

REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE  
ET D'HISTOIRE DE L'ART



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR  
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXXVIII - 2009

BRUXELLES - BRUSSEL

**ACADEMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE, A.S.B.L.  
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË, V.Z.W.**

**COMMISSION DES PUBLICATIONS / COMMISSIE DER UITGAVEN**

Exercice 2008-2009 / Dienstjaar 2008-2009

*Président/Voorzitter:* Mme Claire Dumortier; *Directeur des publications/Directeur de uitgaven:* Mme Claire DUMORTIER; *Membres/Leden:* Dhr. Guy DELMARGEL, Dhr. Raphaël DE SMEDT, MME JACQUELINE FOLIE, M. Yvon LEBLICQ, Mw CLAUDINE LEMAIRE, Dhr. André MOERMAN, Dhr. Raf VAN LAERE.

*Conseil scientifique international / Internationale wetenschappelijke Raad:* Thomas P. Campbell (U.S.A.), Lorne Campbell (G.B.), Thomas DaCosta Kaufmann (U.S.A.), Reindert Falkenburg (Pays-Bas-Nederland), Jacques Foucart (France-Frankrijk), Jeffrey Müller (U.S.A.).

**AVIS / BERICHT**

Les lettres, livres pour comptes rendus et manuscrits destinés à la *Revue* doivent être envoyés franco au Directeur de la Revue et les commandes adressées au Trésorier Général à l'adresse :

**Académie royale d'Archéologie  
de Belgique  
Musées royaux d'Art et d'Histoire  
Parc du Cinquantenaire 10,  
B 1000 Bruxelles**

info@acad.be

Les paiements se font au C.C.P. 000-0100419-24 de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, ou au compte 310-0381725-19 de l'Académie, Banque Bruxelles-Lambert, Bruxelles. **Chèques ou virements nets et sans frais pour la bénéficiaire.**

Les auteurs de *mémoires* insérés dans la *Revue* reçoivent gratuitement 25 exemplaires tirés à part hors-commerce. Ils ont la faculté d'en faire tirer un plus grand nombre, à leurs frais, en avertissant, lors de la **remise de la première épreuve**, la direction, qui transmettra leur demande à l'imprimeur. Ces exemplaires sont également hors-commerce. Tous porteront obligatoirement une couverture semblable à celle de la *Revue* avec, comme mentions supplémentaires, le nom de l'auteur et le titre du mémoire.

Tout article est soumis anonymement à trois membres désignés par la Commission des Publications.

La Commission n'assume aucune responsabilité concernant les articles publiés et les photographies reproduites. Elle n'accepte qu'une seule réponse à un article ou compte rendu et qu'une seule réplique à cette réponse.

L'adresse d'un auteur non membre de l'Académie peut être demandée au Directeur des publications.

Briefwisseling, werken ter recensie en manuscripten bestemd voor het *Tijdschrift*, moeten franco gestuurd worden aan de Directeur van het *Tijdschrift* en alle bestellingen dienen gericht aan de Algemeen Penningmeester:

**Koninklijke Academie voor Oudheidkunde  
van België  
Koninklijke Musea voor Kunst en  
Geschiedenis  
Jubelpark 10, B 1000 Brussel**

De betalingen dienen te gebeuren op P.C.R. 000-0100419-24 van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België of op de rekening 310-0381725-19 van de Academie, Bank Brussel-Lambert, Brussel. Checks of overschrijvingen netto en zonder kosten voor de bestemming.

De auteurs van *artikels* ontvangen gratis 25 overdrukken die niet in de handel mogen gebracht worden. Indien ze er meer wensen, krijgen zij deze op eigen kosten **mits tijdige verwittiging** aan de directie die hun aanvraag aan de drukker overmaakt. Ook deze overdrukken mogen niet worden verkocht. Alle overdrukken moeten voorzien worden van eenzelfde kaft als het tijdschrift, met als aanvullende aanduidingen de naam van de auteur en de titel van het artikel.

Elk artikel wordt anoniem voorgelegd aan drie leden van de Commissie der Uitgaven aangeduid.

De Commissie neemt geen enkele verantwoordelijkheid op zich wat betreft de gepubliceerde artikels en foto's. Er wordt slechts één antwoord aanvaard op elk artikel of recensie, en slechts één repliek op dit antwoord.

Het adres van een auteur die geen lid is van de Academie kan aan de Directeur van de publicaties gevraagd worden.



# REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE DE S.M. LE ROI  
PAR

L'ACADEMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE  
AVEC LE CONCOURS DE LA FONDATION UNIVERSITAIRES DE BELGIQUE   
ET AVEC LE SOUTIEN DE LA RÉGION DE BRUXELLES-CAPITALE,  
SERVICE DES MONUMENTS ET DES SITES

LXXVIII — 2009

# BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

UITGEGEVEN ONDER DE HOGE BESCHERMING VAN Z.M. DE KONING  
DOOR DE

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË  
MET DE STEUN VAN DE UNIVERSITAIER STICHTING VAN BELGIË   
EN MET DE STEUN VAN HET BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST,  
DIENST MONUMENTEN EN LANDSCHAPPEN

BRUXELLES-BRUSSEL



# MEMORY AND WITNESS: ‘TRANSLATED’ IMAGES\*

Ingrid Čiulíšová

During their existence works of art can be completely transformed. They change and are renewed. To understand these transformations one must go back to the originals. It requires a serious investigation to grasp the relationship between an original and its transformation<sup>(1)</sup>. Everyone interested in the history of art should realize that in the course of time paintings and sculptures can experience changes in their material substance, function or even identity. In the process of ‘translation’ certain public works of art are quite often dissected into their components and subsequently refurbished to fit into a vast repertory of new demands. The transformed works of art then register not only personal decisions and attitudes of patrons and authors of the original work of art but also of those who in the course of time modified and reused them<sup>(2)</sup>. The continued life — ‘afterlife’ — of such hybrid works of art therefore can be seen as a particular manifestation of various artists’ responses to the specific variety of circumstances offered by complex historical situations.

Unfortunately we usually know very little about the biographies of such modified works of art. Our major source of information both about circumstances which allowed their creation and their later modifications often remain the works themselves. Since I share the idea that the history of art includes not only the works of art themselves, but also their history or personal biography, that is to say not only originals themselves but also their afterlife, I will focus my research on precisely such kind of ‘translated’ works of art. I will examine the afterlife of selected works of art within the broader process of their modification and re-configuration in order to study in detail post-reformation sensibility and religiosity.

Institute of Art History, Slovak Academy of Sciences, Bratislava.

\* The first version of this article was delivered at the HNA conference ‘From Icon to Art in the Netherlands’ held in Baltimore and Washington, November 8-12, 2006. I would like to thank Marten Jan Bok, Shelley Perlove, Ron Spronk and Susan Urbach for their kind help and suggestions. I am also grateful to Noël Geirnaert from the municipal archives of Bruges (Stadsarchief Brugge) for his kind assistance concerning the history of the Maldeghem family.

- (1) W. BENJAMIN, *The Task of the Translator* (introduction to Charles Baudelaire, *Tableaux Parisiens*, 1923). The text translated by Harry Zohn, in W. BENJAMIN, *Illuminations*, (London: Collins (Fontana), 1973), 69-82.
- (2) In my article I will be constantly refer to the book of M. BAXANDALL, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (New Haven-London: Yale University Press, 1980).



Fig. 1. Saint John the Baptist, Saint Barbara and two Donors, Bratislava, Saint-Martin Cathedral.  
© Courtesy of the archbishopric, photo: Anna Mičúchová

The painting *Two Donors with St John the Baptist, St Barbara* associated with Colijn de Coter (c. 1450/1455 Brussels? – c. 1539/1540 Brussels?) from the St Martin parish church in Bratislava (Slovakia) offers an interesting example of the transformation of a work of art<sup>(3)</sup> (fig. 1). It is a hybrid single piece composed of the remnants of a larger unit. The painting was studied for the first time by Gizela Weyde, a curator of the Bratislava Municipal Museum in 1927. She examined its iconography and attributed the work to an unknown Netherlandish painter of the fifteenth century. Moreover, she was the first to recognize that the large panel was composed of two former altar wings to which was added a new central panel of different pictorial quality<sup>(4)</sup>. However, it was Otto Benesch who attributed the lateral boards of the painting to Brussels' painter Colijn de Coter. Benesch believed that, while the panel with the donatrix and St Barbara was executed by Colijn de Coter, the panel with the donor and St

(3) *Two donors with St John the Baptist and St Barbara*, oak, 90×75 cm, Bratislava, St Martin parish church. The painting in its present form is a junction of two side panels: 90×28 cm, and the additional central panel: 90×19 cm.

