 2006, p. 32-45, 22 ill., samenvatting in het Engels, p. 56-57.

M. POSTEC, *La Sainte Anne trinitaire de Neerlanden. Traitement de restauration et étude matérielle = De Heilige Anna te drieën van Neerlanden. Restauratiebehandeling en materiaalstudie*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 31, 2004-2005 (2007), p. 68-90, 35 ill.

E. RABELO, *L'Ange gardien et la Sainte Hélène de Cornelis Vander Veken (1666-1740) à la collégiale Notre-Dame de Huy étudiés dans le cadre du projet européen «Polichromia»*. *Histoire matérielle et traitement = De Engelbewaarder en de Sint-Helena van Cornelis Vander Veken (1666-1740) in de collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoei: een studie in het kader van het Europese project "Polichromia"*. *Materiële geschiedenis en behandeling*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 31, 2004-2005 (2007), p. 114-123, 5 ill.

E. RABELO, P.-Y. KAIRIS, *Le Bernin liégeois retrouve sa splendeur*, dans *Science Connection*, 19, décembre 2007, p. 14-17, 6 ill. = *De Luikse Bernini in zijn oude luister hersteld*, in *Science Connection*, 19, december 2007, p. 14-17, 6 ill.

Fr. ROSIER, *Les supports de toile: étude technologique*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 179-182, 7 ill., 2 tabl. = *De linnen dragers: technologische studie*, in *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, o.l.v. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 187-190, 7 ill., 2 tab.

- Fr. ROSIER, *Les phases de report du dessin sur la toile*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 201-202, 1 ill. = *De fases van overbrenging van de tekening op het doek*, in *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, o.l.v. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 209-210, 1 ill.
- Fr. ROSIER, *Technique picturale et technique d'exécution*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 203-215, 31 ill. = *Schilder- en uitvoeringstechniek*, in *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, o.l.v. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 211-223, 31 ill.
- Fr. ROSIER, *Altérations de la matière et conséquences sur la lecture des images*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 221-228, 16 ill. = *Materiële veranderingen en hun invloed op de lectuur van de voorstellingen*, in *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, o.l.v. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 229-236, 16 ill.
- Fr. ROSIER, *Histoire matérielle d'une série démembrée*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 233-236, 6 ill. = *Materiële geschiedenis van een opgesplitse reeks*, in *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, o.l.v. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 241-245, 6 ill.
- Fr. ROSIER, L. DEPUYDT-ELBAUM, *Le traitement de conservation-restauration*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 237-250, 50 ill. = *De conservatie- en restauratiebehandeling*, in *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, o.l.v. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 247-260, 50 ill.
- Fr. ROSIER, B. FRANSEN, *Catalogue des œuvres d'art*, dans *Sainte Alène, images et dévotion. Guide pour une visite de l'église Saint-Denis à Forest*, Forest, Patrimonium Sancta Alena, 2006, n° 18, p. 60-62, 1 ill. = *Notities van kunstwerken*, in *De Heilige Alena, verering en verbeelding. Gids voor een bezoek aan de Sint-Denijskerk van Vorst*, Vorst, Nederlandstalig Pastoraal, 2006, nr. 18, p. 60-62, 1 ill.
- Fr. ROSIER, *La problématique des lacunes à l'échelle d'une série de huit toiles (vers 1555) attribuées à Lambert Lombard*, dans *La problématique des lacunes en conservation-restauration. Postprints des journées d'étude internationales APROA-BRK, Bruxelles, Auditorium Hadewych, 20-21 novembre 2005* = *De problematiek van lacunes in de conservatie-restauratie. Postprints van de internationale BRK-APROA Studiedagen, Brussel, Auditorium Hadewych, 20-21 november 2005*, ed. M. BUYLE, Brussel, BRK-APROA - VIOE, 2007, p. 55-61, 15 ill. (sam.: *De problematiek van lacunes bij een serie van acht doeken van rond 1555, toegeschreven aan Lambert Lombard*, p. 61).
- Fr. ROSIER, *La théorie de Cesare Brandi mise en pratique : source de développements et de nouveaux enjeux pour la conservation-restauration des peintures de chevalet*, dans *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica. A 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi. Atti dei Seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris = Cesare Brandi's Thought from the Theory to Practice. The Centenary of the Birth of Cesare Brandi. Acts of the Seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, a cura di / Edit. by G. BASILE, Saonara, Il Prato Editore ; Lurano, Associazione Giovanni Secco Suardo, [2008], VII session. *Cesare Brandi. Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration, Bruxelles (25 October 2007)*, p. 290-294, 6 fig., reproduit dans *Cesare Brandi. Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration. Actes du colloque, Université Libre de Bruxelles, 25 octobre 2007*, édité. N. GESCHÉ-KONING et C. PÉRIER-D'ETEREN (*Cahier d'études des Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, X), Bruxelles, Université Libre de Bruxelles. Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques, 2007 [2008], p. 61-69, 6 fig.
- J. SANYOVA, St. SAVERWYNS, *Quelle technique picturale dans l'atelier de Lambert Lombard ?*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 259-295, 9 ill., 9 tabl. = *Welke picturale techniek werd gebruikt in het atelier van Lambert Lombard?*, in *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, o.l.v. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 269-306, 9 ill., 9 tab.
- J. SANYOVA (in coll.), *Development of a Mild Method for the Extraction of Anthraquinones from their Aluminium Complexes in Madder Lakes prior to HPLC Analysis*, dans *Journal of Cultural Heritage*, 7, 2006, 4, p. 229-235, 2 fig., 2 tabl. (with J. REISSE).
- J. SANYOVA (en coll.), *Garance, matière première des pigments organiques - laques*, dans *Actes des VII^e congrès de l'Association des cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique (AFCHAB) et LV^e congrès de la Fédé-*

ration des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique. Congrès d'Ottignies - Louvain-la-Neuve, 26, 27 et 28 août 2004, Bruxelles, Éditions Safran, 2007, 2, p. 789-795 (avec M. PRIEUR).

J. SANYOVA, *L'Ange gardien et la Sainte Hélène de Cornelis Vander Veken (1666-1740) à la collégiale Notre-Dame de Huy étudiés dans le cadre du projet européen « Polichromia »*. La technique picturale des monochromies. Note de laboratoire = *De Engelbewaarder en de Sint-Helena van Cornelis Vander Veken (1666-1740) in de collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoei: een studie in het kader van het Europese project "Polichromia"*. De picturale techniek van de monochromieën. Nota van het laboratorium, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 31, 2004-2005 (2007), p. 124-129, 2 tabl.