(4) G. WEYDE, „Die Tiefenwegkapelle“, *Grenzbole*, 23.x.1927: 2.

John the Baptist might have been started by Hugo van der Goes and later completed by Colijn de Coter (⁵). Nevertheless, his hypothesis has not been accepted by later scholars and the side panels of the painting are confirmed to be the works of Colijn de Coter of around 1500 (⁶). Despite long-term scholarly discussions no serious attention however has been paid to the central part of the painting and to the pictorial concept of the whole panel in its present shape.

Let's take a closer look at the painting: The two kneeling donors are set at prayer in three quarter profile in the foreground of the painting. Following the traditional rules the man is depicted on the heraldic right, which is the place of honour. He wears relatively simple clothes with a brown fur cloak decorated with a fur collar and with slits for his arms. The woman wears a black dress with fur-trimmed sleeves and two gold rings; one of them is a wedding ring. Both donors are presented in prayer. They are slightly turned away from the metal crucifix standing on a marble plinth of some unidentifiable architecture — an altar — which is situated behind them. There are no elements to indicate the identity of the donors, who were presumably husband and wife and who were probably named after their patron saints. The saints presenting the donors are placed behind the marble altar. The donor is presented by St John the Baptist, holding the Lamb of God in his left hand and the donatrix by St Barbara identified by the palm of martyrdom and the tower. The altar divides the composition of the picture into a terrestrial sphere with the praying donors and a heavenly sphere with the patron saints. The background of the panel is completed by a dramatically rendered clouded sky.

The painting has been recently restored and extensively studied (⁷). The detailed analysis of the reverse confirmed that the lateral boards formerly indeed had arched tops. Therefore it is highly probable that both panels were intended for, and in earlier times also presumably were used as the wings of a triptych where the donors worshipped a religious image. In the course of time the original triptych was dismantled. Its frame disappeared and the wings with

- (5) G. WENDE, O. BENESCH, „Zwei niederländische Altarflügel in der Pressburger Tiefenwegkapelle“, *Pantheon* I (1928): 68-70.
- (6) Concerning Colijn de Coter see M. J. FRIEDLÄNDER, „Bernaert van Orley“, *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 29 (1908): 225-246; J. MAQUET-TOMBU, *Colyn de Coter, peintre bruxellois* (Bruxelles: Nouvelle Soc. d'édition 1937); C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et ses ateliers brabanciens de peinture de la fin du xv<sup>e</sup> et du début du xvi<sup>e</sup> siècle* (Thesis, Université libre de Bruxelles, Bruxelles, 1981); C. PÉRIER-D'ETEREN, *Les volets peints des retables bruxellois conservés en Suède et le rayonnement de Colyn de Coter* (Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akad. 1981); C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du xv<sup>e</sup> siècle*, (Bruxelles: Brepols 1985); C. STROO, P. SYFERD'OLNE, A. DUBOIS, R. SLACHMUYLDERS, *The Flemish Primitives. III. The Hieronymus Bosch, Albrecht Bouts, Gerard David, Colijn de Coter and Goosens van der Weyden Groups*. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium (Bruxelles: Brepols 2001), I. ČIULISOVÁ, *Paintings of the 16th century Netherlandish masters: Slovak art collections* (Bratislava: Veda 2006): 56-59.
- (7) The painting was restored in 2005 by Alena Kubová. IR photographs were taken by Bedrich Hoffstädter. For more details concerning technical investigations of the panel see I. ČIULISOVÁ, *Two Donors with Saint John the Baptist and Saint Barbara (Saint-Martin Cathedral, Bratislava)*, in: *The Quest for the Original: underdrawing and technology in painting*, symposium XVI, Bruges, 2006, ed. by H. Veroustraete and C. Janssens de Bisthoven (Leuven: Peeters 2009): 42-47.



Fig. 2. The Donors and their Patron Saints, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau.  
© Courtesy of Anhaltische Gemäldegalerie Dessau

the portraits of the donor and his wife were adjusted into rectangles and united into a single panel with the new central board bearing the crucifix in order to fit into a new function and probably a new setting. Unfortunately archival sources do not inform us when this radical intervention took place, or for who, and why the new larger panel that sits in the centre of the new composition was produced. However, the work itself provides much evidence in itself and the composition is an important visual document. Therefore, we will devote more detailed attention to it, but before that it is necessary to make a small excursion.

The story of the Bratislava painting is not as exceptional as it might appear at first sight. The collections of the picture gallery in Dessau include a painting *Donors and their Patron Saints* (fig. 2) with a history remarkably similar to that of the Bratislava work (8).

(8) *Donors and Patron Saints*, wood, 69,2 × 61,8 cm, Dessau-Roßlau, Gemäldegalerie Dessau, inv.no. 372.

As the research of Bettina Werche has shown the two side panels of the Dessau painting must also have formed an altar that was probably executed during the period 1530-1540 in the workshop of Jan van Scorel by some of his assistants. This altarpiece was also reassembled in unclear circumstances and its wings with donors were refurbished and attached to a new central panel showing a sculptured Corpus Christi (⁹).

The Bratislava and Dessau paintings have at least three facts in common. The first is the fact already mentioned that in both cases there was a reuse of earlier paintings which formerly were used as altar wings. Secondly, the panels selected to be adapted showed an individual donor and his wife in the presence of their patron saints. Finally, the panels with the portraits of donors who wished to be remembered by the original works were placed within a newly created similar visual context. Thus, they were transformed into new works by adding new central panels, in both cases dominated by the same motif that is by a freestanding effigy of crucified Christ. It means that the method used to reshape the originals still followed a production scheme typical for the late fifteenth century Netherlandish altars by which stereotyped composition were combined with individual panels (¹⁰).

In fact, almost on the vertical axis of the composition of both central panels a crucifix is standing on a marble plinth of some unidentifiable architecture associated with an altar. An earthly landscape with the city of Jerusalem seems to be depicted behind the crucifix on the Dessau painting. The scene appears to evoke the biblical event of the Crucifixion, highly popular on Netherlandish altars during the fifteenth and early sixteenth centuries. However, while according to the medieval tradition, the death of Christ on the cross was usually presented as a scene with a realistic or even naturalistic depiction of Christ's body, the central feature here is an autonomous liturgical object — a sculptured wooden crucifix.

The Bratislava picture shows a metal, probably copper crucifix on the central panel. However the typical naturalistic landscape with the city of Jerusalem is definitely missing and instead of the terrestrial world the unearthly realm is presented. The marble altar divides the composition into two spheres: the terrestrial sphere with the praying donors on the one hand, and the supernatural-heavenly sphere with the patron saints St. John the Baptist and St. Barbara probably selected on the basis of the surnames of donors. The crucifix placed on the plinth appears to be the epicentre of the whole pictorial composition being a sign of the visible content of the message proclaimed by the words of the preaching. Martin Luther's words come to mind: *'when I hear of Christ, an image of a man hanging on a cross takes form'*

- (9) See B. WERCHE, *Die altniedertändischen und flämischen Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderls. Anhaltische Gemäldegalerie Dessau* (Weimar 2001): 165-168, M. FARIES, "Scorels altaarstukken en zijn atelier," in *Jan van Scorel in Utrecht. Altaarstukken en schilderijen omstreeks 1540. Documenten. Technisch onderzoek* (Centraal Museum Utrecht 1977): 22-27, also M. FARIES, "Underdrawings in the workshop production of Jan van Scorel: a study with infrared reflectography", in: *Scientific Examination of Early Netherlandish Painting. Applications in Art History*, eds: J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, J. P. FILEDT KOK, *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 26 (1975): 89-228.
- (10) T. HOLGER-BORCHERT, "Innovation, Reconstruction, and Deconstruction: Early Netherlandish Diptychs in the Mirror of Their Reception," in: *Essays in context: unfolding the Netherlandish diptych*, ed. John Oliver HAND (New Haven: Yale University Press, 2006): 181.