J. SANYOVA, *Kraplak. Organický pigment z Mareny fabiarskej a iných rastlín rodu Rubiceae. História, príprava a použitie v európskej mal'be a polychrómií = Kraplak. Organic Pigment from Madder and the Other Plants of genus Rubiaceae. History, Preparation and Usage in European Painting and Polychromy*, dans *Zborník prednášok VI. Medzinárodného seminára o reštaurovaní, Bardejov, 27-29 september 2006 = Collection of the Lectures of the 6th International Seminar on Restoration, Bardejov, 27-29 September 2006*, Bardejov, Pre Obec Reštaurátorov Slovenska, 2007, p. 32-48, 7 fig., 2 tab. (version anglaise du texte / Engelse vertaling van de tekst p. 97-103).

J. SANYOVA, *Spectroscopic Studies (FTIF, SIMS, ES-MS) on the Structure of Anthraquinone-Aluminium Complexes in Dyes in History and Archaeology*, 21, 2008, Including Papers presented at the 21st Meeting, Avignon and Lauris, France, 10-12 Octobre 2002, Ed. J. KIRBY, London, Archetype Publications, 2008, p. 208-213, 7 fig., pl. 51.

J. SANYOVA, L. MORTIAUX, S. SAVERWYNS, *Joseph Van der Veken (1872-1964), hyperrestaurátor a falsovatel' flámskej a holandskejmal'by z 15.-16. storocia. Materiály a techniky = Joseph Van der Veken (1872-1964), Hyper-Restaurator and Forger of Early Netherlandish Painting of the 15th and 16th Centuries. Materials and Techniques*, in *Technologia Artis*, 6, 2008, p. 34-44 = 45-52, 10 fig.

J. SANYOVA (in coll.), *Identifikácia a analýza kresbových techník na vybraných kresbách zo zbierky SNG v Bratislave Technológia prenosu kresby na inú podložku = Identification and Analysis of Drawing Techniques examined at Chosen Drawings from Slovak National Gallery in Bratislava. Technology of Transfer of a Drawing to Another Underlay*, in *Technologia Artis*, 6, 2008, p. 191-191 = 192-198, 18 fig. (with J. DÓRIOVÁ, A. MAKOVÁ, M. CEPPAN, D.C. STULÍK).

J. SANYOVA, *Mild extraction of dyes by hydrofluoric acid in routine analysis of historical paint micro-samples*, in *Microchim Acta*, 162, 2008, p. 361-370.

J. SANYOVA, *Carmine. Kermes and Cochineal Lake Pigments / Karmin. Kermesové a kosenilove laky* Zbornik prednasok VII. Na Medzinárodnom seminári o restaurovaní, Banská Bystrica 26-28 september 2007. Bratislava, 2008, p. 8-27 en slov., 167-183 en angl.

J. SANYOVA voir aussi / zie ook P. FRAITURE, L. MORTIAUX, St. SAVERWYNS.

S. SAVERWYNS, J. SANYOVA, *De schildertechniek van de Dood van de Maagd van Nicolas Poussin*, in *M&L. Monumenten, Landschappen en Archeologie*, 25, 5, september-oktober 2006, p. 46-55, 1 ill., 1 tab., samenvatting in het Engels p. 56-57.

S. SAVERWYNS zie ook / voir aussi P. FRAITURE, W. FRIMOUT, L. MORTIAUX, J. SANYOVA.

W. SCHUDEL (en coll.), *La peinture murale en Belgique. Quel avenir pour la recherche et la restauration ?*, dans *Peintures murales. Quel avenir pour la conservation et la recherche ? Actes du colloque international tenu à Toul les 3, 4 et 5 octobre 2002*, Vendôme, Les Éditions du Cherche-Lune, 2007, p. 191-197, 4 fig. (discussion p. 198 : Christian SAPIN, Matei LAZARESCU, Louis PRIEUR, Witold NOWIK) (avec Anna BERGMANS).

W. SCHUDEL, *De charmes van een mooi gat. Over de gevaren van "lezen" in de conservatie-restauratie van muurschilderingen*, in *De problematiek van lacunes in de conservatie-restauratie. Postprints van de internationale BRK-APROA studiedag, Brussel, Auditorium Hadewych, 20-21 november 2005 = La problématique des lacunes en conservation-restauration. Postprints des journées d'étude internationales APROA-BRK, Bruxelles, Auditorium Hadewych, 20-21 novembre 2005*, ed. M. BUYLE, Brussel, BRK-APROA - VIOE, 2007, p. 28-35, 9 ill. (rés.: *Les charmes d'un beau trou*, p. 35).

W. SCHUDEL, *Les techniques de conservation*, dans *Les peintures murales. Les techniques. Actes du colloque, Liège, 2 et 3 octobre 2006*, édit. Sophie DENOËL (*Les Dossiers de l'IPW*, 5), Namur, Institut du Patrimoine wallon, 2008, p. 49-57, 6 fig.

W. SCHUDEL zie ook / voir aussi P. DE GROOF, M. VAN BOS.

M. SERCK-DEWAIDE, *Préface*, dans M.-Chr. CLAES, *Les négatifs allemands de l'IRPA 1917-1918*, Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 3 = *Voorwoord*, in M.-Chr. CLAES, *De Duitse negatieven van het KIK 1917-1918*, Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 3.

M. SERCK-DEWAIDE, *Éditorial*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 12-13 = *Ten geleide*, in *Lambert Lombard, Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, o.l.v. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 12-13.