*in my heart ... If it is not a sin but good to have the image of Christ in my heart, why should it be a sin to have it in my eyes? (¹¹).*

We know that pictures with individual portraits were of great importance for the construction of family memory (¹²). The decision to fuse the former altar wings showing portraits with panels bearing a crucifix significantly changed its original ideological context. The praying man and woman, formerly presented as donors of the particular altar, are no longer displayed in the role of sinners purchasing forgiveness of their sins by the means of their "idols". As a consequence of a sophisticated manipulations they receive a new identity fitting the system of newly developed religious and cultural conventions.

It is generally known that Luther despite his reservations about images, seeing them as symbols of the false doctrine, tolerated them. He disagreed e.g. with the Protestant reformer Andreas Bodenstein von Karlstadt who strongly advocated the belief that both the removal and destruction of images were justifiable Christian duties. In the tract *Against the Heavenly Prophets in the Matter of Images and Sacrament* of 1525, which appears to be Luther's most comprehensive work on the subject of images he clearly explained his benevolent attitude towards them. The allowed images, that Luther called images of "memory and witness" and that he regarded praiseworthy and honourable, also included crucifixes. *'And I say at the outset that according to law of Moses no other images are forbidden than an image of God which one worships. A crucifix, on the other hand, or any other holy image is not forbidden ... images for memorial and witness, such as crucifixes and images of saints, are to be tolerated ... And they are not only to be tolerated, but for the sake of memorial and the witness they are praiseworthy and honourable ...'* (¹³). The decision to reuse the earlier altar wings with portraits of donors and

- (11) J. J. PELIKAN, H. C. OSWALD and H. T. LEHMANN, *Luther's Works*, 40, *Church & Ministry II* (Philadelphia: Fortress Press): 99-100.
- (12) About a topic of memory and epitaphs I have consulted namely O. G. OEXLE, „*Memoria und Memoria-bild*,“ in: *Memoria: der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalters*: Bestandteil des Quellenwerkes *Societas et Fraternitas* 1984, eds. Karl SCHMID, Joachim WOLLASCH (Münstersche Mittelalter-Schriften; Bd. 48): 384-410, J. FENTRESS and Ch. WICKHAM, *Social Memory* (Oxford: Blackwell 1992), *Memoria als Kultur*, ed. Otto Gerhard OEXLE (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995), *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*, eds. Giovanni CIAPPELLI, Patricia RUBIN (Cambridge: Cambridge University Press 2000), *The Place of the Dead: Death and Remembrance in Late Medieval and Early Modern Europe*, eds. B. GORDON and P. MARSHALL (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), *Care for the Here and the Hereafter. Memoria, Art and Ritual in the Middle Ages*, eds. Truus van BUEREN in collaboration with Andrea VAN LEERDAM (Brepols Publishers Turnhout 2005).
- (13) I quoted according to the translation of the text enclosed in: W. STECHOW, *Northern Renaissance Art 1400-1600. Sources and Documents* (Englewood Cliffs/N.J.: Prentice-Hall, 1966): 129-130. Concerning the topic of the relationship between the Reformation and the images see namely M. STIRM, *Die Bilderfrage in der Reformation* (Gütersloh: Mohn, 1977), Wouter Th. KLOEK, W. HALSEMA-KUBES, *Kunst voor de beeldend-storm: noordnederlandse kunst 1525-1580 (Art before the iconoclasm: Northern Netherlandish art 1525-1580)*, L.II ('s-Gravenhage: Staatsuitgeverij, 1986), D. FREEDBERG, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: The University of Chicago Press, 1989), S. MICHALSKI, *The Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe* (London: Routledge 1993), H. BIETLING, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (University of Chicago Press, 1994), J. Leo KOERNER, *The Reformation of the Image* (Chicago: The University of Chicago Press, 2004).

have them placed within a new pictorial context dominated by crucifix fully corresponded to Luther's view.

However the question remains: what motivated this decision. The text of the contract between the donor and the painter is unknown. In spite of this lack it may be very useful to attempt a reconstruction even if only parts of the demands of the unknown second patron, who ordered the remake of the Bratislava picture. A more detailed analysis will help to clarify significant questions as the social and religious status of the client.

We assume that the donor, who ordered the modified panel, wished first of all that the new pictorial composition should include portraits of a specific man and woman, as they were represented on earlier altar wings. Therefore, it appears to be most likely that he might have been their direct descendant, and that one of the intentions of the new painting was the conscious and deliberate manifestation of individual family memory. Furthermore, with regard to the chosen iconography of the central panel bearing the crucifix, he was also almost certainly a supporter of the Reformation ideas.

It was customary that the individuals, who had obtained positions of power within the community, wished to display not only their personal affiliation, but also the affiliation of their whole family to a particular Church and to the religion it symbolized. However, in this case, the donor had a quite difficult task. He had to deal with the fact that the deceased supported different religious values of his own and that their portraits, together with the pictures of their patron saints, originally formed part of a devotional triptych.

In the new religious context, where the whole concept of the votive images had collapsed and the new doctrine of justification by faith was postulated, the patron took a radical step. In the turbulent era of iconoclasm he decided to alter the religious identity of his ancestors by displaying them as followers of the Reformation. He decided to reuse the pictures showing the portraits to modify the family past and at the same time to create a new memory. In other words, he decided to use the pictures as active tools to manipulate the past. Moreover, by asking the painter to fuse the earlier altar wings with the additional central panel placing the crucifix into the center of the new pictorial composition, he not only radically changed their former function; he also radically altered the historical identity of the central panel. Most significantly religious status of his ancestors was also successfully altered. The illusion was created that the newly produced work of art was ordered by the portrayed people, and that they were adherents of the Reformation. Therefore, a central element of the social strategy of the unknown second patron was memory, its retrospective and prospective character. From this point of view, the whole process of modification and manipulation was not only about the creation of new family memory but also about its assimilation with collective memory of particular audience and its representatives<sup>(14)</sup>.

(14) The second patron's visual presence in the picture seemed to be indicated by the remarkable contrast between the face of the saint and the praying donor. The face of St. John the Baptist is indeed atypically beardless, and much more realistic than the face of the donor. Therefore it might have been considered that it is just an example of the practice of the donor having him represented in the guise of a saint. As Maryan Ainsworth stated: '... The representation of mortals as saints, reflecting a desire to emulate the lives of the saints and to follow their sacrifices and devotion to Christ becomes increasingly apparent in the early sixteenth century...'. Jan Gossaert used disguised portraiture in the wings of the deposition Triptych of 1521 where he gave St. John the Baptist his own features and Saint Peter those of the donor.

The trail of Reformation however expressed a mixed set of circumstances. As we know, in the dramatic period of iconoclastic revolts the modification or 'translation' of pictures did not usually occur in the way characterized above. The *Ecce Homo* by Hieronymus Bosch from Frankfurt (¹⁵) (fig. 3) gives us a good example of a different strategy used in the process of the manipulation with the identity of a picture and with the individual and collective memory. In Bosch's original conception the family of the unknown donor was depicted in the painting, which most probably was intended to be a religious memorial. The donor with his sons was presented praying on the left side of the painting and the donor's wife accompanied with her daughters was placed on the right side. Soon after the execution of the work, presumably already in the course of the sixteenth century, the figures of the donor and his family were painted over. The central female figure, the donor's wife, was drastically scraped away down to the wooden board. We do not know whether it was an act of hostility to the picture or an attempt to save it from complete destruction (¹⁶). What is clear however is the fact that in

Pedro de Salamanca. See M. WYNN AINSWORTH, *Intentional alterations of early Netherlandish paintings*. Essays in memory of J. M. BREALEY, ed. K. J. Avery, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2005, p. 59. However, the restoration of the painting and the associated research did not confirm this hypothesis. See I. CIULISOVÁ, *Two Donors with St John the Baptist and St Barbara (St Martin Cathedral in Bratislava)*, note 7. Generally we do know a little about the history of panel's ownership. According to information provided by Gizela WEYDE the painting in its present state was in the 1870s donated by Countess Maldeghem-Bethlen to the chapel of St Mary in Bratislava. G. WENDE and O. BENESCH, „Zwei niederländische Altarflügel in der Pressburger Tiefenwegkapelle,” *Pantheon* I (1928), 68. The aristocratic Maldeghem family came from the town of that name east of Bruges. In the sixteenth century their members have been mentioned in connection with Prince Ernst of Bavaria, and later associated with a distinguished noble Hungarian family, such as the Bethlens. The donors on the painting are accompanied by St. John the Baptist and St. Barbara and the names of the patron saints reveal the forenames of the both donors. However, the archive material gathered by Jean-Jacques Gailliard mentions no married couple bearing these names in the van Maldeghem family around 1500. J. J. GAILLARD, *Bruges et le Franc, ou leur magistrature et leur noblesse, avec des données historiques et généalogiques sur chaque famille*. (Bruges 1867), 446-461.