- M. SERCK-DEWAIDE, *Évolution de la formation à la conservation et à la restauration du patrimoine artistique en Belgique*, communication présentée au congrès du Centro per la Conservazione e per il restauro dei beni culturali « La Venaria Reale », sur le thème *L'alta formazione dei conservatori. Istituzioni pubbliche e private in Europa*, Chiusi, 23-24 novembre 2005, publiée sur le site <<http://www.centrorestaurovenaria.it>> (Convegni > Chiusi > L'alta formazione dei conservatori. Istituzioni pubbliche e private in Europa > Relazioni).
- M. SERCK-DEWAIDE, *Matériaux et couleurs des yeux en sculpture*, dans *Couleur & temps. La couleur en conservation et restauration. 12^{es} Journées d'études de la SFIIC, Paris, Institut national du Patrimoine, 22-23 juin 2006*, Champs-sur-Marne, SFIIC, 2006, p. 158-166, 10 fig.
- M. SERCK-DEWAIDE, *Voorwoord*, in J. JANSEN en Chr. CEULEMANS, foto's door J.-L. ELIAS, *Inventaris van het roerend kunstpatrimonium van de Norbertijnenabdij van Tongerlo*, 1, Tongerlo, Norbertijnenabdij ; Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 5.
- M. SERCK-DEWAIDE, *Le musée du Palais Poggi de l'Université de Bologne*, dans *Cabinets de curiosités: origines et résurgences = La Vie des Musées*, 20, 2006, p. 82-85, 4 ill.
- M. SERCK-DEWAIDE, *Sixteenth-Century Antwerp-Style Altarpieces of the Church of Saint-Nicolas at Enghien and the Church of Saint-Lambert at Bouvignes, Belgium*, in *Methodology for the Conservation of Polychromed Wooden Altarpieces. An International Conference organized by the Getty Conservation Institute and the Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Seville, May 2002*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute ; Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, [2007], p. 20-33, 11 ill. = *Dos retablos amberinos del siglo XVI: el retablo de la Iglesia de San Nicolás en Enghien y el de la Iglesia de San Lamberto en Bouvignes, Bélgica*, en *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada. Seminario Internacional organizado por el Getty Conservation Institute y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla, mayo 2002*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute ; Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, [2007], p. 20-33, 11 ill.
- M. SERCK-DEWAIDE, *Éditorial = Ten Geleide*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 31, 2004-2005 (2007), p. 5-6.
- M. SERCK-DEWAIDE, *Variations sur le thème de la retouche: sur surface plane ou sur volume, translucide ou opaque, uniforme, à points ou à lignes, au « feeling » ou programmée...*, dans *La problématique des lacunes en conservation-restauration. Postprints des journées d'étude internationales APROA-BRK, Bruxelles, Auditorium Hadewych, 20-21 novembre 2005 = De problematiek van lacunes in de conservatie-restauratie. Postprints van de internationale BRK-APROA studiedag, Brussel, Auditorium Hadewych, 20-21 november 2005*, ed. M. BUYLE, Brussel, BRK-APROA - VIOE, 2007, p. 36-42, 16 ill. (sam.: *Variaties op het thema van de retouche: op vlak oppervlak of op volume, doorschijnend of dekkend, uniform, met puntjes of lijnen, met feeling of geprogrammeerd...*, p. 43).
- M. SERCK-DEWAIDE, *Les musées du bout du monde: Taiwan*, dans *Science Connection*, 15, février 2007, p. 42, 4 ill. = *Musea van heinde en ver: Taiwan*, in *Science Connection*, 15, februari 2007, p. 42, 4 ill.
- M. SERCK-DEWAIDE, *Jean Del Cour*, dans *Société Libre Émulation Liège. Bulletin trimestriel*, 56, janvier-février 2008, p. 10-12.
- M. SERCK-DEWAIDE, *L'évolution de la statuaire de la Vierge au fil du temps. Les comparaisons avec la statue de Notre-Dame du Try-au-Chêne. La problématique de sa restauration et de son entretien*, dans *ECHARP. Entente des cercles d'Histoire et d'Archéologie du Roman País. Bulletin de liaison*, 47, 1^{er} trimestre 2008, p. 7-10, 4 ill.
- M. SERCK-DEWAIDE, *Questions sur les restitutions formelles et picturales en sculpture*, dans *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica. A 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi. Atti dei Seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris = Cesare Brandi's Thought from Theori to Practice. The Centenary of the Birth of Cesare Brandi. Acts of the Seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, a cura di / Edit. by G. BASILE, Saonara, Il Prato Editore ; Lurano, Associazione Giovanni Secco Suardo, [2008], VII session. *Cesare Brandi. Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration, Bruxelles (25 October 2007)*, p. 299-303, 5 fig., reproduit dans *Cesare Brandi. Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration. Actes du colloque, Université Libre de Bruxelles, 25 octobre 2007*, édit. N. GESCHÉ-KONING et C. PÉRIER-D'ETEREN (*Cahier d'études des Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, X), Bruxelles, Université Libre de Bruxelles. Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques, 2007 [mais 2008], p. 79-88, 5 fig.
- M. SERCK-DEWAIDE, *L'IRPA fête ses 60 ans!*, dans *Places to be*, 6, septembre 2008, p. 80-82, 7 ill.
- M. SERCK-DEWAIDE, *Retables et vitraux*, dans *Lumières, formes et couleurs. Mélanges en hommage à Yvette Vanden Bemden* édit. Cl. DE RUYT, I. LECOCQ, M. LEFFTZ, M. PIAVAUX (*Collection Histoire, Art et Archéologie*, 10), Namur, Presses Universitaires de Namur, 2008, p. 347-354 et 405, 6 fig.
- M. SERCK-DEWAIDE, *Éditorial*, dans *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX^e siècle*, sous la dir. de D. VANWIJNSBERGHE [...] (*Scientia Artis*, 4), Bruxelles-Brussel, Institut royal du Patrimoine artistique = Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2008, p. 7-8.
- M. SERCK-DEWAIDE, *Préétudes et restauration de l'église gothique Notre-Dame du Sablon à Bruxelles et de sa chapelle baroque dédiée à saint Marcou*, dans *Les grands chantiers de restauration en Europe. Actes du colloque, Paris, Institut national du Patrimoine, 28-29 juin 2007*, textes réunis par G. TOSCANO et N. VOLLE, Paris, Institut national du Patrimoine et Somogy Éditions d'Art, 2008, p. 46-53, 12 fig.

M. SERCK-DEWAIDE, A.-S. AUGUSTYNIK, *Saint Éloi de Hour (Guide du visiteur, 12)*, Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, 2008, 48 p., ill.

D. STEYAERT, *Le retable de Saint-Denis: état de la question*, dans Lambert Lombard, *peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006, p. 121-123, 1 ill. = *Het retabel van Sint-Dionysius: status quaestionis*, in Lambert Lombard, *Renaissanceschilder, Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, o.l.v. G. DENHAENE (*Scientia Artis*, 3), Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, p. 127-130, 1 ill.