- (15) *Ecce Homo*, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, 71,1 × 60,5 cm, inv.no. 1577. The presence of the donors was revealed during the restoration of the picture in 1983 by Peter Waldeis. See R. H. MARIJNISSEN avec la collaboration de PETER RUYFFELAERE, *Jérôme Bosch, tout l'œuvre peint et dessiné* (Anvers 1987): 368. For a summary of scholarship on this panel see J. SANDER, *Niederländische Gemälde in Städel 1400-1550* (Mainz 1993): 29-45 (with earlier scholarly literature), J. SANDER, *Vom Gedächtnisbild zum Sammlerbild: die Eliminierten Stifterfiguren in Opoéno und Frankfurt*, in: O. KOTKOVÁ, *Hieronymus Bosch, následovník: Dvanáctitý Její v chrámu: obraz po restaurování* (Hieronymus Bosch-follower: Christ among the doctors (exhib. cat. Prague (National Gallery 1996), 39-41, F. ELSIG, "Hieronymus Bosch's workshop and the issue of chronology", in *Hieronymus Bosch: new insights into his life and work*, ed. by J. KOLDEWEIJ, B. VERMET (Rotterdam, NAI; Amsterdam: Ludion, 2001): 96-101, L. SILVER, *Hieronymus Bosch*, (Münich: Hirmer 2006): 147-150, 405.
- (16) At the time of the various outbursts of iconoclasm, epitaphs that had survived were generally returned to the descendants of the original donors, who would keep them at home. There they contributed to the lustre of the family. However, it also happened that subsequent owners whose religious sensibilities were offended by papist images had no scruples to remove offending elements and subsequently to glue together the remains of the pictures with their ancestral portraits, so as to retain the historical function of the piece. M. JAN BOK, "Laying claims to nobility in the Dutch Republic: epitaphs, true and false," *Simiolus: Netherlands quarterly for the history of art* 24 (1996): 223.



Fig. 3. Hieronymus Bosch, *Ecce Homo*, Städelsches Kunstmuseum, Frankfurt am Main,  
property of the Städel Museum-Verein e.V.  
© courtesy of Städel Museum, Frankfurt am Main

comparison with the Bratislava painting the presence of Catholic donors, who had themselves portrayed praying for their eternal salvation, was reconsidered here in a fundamentally different way. Through the act of intervention into the work the portraits of the family members fully disappeared and the work formally created as a family memorial definitely lost its original function.

As we saw in both cases the past was appropriated in order to fit contemporary religious, social and cultural demands. Successfully corrected pictures no longer fulfilled their former function of pictorial memorial of Catholic donors. Nevertheless, the strategy used in the process of manipulation of the works of art followed different ways. While the Bratislava painting was once again designed to keep its primary religious function, the intervention into Bosch's painting radically changed its former religious status. In the latter case the circumstances

created by the events of the Reformation resulted in the secularization of the painting and the fundamental alteration of its identity. By the act of deleting the pictures of the donors the work was transformed from a religious to an aesthetic object. After the painting had lost its primary purpose, artistic merits legitimized its further existence. As a collector's item the *Ecce Homo* became attractive for all art lovers<sup>(17)</sup> eager to acquire works created by Hieronymus Bosch.

## SAMENVATTING

Sommige kunstwerken ondergaan grondige wijzigingen in de loop der tijd. Originele werken worden aangepast en vernieuwd. Om dergelijk wijzigingen beter te kunnen begrijpen is het nuttig naar de originele toestand terug te keren. Het schilderij *Twee schenkers met sint Jan-de-Doper en de heilige Barbara*, dat in verband gebracht wordt met Colijn de Coter (ca. 1450/1455 Brussel? – ca. 1539/1540 Brussel?), van de Sint-Martinusparochiekerk te Bratislava (Slowakije) vormt een interessant voorbeeld van een dergelijk hybride kunstwerk. Het schilderij werd onlangs gerestaureerd en bij die gelegenheid grondig bestudeerd. Het onderzoek bevestigde dat beide zijpanelen oorspronkelijk gebogen koppen hadden en dat zij oorspronkelijk waarschijnlijk de vleugels van een triptiek vormden. Dit triptiek werd in de loop der tijd ontmanteld. De vleugels met de portretten van de schenkers werden tot rechthoeken verzaagd en samen gemonteerd met een nieuw centraal paneel dat een crucifix toont. Op die manier werden zij aan een nieuwe functie en wellicht ook aan een nieuw locatie aangepast. De beslissing om beide altaaryleugels te verbinden met een paneel met de voorstelling van een crucifix heeft de oorspronkelijk ideologische context grondig gewijzigd. Beide portretten kregen een nieuwe identiteit die beter paste bij de nieuwe religieuze en culturele conventies. Met succes werd de illusie gecreëerd dat het kunstwerk in opdracht gegeven werd door beide geportretteerde en dat zij aanhangers waren van de Hervorming.

## RÉSUMÉ

Certaines œuvres d'art subissent des changements fondamentaux au cours des âges. Les œuvres originales sont transformées et renouvelées. Afin de mieux comprendre ces transformations, il faut retourner à l'œuvre originale. Le panneau *Deux donateurs avec saint Jean Baptiste et sainte Barbe* associé avec Colijn de Coter (ca 1450/1755 Bruxelles? – ca 1539/1570

(17) Sources reveal that works of Hieronymus Bosch were appreciated already shortly after his death and probably while he was still alive. The taste for Bosch lasted throughout the whole sixteenth century, particularly in Spain. It is also proved by surviving copies of the Frankfurt *Ecce Homo* however without figures of the donors (e.g. ‘Pilat showing Christ to the people’, 77 × 55,5cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv.no. A 425), P. J.J. VAN THIEL, *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam: a completely illustrated catalogue* (Amsterdam: Rijksmuseum 1976); 1-35. L. SILVER, *Hieronymus Bosch* (Münich: Hirmer 2006); 405, Karel VAN MANDER, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604); preceded by the lineage, circumstances and place of birth, life and works of Karel van Mander, painter and poet and likewise his death and burial, from the second edition of the Schilder-boeck (1616-1618)*, ed. by Hessel Miedema, (Doornspijk: Davaco 1996), III: 48-49.

Bruxelles?) de l'église paroissiale Saint-Martin à Bratislava (Slovaquie) nous offre un cas intéressant d'une œuvre hybride de ce genre. Le tableau vient d'être restauré et a été étudié en détail. Cette étude a confirmé qu'à l'origine les bords latéraux étaient voûtés en haut et qu'ils formaient probablement des volets d'un triptyque. Au cours du temps, ce triptyque a été démantelé. Les ailes avec les portraits des donateurs ont été transformées en panneaux rectangulaires et ont été remontées avec un nouveau panneau central qui représente un crucifix afin de reprendre une nouvelle fonction et probablement une nouvelle localisation. La décision de fusionner les deux ailes d'un triptyque avec un nouveau panneau a sensiblement influencé leur contexte idéologique. Les portraits ont reçu une nouvelle identité conforme à la nouvelle idéologie religieuse et culturelle développée par Luther. On a réussi à créer l'illusion que l'œuvre d'art avait été commandée par les gens portraiturés et que ceux-ci sympathisaient avec la Réforme.



# L'ATELIER D'ALBRECHT BOUTS ET LA PRODUCTION EN SÉRIE D'ŒUVRES DE DÉVOTION PRIVÉE

Valentine HENDERIKS

À la mort de Dirk Bouts en 1475, ses deux fils, Dirk le Jeune et Albrecht héritent de l'atelier paternel à Louvain, c'est-à-dire de tous les objets servant à l'art de peindre et de tous les tableaux et portraits restés inachevés et incomplets<sup>(1)</sup>.

Dirk le Jeune décède en 1490<sup>(2)</sup> et Albrecht maintient la production de l'atelier jusque tard dans le xvi<sup>e</sup> siècle. Il meurt en effet en 1549<sup>(3)</sup>, soit à environ nonante-cinq ans, un âge extrêmement avancé pour l'époque.

L'atelier d'Albrecht Bouts est particulièrement réputé pour son importante production d'œuvres destinées à la dévotion privée. Dans le cadre de notre thèse de doctorat consacrée au catalogue critique de l'œuvre du maître, nous nous sommes intéressés à la réalisation en série de ces tableaux de petits formats destinés à la dévotion privée. Parmi l'ensemble des sujets représentés, à savoir les *Vierge à l'Enfant*, *Annonciation*, *saint Jérôme pénitent* et *Chef de saint Jean-Baptiste sur un plat*, nous nous sommes particulièrement concentrés sur les *Christ couronné d'épines*. Ceci s'explique, d'une part parce qu'au sein de la peinture des Pays-Bas méridionaux des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, les effigies du Christ données au « groupe Bouts » constituent le noyau le plus important d'œuvres conservées de ce type. En outre, plusieurs études ponctuelles ont été consacrées à ces œuvres et nous avons eu l'opportunité d'examiner quelques tableaux, dont certains inédits.

Nous allons ainsi tenter de démontrer qu'un modèle de *Christ couronné d'épines* associé à une *Mater dolorosa*, créé par Dirk Bouts, a continué d'être produit dans l'atelier de son fils Albrecht et a suscité la création de nouveaux prototypes par le maître au tournant du xv<sup>e</sup> siècle.

Dans un article publié en 1961, Erwin Panofsky<sup>(4)</sup> s'intéresse au *Christ couronné d'épines* et à la *Mater dolorosa* conservés à la National Gallery de Londres (fig. 1)<sup>(5)</sup>. Pour l'historien

Université Libre de Bruxelles.

- (1) Il existe une copie conforme du testament, exécutée le 30 juillet 1500, et qui fut découverte par Alphonse Wauters. Voir: A.J. WAUTERS, *Le testament du peintre Thierri Bouts, appelé aussi Thierri de Harlem et Thierri Stuerboul*, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 23, 1867, p. 717-730.
- (2) L. VAN BUXTEN, *De sociale situatie van de Leuvense familie Bouts (ca. 1450-ca. 1550)*, dans *Dirk Bouts en zijn tijd*, cat. d'exp., Louvain, Sint-Pieterskerk, 1975, p. 160.
- (3) *Ibid.*, p. 173.
- (4) E. PANOFSKY, *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.
- (5) Atelier de Dirk Bouts, *Christ couronné d'épines*, *Mater dolorosa*, vers 1457, 37,1 x 28,3 cm, 37,3 x 28 cm, Londres, National Gallery, inv. NG 711-712. Voir en dernier sur ces œuvres: L. CAMPBELL, *National Gallery catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, 1998, p. 63-66.



Fig. 1. Atelier de Dirk Bouts, *Christ couronné d'épines*, *Mater dolorosa*, vers 1457, Londres, National Gallery. © National Gallery Picture Library

de l'art, ces œuvres s'inspirent d'une composition originale perdue de Dirk Bouts. Sur le panneau de droite, le Christ couronné d'épines regarde le spectateur, les larmes aux yeux et les mains jointes. Sur le panneau de gauche, la Vierge se recueille en prière devant son Fils. Les figures, représentées à mi-corps, se détachent sur un fond doré orné d'une série de petits traits graphiques foncés qui traduisent l'ombre portée des personnages et du cadre.

La présentation des effigies des tableaux de Londres, inspirée des représentations impériales au caractère panégyrique du début de l'ère chrétienne, s'inscrit dans la tradition iconographique. Par contre, comme l'a souligné Panofsky<sup>(6)</sup>, Dirk Bouts innove dans la figure du Christ en combinant différents types iconographiques pour créer une composition originale, qu'il nomme le *Salvator coronatus*. L'historien de l'art y voit une transformation du *Salvator Mundi* en une image de la Passion. Nous pensons, sans pouvoir rentrer ici dans le détail, qu'il s'agit plutôt d'une variante de la *Sainte Face*, à laquelle le peintre a ajouté la représentation des mains croisées en prière et une expression de souffrance dérivée de l'*Homme de douleur* et des épisodes de la Passion. Nous proposons dès lors d'adopter la dénomination de *Christ couronné d'épines* qui nous semble plus appropriée.

(6) E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 112.

Un autre élément qui distingue les compositions de Londres des représentations traditionnelles est l'émotion nouvelle qui émane des personnages. Les larmes confèrent au Christ une plus grande humanité aux yeux du spectateur qui assimile aux siennes les peines endurées pour sauver les Hommes. Elles consacrent aussi la dignité de la Vierge dans sa résignation face au destin tragique de son fils. D'autre part, la disposition des mains du Seigneur, posées sur le bord du cadre comme s'il s'agissait d'une fenêtre, magnifie en toute simplicité son caractère divin, tout en frôlant la limite du monde extérieur, invitant le fidèle à entrer dans l'espace sacré de la peinture.

L'hypothèse de la création par Dirk Bouts d'une composition associant ce type original de Christ à une *Mater dolorosa* avait déjà été émise par Max Friedländer et Wolfgang Schöne (<sup>7</sup>) qui, sur la base de comparaisons avec des œuvres au caractère autographe reconnu du maître, situent l'élaboration du prototype vers 1455. Leur avis est généralement adopté par la majorité des historiens de l'art. Nous le suivons, en ajoutant que les innovations dans l'iconographie et la représentation des personnages sacrés, de même que l'équilibre avec lequel l'artiste combine le caractère transcendant de ces effigies et le réalisme immanent de leurs souffrances, sans franchir l'excès de pathétisme, sont des arguments supplémentaires en faveur d'une création originale de Dirk Bouts. À cela s'ajoute une expression de retenue et d'intériorisation, caractéristique du maître (<sup>8</sup>).

Un nombre important de tableaux de *Christ couronné d'épines* et de *Mater dolorosa* attribués au « groupe Bouts » nous sont parvenus soit encore associés, soit sous la forme de panneaux indépendants. Colin Tobias Eisler, en 1961, et Hélène Adhémar, en 1962, ont établi un recensement de ces œuvres (<sup>9</sup>). Nous avons repris et complété leurs listes et nous répertorions actuellement, parmi les œuvres conservées et connues, dix-sept tableaux présentant le Christ et la Vierge associés, quatorze représentant le Christ seul et vingt-cinq la *Vierge de douleur*. Les dimensions de tous ces panneaux sont très proches, oscillant autour de 37 sur 28 cm. Leur format est généralement rectangulaire, avec quelques exceptions de tableaux cintrés dans la partie supérieure. Les compositions sont identiques même si, dans certains cas, on note l'ajout d'une série de détails décoratifs. Dans la majorité de ces œuvres, les figures se détachent sur un fond doré moucheté. Enfin, le mode de présentation de ces deux peintures reste difficile à déterminer. Il est cependant probable qu'elles étaient associées, à

(7) M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting III. Dieric Bouts and Joos van Gent*, Leyde-Bruxelles, 1968, n°83, p. 71 et p. 78; W. SCHÖNE, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin-Leipzig, 1938, n°19A, p. 129-130 et p. 156-157.

(8) C. PÉRIER-D'LETEREN, *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruxelles, 2005, p. 81.

(9) C.T. EISLER, *New England Museums (Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 4)*, Bruxelles, 1961, p. 59-61; H. ADHÉMAR, *Le Musée national du Louvre Paris, 1 (Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 5)*, Bruxelles, 1962, p. 57-59.