D. STEYAERT voir aussi / zie ook C. CEULEMANS, D. DUSTIN, I. GEELLEN.

C. STROO zie / voir D. DENEFFE.

M. VAN BOS, *Klimaatmetingen in de kerk van Sterrebeek*, in *M&L. Monumenten, Landschappen en Archeologie*, 25, 5, september-oktober 2006, p. 26-27, 4 fig., samenvatting in het Engels p. 56-57.

M. VAN BOS, W. SCHUDEL, *X-ray Fluorescence of the Mural Paintings in the Crypt of St Bavo's Cathedral, Ghent, Belgium*, in *Conservation Science 2007. Papers from the Conference held in Milan, Italy 10-11 May 2007*, Ed. by J.H. TOWNSEND, L. TONIOLO, F. CAPPITELLI, London, Archetype Publications, 2008, p. 198.

M. VAN BOS zie / voir H. DE CLERCQ, N. VERGOUVEN, L. WATTEEUW.

I. VANDEN BERGHE, J. WOUTERS (in coll.), *High-Performance Liquid Chromatography and non-Destructive Three-Dimensional Fluorescence Analysis of Synthetic Dyes*, in *Journal of Chromatography A*, 1157, 1-2, 20 July 2007, p. 260-272, 8 fig., 6 tabl. (with M.R. VAN BOMMEL, A.M. WALLERT, R. BOITELLE).

I. VANDEN BERGHE zie / voir J. WOUTERS.

I. VANDEN BERGHE (in coll.), *Micro-Raman Spectroscopic Study of Artificially Aged Natural and Dyed Wool*, in *Journal of Raman Spectroscopy*, 39, 2008, 5, p. 638-645 (with B. DOHERTY, C. MILIANI, A. Sgamellotti, B. Brunetti).

C. VAN DEN WIJNGAERT, *Lacuneproblematiek bij gebrandschilderd glas*, in *De problematiek van lacunes in de conservatie-restauratie. Postprints van de internationale BRK-APROA studiedag, Brussel, Auditorium Hadewych, 20-21 november 2005 = La problématique des lacunes en conservation-restauration. Postprints des journées d'étude internationales APROA-BRK, Bruxelles, Auditorium Hadewych, 20-21 novembre 2005*, ed. M. BUYLE, Brussel, BRK-APROA - VIOE, 2007, p. 49-54, 11 ill. (rés.: *La problématique des lacunes dans les vitraux*, p. 54).

M. VAN STRYDONCK, *La datation des ossements*, dans *Abex News. La Revue de l'Expert*, 73, n° 177, 31 mars 2005, p. 8-12, 3 fig., 4 tabl.

M. VAN STRYDONCK (en coll.), *Carbone 14 et archéologie copte: la sépulture de Thaïs à Antinoé*, dans *Études coptes IX. Onzième journée d'études (Strasbourg, 12-14 juin 2003)*, édit. A. BOUD'HORS, J. GASCOU et D. VAILLANCOURT (*Cahiers de la Bibliothèque copte*, 14), Paris, 2006, p. 45-65, 6 fig., 1 tabl. (avec D. BÉNAZETH).

M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in coll.), *Spatial and Temporal Variation of Dietary Habits during the Prehistory of the Balearic Islands as Reflected by ¹⁴C, δ^{15} and δ^{13} C Analyses on Human and Animal Bones*, in *Mayurqa. Revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, 30, 2005, 2, p. 523-541, 4 fig., 1 tabl. (with A. ERVYNCK, J. ORVAY, H. BORMS).

M. VAN STRYDONCK (in coll.), *Relevance and Irrelevance of Radiocarbon Dating of Inscribed Textiles*, in *Textile Messages. Inscribed Fabrics from Roman to Abbasid Egypt*, ed. by C. FLUCK and G. HELMECKE (*Studies in Text and Costume History*, 4), Leiden - Boston, Brill, 2006, p. 223-231, fig. 73-78, col. fig. 27-30 (with A. DE MOOR, Chr. VERHECKEN-LAMMENS).

M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam.), *Relieken, echt of vals?*, Leuven, Davidsfonds, 2006, 197 p., ill. (met A. ERVYNCK, M. VANDENBRUAENE).

M. VAN STRYDONCK (in coll.), *The Proserpine Stalagmite (Han-sur-Lesse Cave, Belgium): Preliminary Environmental Interpretation of the Last 1000 Years as recorded in a Layered Speleothem*, in *Geologica Belgica*, 9, 2006, 3-4, p. 245-256, 11 fig., 2 tabl. (with S. VERHEYDEN, E. KEPPENS, D. GENTY, O. CATTANI, H. CHENG, L. EDWARDS, H. ZHANG, Y. QUINIF).

M. VAN STRYDONCK (in sam.), *Doel-Deurganckdok (O.-VI.): technologische analyse van een vroegmesolitische concentratie: de eerste resultaten*, in *Notae Praehistoricae*, 26, Liège, 16.12.2006, p. 141-155, 7 fig., 4 tabl., 1 graf. (met G. NOENS, Y. PERDAEN, P. CROMBÉ).

M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam.), *Mogelijkheden en beperkingen van het gebruik van stabiele isotopen (δ^{13} C en δ^{15} N) van menselijk beendercollageen en -carbonaat als hulpmiddel in migratiestudies*, in *AVRA Bulletin*, 7, 2006, p. 36-42, 2 fig., 2 taf. (met A. ERVYNCK).

M. VAN STRYDONCK (en coll.), *Un dépôt de mandibules humaines dans la grotte de Han-sur-Lesse (Rochefort, Namur). Nouvelles données*, dans *Actes des VII^e congrès de l'Association des cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique (AFCHAB) et LIV^e congrès de la Fédération des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique. Congrès*

d'Ottignies - Louvain-la-Neuve, 26, 27 et 28 août 2004, Bruxelles, Éditions Safran, 2007, 2, p. 641-650, 5 fig., 3 tabl. (avec E. WARMENBOL).

M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN, *Hoe betrouwbaar zijn "oude" ¹⁴C-dateringen: het voorbeeld van de Heilige Rumoldus = Dans quelle mesure les « anciennes » datations par le ¹⁴C sont-elles fiables? L'exemple de saint Rombaut*, in / dans *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium = Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 31, 2004-2005 (2007), p. 289-296, 4 fig.