Fig. 2. Atelier d'Albrecht Bouts, *Christ couronné d'épines. Mater dolorosa*, vers 1490.  
Paris, Musée du Louvre. © Musée du Louvre

l'origine, en tant que pendants, c'est-à-dire qu'elles étaient suspendues côté à côté, mais de manière autonome et séparée<sup>(10)</sup>.

Le *Christ couronné d'épines* et la *Mater dolorosa* de la National Gallery de Londres (Fig. 1) et ceux conservés au Musée du Louvre à Paris (fig. 2)<sup>(11)</sup>, sont généralement considérés, parmi les œuvres encore associées sous la forme de pendants, comme les répliques de meilleure qualité de l'original disparu de Dirk Bouts.

L'examen dendrochronologique des panneaux de Londres permet de situer leur réalisation vers 1457<sup>(12)</sup>. L'étude de la technique picturale montre certaines faiblesses d'exécution qui justifient leur attribution à un membre de l'atelier de Dirk Bouts.

Le Christ et la Vierge du Louvre sont présentés au musée comme des œuvres de l'atelier de Dirk Bouts, peintes à la fin du xv<sup>e</sup> ou au début du xvi<sup>e</sup> siècle. Cette datation repose essentiellement sur la technique d'exécution des deux panneaux. L'ajout de blanc de plomb au ton de fond des modèles est, en effet, assez important, comme le révèle l'image radiogra-

(10) *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptychs*, cat. d'exp., Washington, National Gallery of Art, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2006-2007, p. 2 et p. 13.

(11) Atelier d'Albrecht Bouts, *Christ couronné d'épines. Mater dolorosa*, vers 1490, 38,6 x 29,4 cm, 38,6 x 29,7 cm. Paris, Musée du Louvre, MR 690-691. Voir: H. ADHÉMAR, *op. cit.*, n°84, p. 54-61.

(12) L. CAMPBELL, *op. cit.*, p. 63 et p. 66, note 14.



Fig. 3. Atelier d'Albrecht Bouts, *Christ couronné d'épines*, vers 1490,  
Paris, Musée du Louvre, détail IR. © Musée du Louvre

phique très homogène. Cette simplification dans la structure stratigraphique caractérise l'évolution de la construction des modèles au tournant du XV<sup>e</sup> siècle (<sup>13</sup>). Cette exécution tardive, environ vingt-cinq après la mort de Dirk Bouts, implique que les tableaux du Louvre devraient plutôt être présentés comme des œuvres de l'atelier d'Albrecht Bouts, peintes d'après un modèle de son père.

L'examen en infrarouge des tableaux de Londres et de Paris n'a malheureusement pas apporté de véritables réponses quant à la genèse de ces œuvres. Il révèle en effet très peu de dessin sous-jacent. Nous pensons cependant que quelques traits de mise en place pourraient avoir été dessinés. Ces derniers sont néanmoins difficiles à discerner car ils se trouvent sous des couches picturales épaisses ou foncées qui ne laissent pas suffisamment passer les rayons infrarouges. Ces lignes correspondent aux plis qui surmontent les paupières et un tracé pourrait avoir été indiqué sous le nez et au centre de la bouche du Christ (fig. 3). Ces quelques

(13) C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1985, p. 44-47.

éléments dessinés auraient alors servi de points de repère pour l'artiste qui les aurait transposés au moyen d'un calque au poinçon.

L'hypothèse d'une continuité du prototype boutsien au sein de l'atelier de ses fils et particulièrement celui d'Albrecht, envisagée dans le cadre de l'étude des tableaux du Louvre, est confirmée par l'examen dendrochronologique de plusieurs autres panneaux recensés. Ainsi, l'exécution du *Christ couronné d'épines* et de la *Mater dolorosa* du Musée des Beaux-Arts d'Ottawa (<sup>14</sup>) peut être située dans les années 1490 et celle du Christ et de la Vierge, conservés au Metropolitan Museum à New York, vers 1525 (<sup>15</sup>).

D'un point de vue stylistique, ces œuvres présentent une série de détails qui enjolivent la composition, particulièrement dans le traitement illusionniste du fond doré.

L'examen en réflectographie dans l'infrarouge des tableaux du Metropolitan Museum a révélé de manière très lisible que les personnages ont été transférés à l'aide d'un moyen mécanique de reproduction, à savoir un calque perforé. Un dessin au poncif, ainsi obtenu, apparaît en effet de manière très lisible dans les linéaments du visage de la Vierge, le contour de ses mains, mais aussi dans les plis des drapés (fig. 4). Un procédé analogue est utilisé pour la mise en place de la figure du Christ. Dans les deux œuvres, le dessin au poncif porte même sur des détails. Ainsi, il délimite le contour des larmes et quelques points situent les zones d'ombre les plus intenses dans le cou et le buste du Seigneur.

La *Mater dolorosa* de l'Art Institute de Chicago (<sup>16</sup>) constitue un cas intéressant parmi l'ensemble des peintures qui nous sont parvenues isolées de leur pendant. D'une technique picturale particulièrement soignée, elle présente un dessin sous-jacent exécuté librement au pinceau et qui montre une série d'ajustements (fig. 5). Cette liberté d'écriture dans le dessin sous-jacent, jointe à la qualité picturale du tableau ont incité les historiens de l'art à y reconnaître le prototype original peint par Dirk Bouts. Cette hypothèse est aujourd'hui écartée suite aux résultats fournis par l'examen dendrochronologique qui révèlent que le panneau a été peint entre 1480 et 1495, soit entre cinq et dix ans après la mort du maître.

Un autre tableau, indépendant, représentant une *Vierge de douleur* mérite de retenir notre attention (fig. 6). Il s'agit de celui vendu chez Sotheby's, en 2006, actuellement conservé

(14) Atelier d'Albrecht Bouts, *Christ couronné d'épines*, *Mater dolorosa*, vers 1490, 38,8 x 30,3 cm, Ottawa, Musée des Beaux-Arts, inv. 36824.1-2. Voir: M. BARCLAY, *Derrière l'image. Images de Miséricorde*, dans *Vernissage*, 1999, p. 23-26 et *Sorrowful Images: Early Netherlandish Devotional Diptychs*, cat. d'exp., Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 1999.

(15) Atelier d'Albrecht Bouts, *Christ couronné d'épines*, *Mater dolorosa*, vers 1525, 40,6 x 31,8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 71.156-157. Voir: *From Van Eyck to Breugel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, cat. d'exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998-1999, n°58, p. 42 et, pour les résultats de l'examen dendrochronologique, voir: M. W. AINSWORTH, *Northern Renaissance Drawings and Underdrawings: A Proposed Method of Study*, dans *Master Drawings*, 27, 1989, p. 36, note 23.

(16) Atelier d'Albrecht Bouts, *Mater dolorosa*, vers 1490, 38,7 x 30,3 cm, Chicago, Art Institute, inv. 1986.998. Voir en dernier sur cette œuvre: M. WOLFF et al., *Northern European and Spanish Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Collection*, Chicago, 2008, p. 145-151.

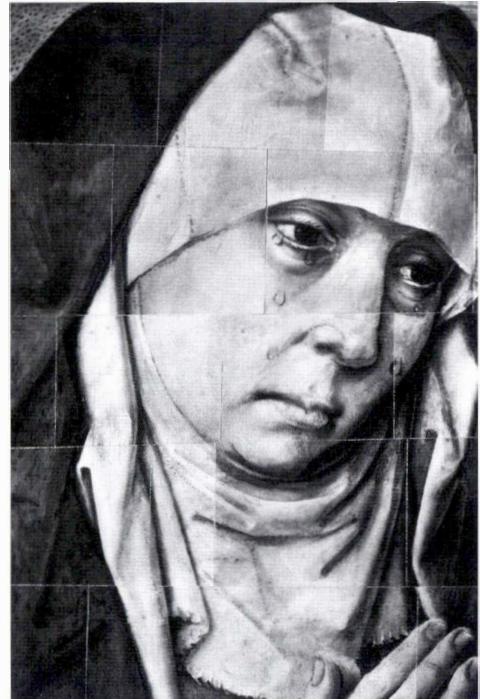


Fig. 4. Atelier d'Albrecht Bouts, *Mater dolorosa*, vers 1525,  
New York, The Metropolitan Museum of Art,  
détail RIR. © Metropolitan Museum