M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *Wat schaft de pot? Onderzoek naar het gebruik van prehistorisch aardewerk in de Scheldevallei*, in *Science Connection*, 15, februari 2007, p. 18-21, 7 ill. (p. 20 en 21) = *Qu'est ce qui se mijote dans ce pot? Recherches sur l'usage de la céramique préhistorique dans la vallée de l'Escaut*, dans *Science Connection*, 15, février 2007, p. 18-21, 7 ill. (p. 20 et 21) (met / avec Ph. CROMBÉ).

M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN, *Datering van een bot gevonden te Aaigem*, in *Mededelingen van de Heemkundige Kring van Erpe-Mere*, 47, 2, april 2007, p. 32-34, 2 fig., 1 ill.

M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN, *Possibilities and Limitations of Radiocarbon as a Tool for Dating Coptic Textiles*, in *Actes du huitième congrès international d'études coptes, Paris, 28 juin-3 juillet 2004*, I, édit. N. BOSSON, A. BOUD'HORS (*Orientalia Lovaniensia Analecta*, 163), Leuven - Paris - Dudley, MA, Uitgeverij Peeters en Departement Oosterse Studies, 2007, p. 381-389, 4 fig.

M. VAN STRYDONCK, *How Accurate are ¹⁴C Dispersion Diagrams in Estimating a Cultural Period in the 1st Millennium AD?*, in *Methods of Dating Ancient Textiles of the 1st Millennium AD from Egypt and Neighbouring Countries. Proceedings of the 4th Meeting of the Study Group "Textiles from the Nile Valley"*, Antwerp, 16-17 April 2005, ed. by A. DE MOOR and C. FLUCK, ass. by S. MARTINSEN-VON FALCK, Tielt, Lanno, 2007, p. 112-114, 7 fig., 1 tab.

M. VAN STRYDONCK (in coll.), *A Cremated Bone Intercomparison Study*, in *Proceedings of the 19th International Radiocarbon Conference, Keble College, Oxford, England, 3-7 April 2006*, Guest Ed. Chr. BRONK RAMSEY, Th.F.G. HIGHAM, Tucson, AZ, Department of Geosciences, The University of Arizona, 2007 = *Radiocarbon*, 49, 2, 2007, p. 403-408, 2 fig., 5 tab. (with P. NAYSMITH, E.M. SCOT, G.T. COOK, J. HEINEMEIER, J. VAN DER PLICHT, C. BRONK RAMSEY, P.M. GROOTES, S.P.H.T. FREEMAN).

M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in coll.), *Re-evaluation of the Late Bronze Age and Early Iron Age Chronology of the Western Belgian Urnfields based on ¹⁴C Dating of Cremated Bones*, in *Proceedings of the 19th International Radiocarbon Conference, Keble College, Oxford, England, 3-7 April 2006*, Guest Ed. C. BRONK RAMSEY, T.F.G. HIGHAM, Tucson, AZ, Department of Geosciences, The University of Arizona, 2007 = *Radiocarbon*, 49, 2, 2007, p. 499-514, 7 fig., 5 tabl. (with G. DE MULDER, W. LECLERCQ, N. PARIDAENS, E. WARMENBOL).

M. VAN STRYDONCK (en coll.), *La méthode de datation par radiocarbone comme indicateur chronologique alternatif pour l'époque romaine. Possibilités et limites méthodologiques pour la période 200cal BC - 500cal AD sur base d'études de cas*, dans *La datation des ensembles céramiques: confrontations méthodologiques. Actualité des recherches céramiques. Actes du Congrès de la Société française d'étude de la céramique ancienne en Gaule, Langres, 17-20 mai 2007*, Marseille, SFECAG, 2007, p. 97-109, 20 fig. (avec W. DE CLERCQ).

M. VAN STRYDONCK (en coll.), *La céramique romaine du site culturel de Son Mas (Majorque, Espagne)*, dans *La datation des ensembles céramiques: confrontations méthodologiques. Actualité des recherches céramiques. Actes du Congrès de la Société française d'étude de la céramique ancienne en Gaule, Langres, 17-20 mai 2007*, Marseille, SFECAG, 2007, p. 353-366, 15 fig. (avec G. DE MULDER, J. DESCHIETER).

M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam.), *Vroeg- en middenholocene vegetatie-ontwikkeling en preboreale klimatologische oscillatie in de vallei van de Grote Nete (Hechtel-Eksel, Limburg)*, in *Notae Praehistoricae*, 27, 2007, p. 5-17, 5 fig., 1 tab. (met V. GELORINI, L. MEERSSCHAERT, E. THOEN, P. CROMBÉ).

M. VAN STRYDONCK (en coll.), *El mantel edic de ses Arenes (Ciutadella de Menorca): dades preliminars i primers datacions*, en *Bulletin de la Societat d'Història Natural de les Balears*, 50, 2007, p. 227-237, 7 fig., 2 taul. (con J.J. FORNÓS, Ll. GÓMEZ-PUJOL, V.M. ROSSELLÓ, F. SEGURA, J.E. PARDO).

M. VAN STRYDONCK (in sam.), *Een ¹⁴C-datering van het urnengrafveld te Kontich/Duffelsesteenweg (provincie Antwerpen, België)*, in *Lunula. Archaeologia protohistorica*, xvi, Brussel/Bruxelles, 23.02.2008, p. 61-63, 3 fig. (met G. DE MULDER).

M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN, *Son Olivaret: les datacions d'un jaciment problemàtic i sorprenent*, in *Monument funerari de Son Olivaret*, ed. Ll. PLANTALAMOR MASSANET, S. VILLALONGA GARCÍA, J. MARQUÉS MOLL (*Treballs del Museu de Menorca*, 30), (Menorca), Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura, 2008, p. 343-349, 7 fig., 3 quadres.

M. VAN STRYDONCK, *Radiokoolstofdatering van een balk uit het dakgebinte van de kerk van Bazel*, in "De ghesellen van Sint Pieter", *De verborgen geschiedenis. Het verhaal van de Sint Pieterskerk in Bazel*, Bazel, Heemkundige Kring Wissekerke Omtrent Wissekerke, 2, 2008, p. 105-110, met nota's p. 112, 5 ill.

M. VAN STRYDONCK, *De ¹⁴C-dateringen*, in N. EGGERMONT, R. ANNAERT, J. BASTIAENS, K. HANECA, C. DERESE, D. VANDENBERGHE, P. VAN DEN HAUTE, M. VAN STRYDONCK, *Nederzettingssporen uit de ijzertijd en de vroege middeleeuwen onder een stuifduin langs de Keulsebaan te Pulle (gem. Zandhoven, prov. Antwerpen)*, Brussel, Vlaams Instituut voor Onroerend Erfgoed, *Intern Rapport*, 2008, p. 22, 1 tab.