Fig. 5. Atelier d'Albrecht Bouts, *Mater dolorosa*, vers 1490,  
Chicago, Art Institute, détail RIR. © The Art Institute of Chicago



Fig. 6. Atelier d'Albrecht Bouts, *Mater dolorosa*, vers 1490,  
Londres, collection privée. © V. Henderiks

dans une collection privée à Londres et dont nous avons suivi l'examen et la restauration<sup>(17)</sup>. D'un point de vue stylistique, le tableau est très proche des versions de la National Gallery de Londres et du Musée du Louvre à Paris. L'œuvre, dans un bon état de conservation, est d'une remarquable qualité d'exécution. Un grand soin est apporté aux effets de transparence dans le modelé des carnations, légèrement rosées, mais aussi dans la partie supérieure du voile de la Vierge. Ce travail est plus subtil que dans les versions de Londres et de Paris. Le traitement

(17) Atelier d'Albrecht Bouts, *Mater dolorosa*, vers 1490, 29,5 x 38,7 cm, Londres, collection privée. Le tableau a fait l'objet d'une restauration à l'Institut royal du Patrimoine artistique, que nous avons suivie de mai 2007 à février 2008. Nous tenons à exprimer toute notre gratitude à l'égard du propriétaire du tableau ainsi qu'à l'équipe des restaurateurs de l'Institut.



Fig. 7. Atelier d'Albrecht Bouts, *Mater dolorosa*, vers 1490,  
Londres, collection privée, détail RIR. © KIK-IRPA

des jeux de la lumière est également très soigné et glisse sur la surface picturale émaillée du tableau.

L'examen en réflectographie dans l'infrarouge offre des résultats particulièrement intéressants (fig. 7). La mise en place de certains éléments révèle en effet l'usage d'un poncif. Les points obtenus par le dépôt de poudre de charbon de bois ont ensuite été repris, au pinceau avec un médium liquide, ce qui explique qu'ils apparaissent sous la forme d'une série de traits qui se succèdent<sup>(18)</sup>. Dans certains contours de la bouche et dans les mains, ils sont reliés.

(18) Nous remercions Christina Currie de nous avoir aidée à interpréter ce dessin et de nous avoir informée qu'un même style de dessin sous-jacent au poncif, repris au pinceau et apparaissant sous la forme de petits traits, a été relevé dans la *Déploration du Christ* attribuée au Maître de la Déploration d'Amiens et conservée au Musée de Picardie à Amiens. Voir à ce sujet: G. AITKEN, P. LÉCHANU, *Le Maître au*

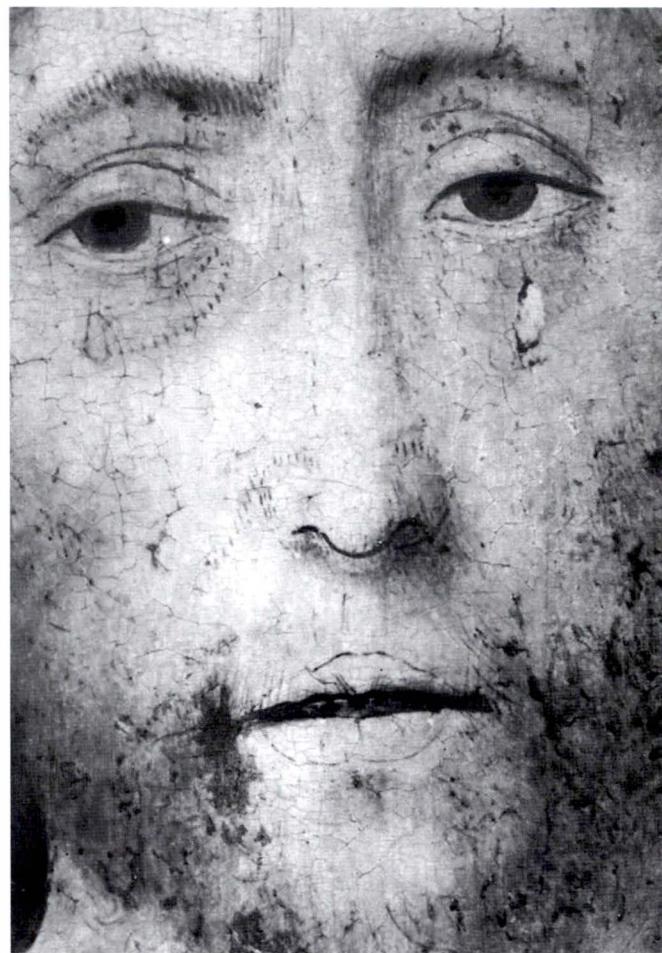


Fig. 8. Atelier de Dirk Bouts Bouts, *Christ couronné d'épines*, vers 1461, Londres, collection privée, détail RIR. © KIK-IRPA

Dans l'ensemble le dessin est soigné et précis car il indique même l'endroit à partir duquel le voile qui retombe sur le front doit être plus transparent au stade peint.

Comment expliquer l'usage combiné d'un dessin au pinceau retravaillé ensuite à main levée au pinceau avec un médium liquide ? Il est possible qu'un aide ait transféré le modèle au moyen d'un pinceau et que le dessin ait été ensuite repris par un autre artiste. Ce dernier, soucieux du résultat final de son tableau, aurait alors accordé autant de soin à la reprise du

*Feuillage brodé: base de données EROS et études en laboratoire*, dans *Le Maître au Feuillage brodé. Démarques d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XV<sup>e</sup> siècle / The Master of the Embroidered Foliage. Artists' Processes and Attribution Methods to an Anonyme Flemish Painter of the XVth-Century*, Colloque/Symposium, Palais des Beaux-Arts de Lille, 23-24 juin 2005, édité par F. Gombert, Deauville, 2007, p. 113-119, p. 117-118, ill. 78 et 81.

dessin qu'à l'exécution picturale. La très grande qualité de la *Mater dolorosa* s'explique par l'intervention d'un maître particulièrement habile, probablement en raison du destinataire de l'œuvre. Celle-ci pourrait dès lors avoir fait l'objet d'une commande ou avoir été vendue sur le marché libre, sans doute à un prix plus élevé. Les résultats fournis par l'examen dendrochronologique du tableau situent sa réalisation après 1490<sup>(19)</sup>. Il s'agit donc d'un exemple supplémentaire prouvant la continuité de la production du modèle de Dirk Bouts dans l'atelier d'Albrecht.

Un *Christ couronné d'épines* issu du prototype boutsien et conservé dans la même collection privée<sup>(20)</sup> que la Vierge, présente un dessin sous-jacent analogue dans son exécution et dans son écriture (fig. 8). La figure a en effet été transférée au moyen d'un calque perforé et le dessin au pinceau a ensuite été repris au pinceau avec un médium liquide. Malheureusement, il est difficile de juger la technique picturale du tableau étant donné l'hétérogénéité de surface due à un mauvais état de conservation et à de nombreuses retouches. En outre, l'examen dendrochronologique du panneau situe sa réalisation après 1461<sup>(21)</sup>. Il serait donc antérieur d'une trentaine d'années à celui de la Vierge.

Nous pouvons cependant déduire de l'analyse de ces deux tableaux qu'une même technique de dessin sous-jacent, en plusieurs phases, caractérise au moins deux panneaux issus d'un même atelier.

Nos recherches ont permis de progresser dans la connaissance de ces tableaux de *Christ couronné d'épines* et de *Mater dolorosa* issus d'un prototype boutsien, tant au niveau de leur recensement que de leur technique d'exécution et de leur datation. Tous ces éléments nous autorisent dès lors à avancer une série d'hypothèses de travail.

Dirk Bouts a créé, dans les années 1455, une composition originale combinant un type novateur de Christ à une *Vierge de douleur*. Ces œuvres, présentées en pendants, ont connu un succès considérable au vu du nombre important de copies qui nous sont parvenues, soit encore associées, soit sous la forme de panneaux indépendants. Parmi tous ces tableaux, ceux de la National Gallery de Londres et du Musée du Louvre de Paris, constituent les exemplaires de meilleure qualité conservés, de même que la *Mater dolorosa* de Chicago et celle de la collection privée de Londres.