M. VAN STRYDONCK (in coll.), *Influence from the "Group Rhin-Suisse-France orientale" on the Pottery from the Late Bronze Age Urnfields in Western Belgium. A Confrontation between Pottery Forming Technology, ¹⁴C-Dates and Typo-Chronology*, in *Breaking the Mould: Challenging the Past through Pottery* Ed. by I. BERG (*Prehistoric Ceramics*

Research Group: Occasional Papers, 6 = BAR International Series, 1861), Oxford, Hadrian Books, 2008, p. 105-115, 10 fig., 3 tabl. (with G. DE MULDER, W. LECLERCQ).

M. VAN STRYDONCK zie ook / voir aussi M. BOUDIN.

D. VANWIJNSBERGHE, *Robert Campin et l'enluminure : trois miniatures attribuables à l'entourage direct du peintre tournaisien*, dans *Tributes in Honor of James H. Marrow. Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, ed. by J.F. HAMBURGER and A.S. KORTEWEG, London, Harvey Miller, 2006, p. 551-561, 7 fig., 3 col. fig. p. 645.

D. VANWIJNSBERGHE, *Compostelle à Tournai ? Le frontispice du cartulaire de l'hôpital Saint-Jacques de Tournai (Tournai, Bibliothèque de la ville, ms. 27)*, dans *Pasquier Grenier*, 84, mars 2006, p. 7-15, 7 fig.

D. VANWIJNSBERGHE, notices cat. 1 et 3, dans *Philippe le Beau (1478-1506). Les trésors du dernier duc de Bourgogne. Exposition organisée à l'occasion du cinquième centenaire de la mort de Philippe le Beau, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Chapelle de Nassau, du 3 novembre 2006 au 27 janvier 2007*, catalogue édité par B. BOUSMANE, H. WIJSMAN et S. THIEFFRY (*Catalogue*, C 272), Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 2006, p. 31-33, 2 fig., et 37-39, 2 fig. = notities cat.nrs. 1 en 3, in *Filips de Schone (1478-1506). Schatten van de laatste hertog van Bourgondië*, catalogus uitgegeven door B. BOUSMANE, H. WIJSMAN en S. THIEFFRY (*Catalogus*, C 272), Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, 2006, p. 33-35, 2 fig. en 39-41, 2 fig.

D. VANWIJNSBERGHE, *Marketing Books for Burghers: Jean Markant's Activity in Tournai, Lille, and Bruges*, in *Flemish Manuscript Painting in Context. Recent Research. Based on Symposia held at the J. Paul Getty Museum, Los Angeles (September 5-6, 2003), and at the Courtauld Institute of Art, London (February 21, 2004) [...]*, ed. by E. MORRISON and Th. KREN, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2006, p. 135-148, 14 fig.

D. VANWIJNSBERGHE, notices, dans *La Librairie des ducs de Bourgogne. Manuscrits conservés à la Bibliothèque royale de Belgique*, 3. *Textes littéraires*, éd. B. BOUSMANE, T. VAN HEMELRYCK et C. VAN HOOREBEECK, Turnhout, Brepols, 2006, p. 224-226 (ms. 11140 [Le trésor amoureux]); p. 227-229 (ms. 11181 [Girard de Roussillon]); p. 234-238 (ms. 11190-11191 [Roman des Sept Sages, Jacques de Longuyon, Voeux du paon], avec T. VAN HEMELRYCK).

D. VANWIJNSBERGHE, "Moult bons et notables". *L'enluminure tournaisienne à l'époque de Robert Campin (1380-1430)* (*Corpus of Illuminated Manuscripts*, 17; *Low Countries Series*, 10), Paris - Leuven - Dudley, MA, Uitgeverij Peeters, 2007, LXIII-414 p., 447 fig., 3 cartes.

D. VANWIJNSBERGHE, *Les Annales de l'atelier d'enluminure de Maredret, par mère Marie-Louise Lemaire (1974) = De Annalen van het verluchttingsatelier te Maredret, door zuster Marie-Louise Lemaire (1974)*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 31, 2004-2005 (2007), p. 205-285, 50 fig.

D. VANWIJNSBERGHE, *Le cycle de l'Enfance des petites heures de la Vierge dans les livres d'heures des Pays-Bas méridionaux. Un bilan intermédiaire*, dans *Manuscripten en miniaturen. Studies aangeboden aan Anne S. Korteweg bij haar afscheid van de Koninklijke Bibliotheek*, o.f.v. J. BIEMANS, Kl. VAN DER HOEK, K.M. RUDY, E. VAN DER VLIST (*Bijdragen tot de Geschiedenis van de Nederlandse Boekhandel*, n.r., VIII), Zutphen, Walburg Pers, 2007, p. 355-365.

D. VANWIJNSBERGHE, *Robert Campin and Tournaisian Manuscript Painting*, in *Campin in Context. Peinture et société dans la vallée de l'Escaut à l'époque de Robert Campin, 1375-1445. Actes du Colloque international organisé par l'Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis, l'Institut royal du Patrimoine artistique / Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium et l'Association des Guides de Tournai, Tournai, Maison de la Culture, 30 mars - 1^{er} avril 2006*, sous la dir. de L. NYS et D. VANWIJNSBERGHE [...] (*Colloques du Centre de Recherches sur l'Histoire, les Cultures et les Civilisations du Monde occidental, Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis; Séminaire d'Histoire de l'Art de l'IRPA / Kunsthistorisch Seminarie van het KIK*, 7), Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes; Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique / Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium; Tournai, Association des Guides de Tournai, 2007, p. 124-137, 20 fig.

D. VANWIJNSBERGHE, *Un art « très monastique ». L'atelier des bénédictines de Maredret de 1893 à 1940*, dans *The Revival of Medieval Illumination. Nineteenth-Century Belgium Manuscripts and Illuminations from an European Perspective = Renaissance de l'enluminure médiévale. Manuscrits et enluminures belges du XIX^e siècle et leur contexte européen* (*KADOC Artes*, 8), Leuven, University Press, 2007, p. 294-308, 16 ill.

D. VANWIJNSBERGHE, *Le Maître des Heures de Claremont. Un enlumineur lillois du dernier tiers du XV^e siècle*, dans *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en l'honneur de François Avril, à l'occasion de la remise du titre de Docteur Honoris Causa de la Freie Universität Berlin*, sous la dir. de M. HOFMANN et C. ZÖHL (*Ars Nova. Studies in Late Medieval and Renaissance Northern Painting and Illumination*), Turnhout, Brepols Publishers; Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007, p. 366-381, 12 fig., 1 tabl.

D. VANWIJNSBERGHE, *Une catharsis salutaire*, dans *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX^e siècle*, sous la dir. de D. VANWIJNSBERGHE [...] (*Scientia Artis*, 4), Bruxelles-Brussel, Institut royal du Patrimoine artistique = Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2008, p. 9-12.

D. VANWIJNSBERGHE, *À l'ombre d'une fille en pleurs. Les avatars de la Madeleine Renders*, dans *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première*

moitié du *xx^e siècle*, sous la dir. de D. VANWIJNSBERGHE [...] (*Scientia Artis*, 4), Bruxelles-Brussel, Institut royal du Patrimoine artistique = Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2008, p. 19-37, 11 fig.

D. VANWIJNSBERGHE, *Les collections artistiques. La bibliothèque. Notices LM 7*. Livre d'heures selon l'usage de Rome ; *LM 8*. Vita sancte Raineldis. Translatio beatissime Raineldis et Recueil de sermons ; *LM 9*. Collectaire cistercien (à l'usage du prieuré de Muizen ?) (en coll. avec J.-B. LEBIGUE) ; *LM 10*. René d'Anjou, Le mortifiement de vaine plaisance ; *LM 11*. Livre d'heure selon l'usage de Rome ; *LM 12*. Livre de prière, dans *Séminaire de Tournai. Histoire. Bâtiments. Collections*, sous la direction de M. MAILLARD-LUYPAERT, avec la collaboration de l'Institut royal du Patrimoine artistique, Louvain, Peeters, 2008, p. 111-130, fig. 123-133.

D. VANWIJNSBERGHE voir aussi / zie ook P. FRAITURE.

V. VEREecken, *Conservation-restauration. Textile. Institut royal du Patrimoine artistique*, dans *Antiques. Journal des antiquaires. Antiekjournaal*, décembre 2006 (dans *Arts. Antiques. Auctions*, décembre 2006-janvier 2007), p. 1-3, 10 ill.

S. VERFAILLE, *Het triomfkrans in de Sint-Brixiuskerk van Hollogne-sur-Geer. Waarnemingen en behandeling = La croix triomphale de l'église Saint-Brice d'Hollogne-sur-Geer. Observations et traitement*, in / dans *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium = Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 31, 2004-2005 (2007), p. 55-63, 12 ill.

N. VERGOUVEN, M. VAN BOS (en coll.), *Étude comparative des méthodes de nettoyage de l'argent : restauration de la châsse de saint Domitien*, dans *Medieval Reliquary Shrines and Precious Metalwork. Proceedings of a Conference at the Musée d'Art et d'Histoire, Geneva, 12-15 September 2001. Châsses-reliquaires et orfèvreries médiévales. Actes du colloque au Musée d'Art et d'Histoire, Genève, 12-15 septembre 2001*, édité. K. ANHEUSER & Chr. WERNER, London, Archetype Publications, 2006, p. 35-38, 5 fig., 1 pl. coul. (avec V. COSTA).

D. VERLOO voir / zie E. BUELINCKX.

W. WAILLIEZ, *Les couleurs des feuilles et poudres métalliques jaunes*, dans *Couleur & temps. La couleur en conservation et restauration. 12^{es} journées d'études de la SFIIC, Paris, Institut national du Patrimoine, 22-23 juin 2006*, Champs-sur-Marne, SFIIC, 2006, p. 89-96, 8 fig.

W. WAILLIEZ, *Looking for Vanished Decorations in Victor Horta's Hôtel Frison: an Assessment of puzzling Archaeological Findings*, in *Paint Research in Building Conservation, National Museum in Copenhagen, Denmark, 8-11 May 2005*, ed. L. BREGNHØI, H. HUGHES, J. LINDBOM, T. OLSTAD and Ed. VERWEIJ, London, Archetype Publications, 2006, p. 123-130, 10 fig.

W. WAILLIEZ (en coll. / in sam.), *La chemiserie Niguët, 13 rue Royale à Bruxelles : renaissance d'une œuvre de Paul Hankar et Adolphe Crespin = De hemdenwinkel Niguët, Koningsstraat 13 te Brussel: wedergeboorte van een realisatie van Paul Hankar en Adolphe Crespin*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 31, 2004-2005 (2007), p. 135-155, 11 fig. (avec / met É. COSTA).

W. WAILLIEZ, *Die Kinkarakawakami oder japanische Goldleder-papiere. Teil 1. Historische Grundlagen und Herstellungsverfahren*, dans *Restaura*, 113, 3, April-Mai 2007, p. 168-177, 8 fig. (rés. en anglais, p. 198) ; Teil 2. *Fälle und Auswertung*, *Ibidem*, 113, 5, Juli-August 2007, p. 321-327, 11 fig., 1 tab. (rés. en anglais, p. 334).

L. WATTEEUW, notice cat.nr. 12, in *Filips de Schone (1478-1506). Schatten van de laatste hertog van Bourgondië*, catalogue uitgegeven door B. BOUSMANE, H. WIJSMAN en S. THIEFFRY (*Catalogus*, C 272), Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, 2006, p. 74-75, 1 ill. = notice cat. 12, dans *Philippe le Beau (1478-1506). Les trésors du dernier duc de Bourgogne. Exposition organisée à l'occasion du cinquième centenaire de la mort de Philippe le Beau, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Chapelle de Nassau, du 3 novembre 2006 au 27 janvier 2007*, catalogue édité par B. BOUSMANE, H. WIJSMAN et S. THIEFFRY (*Catalogue*, C 272), Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 2006, p. 72-73, 1 ill.

L. WATTEEUW, *Flemish Manuscript Production, Care, and Repair: Fifteenth-Century Sources*, in *Flemish Manuscript Painting in Context. Recent Research. Based on Symposia held at the J. Paul Getty Museum, Los Angeles (September 5-6, 2003), and at the Courtauld Institute of Art, London (February 21, 2004) [...]*, ed. by E. MORRISON and Th. KREN, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2006, p. 75-86, 4 fig.

L. WATTEEUW, *De herinnering van verdwenen inkt en papier. Grafische materialen en lacunes*, in *De problematiek van lacunes in de conservatie-restauratie. Postprints van de internationale BRK-APROA studiedag, Brussel, Auditorium Hadewych, 20-21 november 2005 = La problématique des lacunes en conservation-restauration. Postprints des journées d'étude internationales APROA-BRK, Bruxelles, Auditorium Hadewych, 20-21 novembre 2005*, ed. M. BUYLE, Brussel, BRK-APROA - VIOE, 2007, p. 88-94, 7 ill. (rés. : *La mémoire d'encres et de papiers disparus. Les matériaux graphiques et les lacunes*, p. 94).

L. WATTEEUW, M. VAN BOS, *The Conservation Assessment of an Illuminated Book of Hours. Understanding Craftsmanship through Interdisciplinary Research: Preliminary Investigation*, in *ICOM Committee for Conservation. 15th Triennial Conference, New Delhi, 22-26 September 2008, Preprints*, New Delhi, Allied Publishers, 2008, I, p. 310-316, 8 fig., 1 tabl.

B. WOLTERS VAN DER WEY, *Jean de Reyn of Jan van Rijn? Een portret van de Haagse schilder Jan Pietersz. van Rijn in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel*, in *Oud Holland*, 119, 2006, 1, p. 65-71, 3 fig.

B. WOLTERS VAN DER WEY, *Notities van kunstwerken, in De Heilige Alena, verering en verbeelding. Gids voor een bezoek aan de Sint-Denijskerk van Vorst*, Vorst, Nederlandstalig Pastoraal, 2006, nrs. 6, p. 48, 7, p. 49, 9, p. 51, 10, p. 51-52, 29a, p. 71, 29 b, p. 72, 30, p. 73, 31, p. 74, ill. = *Catalogue des œuvres d'art, dans Sainte Alène, images et dévotion. Guide pour une visite de l'église Saint-Denis à Forest*, Forest, Patrimonium Sancta Alena, 2006, n^{os} 6, p. 48, 7, p. 49, 9, p. 51, 10, p. 51-52, 29a, p. 71, 29 b, p. 72, 30, p. 73, 31, p. 74, ill.

H. WOUTERS, *Archaeological Glass from Khirbet Qumran: an Analytical Approach*, in *Bio- and Material Cultures at Qumran. Papers from a COST Action G8, Working Group Meeting held in Jerusalem, Israel on 22-23 May 2005*, ed. J. GUNNEWEG, Ch. GREENBLATT and A. ADRIANS, Stuttgart, Fraunhofer IRB Verlag, 2006, p. 171-190.

H. WOUTERS, *Een twintigtal Myceense parels in het Musée du Verre van Charleroi (rond 1400-1200 v. Chr.). Analyse van de samenstelling = Une vingtaine de perles mycéniennes au Musée du Verre à Charleroi (vers 1400-1200 av. J.-C.). Analyses de composition*, in / dans *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium = Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 31, 2004-2005 (2007), p. 16-17, 1 ill., 2 tabl.

H. WOUTERS, *De diota van Vieuxville en de kruik van Crupet: technologische benadering, analyses en restauratie van twee Laat-Romeinse glazen. Analyse van de samenstelling = La diota de Vieuxville et la cruche de Crupet: approche technologique, analyses et restauration de deux verres romains tardifs. Analyses de composition*, in / dans *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium = Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 31, 2004-2005 (2007), p. 35-38, 2 ill., 1 tabl.

H. WOUTERS, *Two Near-Eastern Bottles from the First Century AD (Glass Museum, Liège). Analytical Approach*, dans *Le verre soufflé-moulé, d'Ennion au Val Saint-Lambert. 23^e Rencontres de l'AFAV, Bruxelles-Namur, 17-19 octobre 2008. Résumés*, [Bruxelles], [Institut royal du Patrimoine artistique], 2008, p. 18.

H. WOUTERS zie ook / voir aussi A. CRABBÉ, Ch. FONTAINE-HODIAMONT.

J. WOUTERS, I. VANDEN BERGHE (in coll.), *Dye Analyses of Selected Textiles from Maximianon, Krokodilô and Didymoi (Egypt)*, in *Purpureae uestes. Actas del I Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en época romana (Ibiza, 8 al 10 de noviembre, 2002)*, València, Consell Insular d'Eivissa i Formentera; Universitat de València, 2004, p. 145-154, 1 fig., 6 phot. (with D. CARDON, Gh. RICHARD, R. BRENIAX).

J. WOUTERS, *L'acidité du papier. Évaluation de méthodes de mesure du pH sur des microéchantillons de papier*, dans *Support/Tracé*, 5, 2005 (2006), p. 49-54, 2 tabl.

J. WOUTERS, *Surrealism in Science: the Difference between Analysis and Analysis*, in *Reporting Highlights of the De Mayerne Programme. Research Programme on Molecular Studies in Conservation and Technical Studies in Art History*, ed. J.J. BOON and E.S.B. FERREIRA, Den Haag, NOW. Netherlands Organisation for Scientific Research, 2006, p. 13-20.

J. WOUTERS, *A Discussion of Terms, pertaining to Conservation Science and Relevant for Use in Multidisciplinary Networks, aiming at Protecting Cultural Heritage*, in *Preprints of the 8th Triennial Meeting for Conservators of the Baltic States. Preservation and Conservation in the 21st Century. Knowledge, Challenge, Attitude, Tallinn, 7-10 May 2008*, Ed. by P. EHASALU & K. SIBUL, Tallinn, Conservation Centre Kanut, 2008, p. 13-16, 1 ill.

J. WOUTERS, I. VANDEN BERGHE (in coll.), *Dye Analysis of Selected Textiles from Three Roman Sites in the Eastern Desert of Egypt: a Hypothesis on the Dyeing Technology in Roman and Coptic Egypt*, in *Dyes in History and Archaeology*, 21, 2008, *Including Papers presented at the 21st Meeting, Avignon and Lauris, France, 10-12 Octobre 2002*, Ed. J. KIRBY, London, Archetype Publications, 2008, p. 1-16, 6 fig., 5 tabl. (with G. RICHARD, R. BRENIAX, D. CARDON).

J. WOUTERS zie ook / voir aussi I. VANDEN BERGHE.

Institut royal du Patrimoine artistique
Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium
Bruxelles - Brussel



POLITIQUE SCIENTIFIQUE FEDERALE



FEDERAAL WETENSCHAPSBELEID



.be

ISSN 0085-1892



9 770085 189006