L'examen de plusieurs tableaux a révélé que des procédés identiques ont été utilisés, au stade du dessin sous-jacent, pour reproduire la composition originale qui existait sans doute sous la forme de dessins conservés dans l'atelier. Nous avons ainsi relevé l'usage probable d'un calque au poinçon pour transférer les personnages et de dessins au pinceau, le plus souvent repris au pinceau et parfois combinés à un dessin partiel à main levée. Le recours à des moyens mécaniques de reproduction est une conséquence de la réalisation en série de ces tableaux.

(19) P. FRAITURE, *Rapport d'analyse dendrochronologique Mater dolorosa, Atelier d'Albrecht Bouts, I.R.P.A.*, n° dossier 2007.09467, laboratoire dendrochronologique P 361, janvier 2008, non publié.

(20) Atelier de Dirk Bouts, *Christ couronné d'épines*, 29,9 x 37,5 cm, Londres, collection privée.

(21) P. FRAITURE, *Rapport d'analyse dendrochronologique Christ couronné d'épines, Atelier d'Albrecht Bouts, I.R.P.A.*, n° dossier 2007.09468, laboratoire dendrochronologique P 360, janvier 2008, non publié.

La technique d'exécution de l'ensemble des peintures recensées varie considérablement. Elle dénote, le plus souvent, une réalisation tardive, confirmée par l'examen dendrochronologique de plusieurs tableaux.

Ces différents constats montrent la pérennité du modèle boutsien qui, très apprécié, a suscité une demande importante et a dès lors continué d'être produit dans l'atelier d'Albrecht Bouts. L'évolution du marché de l'art au tournant du xv<sup>e</sup> siècle explique aussi la production en grande quantité de ces peintures qui deviennent ainsi accessibles à un plus large public. À cette époque, on assiste en effet au passage d'une économie basée sur la commande à une production en série destinée au marché libre (<sup>22</sup>). Les croyants désireux de posséder une image de dévotion découlant d'un prototype renommé pouvaient facilement se la procurer et à un prix accessible, variant sans doute selon le niveau de qualité d'exécution du tableau.

Albrecht Bouts, attentif à ces changements et, en gestionnaire avisé, y a certainement vu une opportunité pour développer la productivité de son atelier. Celle-ci ne pouvait néanmoins s'envisager sans l'apparition de contraintes qu'il semble avoir aisément surmontées. La première est qu'il ne pouvait se contenter du seul succès des compositions de son père. Ainsi, Albrecht a créé, à partir des années 1495, une série de nouveaux prototypes qui plairont et susciteront de nombreuses copies par ses collaborateurs. La seconde est qu'il a dû adapter l'activité de son atelier afin qu'il puisse exécuter un nombre important de peintures pour répondre aux exigences de ce nouveau créneau du marché.

Les recherches menées ces dernières années ont apporté une série de renseignements relatifs à l'organisation hiérarchique des ateliers au xv<sup>e</sup> siècle (<sup>23</sup>). Il a ainsi été démontré que différentes tâches étaient confiées aux membres selon leur niveau de compétence. En outre, il est plus que probable qu'une division du travail caractérisait la réalisation des peintures dans les ateliers. Il nous semble possible que des pratiques identiques déterminaient la production de tableaux destinés à la dévotion privée. Nous pensons ainsi qu'au sein de l'atelier d'Albrecht Bouts s'est progressivement développé un « atelier dans l'atelier », spécialisé dans l'exécution en grande quantité de ces panneaux. Une même hiérarchie et une même division du travail devaient dès lors préside à son fonctionnement. En outre, différents peintres, plus ou moins habiles, étaient responsables de la réalisation de ces œuvres qui étaient vendues pour la plupart, rappelons-le, sur le marché libre, leur prix étant certainement proportionnel à la qualité d'exécution.

(22) P. VAN DEN BRINK, *L'art de la copie. Le pourquoi et le comment de l'exécution de copies aux Pays-Bas aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, dans *L'entreprise Brueghel*, cat. d'exp., Maastricht, Bonnefantenmuseum, Bruxelles, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2001-2002, p. 13-43.

(23) L. CAMPBELL, *The early Netherlandish painters and their workshops*, dans *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque III. 6-7-8 septembre 1979. Le problème Maître de Flémalle-van der Weyden*, édité par D. HOLLANDERS-FAVART et R. VAN SCHOUTE, Louvain-la-Neuve, 1981, p. 43-61 et *Ibid.*, *The Workshop of the van der Weyden Family*, dans *Le Maître au Feuillage brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XV<sup>e</sup> siècle / The Master of the Embroidered Foliage. Artists' Processes and Attribution Methods to an Anonyme Flemish Painter of the XVth-Century*, Colloque/Symposium, Palais des Beaux-Arts de Lille, 23-24 juin 2005, édité par F. Gombert, Deauville, 2007, p. 45-51.

Comme nous l'avons souligné plus haut, pour répondre à la demande importante d'œuvres de dévotion et exploiter ainsi au mieux ce secteur commercial à la fois porteur et lucratif, Albrecht Bouts est à l'origine de la création de plusieurs prototypes abondamment copiés par son atelier. En effet, parmi le nombre important d'œuvres conservées dont la datation et la technique d'exécution impliquent une création d'Albrecht ou de ses collaborateurs, certaines présentent un style et une typologie novatrice qu'on ne peut faire remonter à Dirk Bouts.

Dans la suite des études menées par Micheline Comblen-Sonkes et Catheline Périer-D'Ieteren (24), nous considérons quatre œuvres comme autographes d'Albrecht Bouts. Il s'agit du *Christ couronné d'épines* de Dijon, probablement influencé par Hugo van der Goes; de celui représenté sur le panneau central du triptyque vendu chez Sotheby's en 1995; de l'*Ecce Homo* d'Aix-la-Chapelle; et enfin du Christ de Kansas City pour les compositions en *tondo* (25). Il reste un dernier type pour lequel nous n'avons pas retrouvé l'original du maître, mais dont nous avons une copie de qualité conservée au Fogg Art Museum d'Harvard (26). Ainsi, à quelques exceptions près, l'ensemble des portraits du Christ que nous avons répertoriés et qui sont attribués à Albrecht Bouts et à son atelier peuvent être classés à l'intérieur d'une des cinq catégories citées plus haut (27).

## SAMENVATTING

Albrecht Bouts en zijn atelier produceerden op het einde van de 15de en het begin van de 16de eeuw een reeks werken bestemd voor private devotie zoals portretten van Christus en van Maria. Stilistisch onderzoek van enkele panelen leert dat zij teruggaan tot een prototype dat door Dirk Bouts werd geschilderd. Deze vaststelling maakt duidelijk dat de Leuvense meester aan de basis ligt van deze productie die later door zijn zonen verder uitgebouwd werd. Deze werken vormden door hun private gebruik en hun meditatieve en empathische functie, een niche die vanuit commercieel oogpunt belangrijk genoeg was voor Albrecht Bouts om nieuwe prototypes te maken. Technologisch onderzoek bracht aan het licht dat mechanische reproducertechnieken eigen aan het atelier gebruikt werden om productie op grote schaal mogelijk te maken.

- (24) M. COMBLEN-SONKES, *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon (Les Primitifs flamands. 1. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle)*, 14, Bruxelles, 1986, p. 61-65; 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*, 24, 2002, p. 46-47.
- (25) Albrecht Bouts, *Christ couronné d'épines*, vers 1495, 36,9 x 27,6 cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. D.1948-1-P; *Triptyque du Christ couronné d'épines et des anges tenant les instruments de la Passion*, vers 1495, 38,1 x 26,7 cm (p.c), 25,1 x 14 cm (volets), New York, vente Sotheby's, 12/01/1995, n°8, localisation actuelle inconnue; *Ecce Homo*, vers 1500, 45,5 x 31 cm, Aix-la-Chapelle, Suermondt-Ludwig-Museum, inv. GK 57 (le tableau est inséré dans un ensemble plus tardif); *Christ couronné d'épines*, vers 1505-1510, ø 28,5 cm, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, inv. 40-114.
- (26) Atelier d'Albrecht Bouts, *Christ couronné d'épines, Mater Dolorosa*, vers 1510, 37,5 x 26,7 cm, Harvard, Harvard University Art Museum, Fogg Art Museum, inv. n°25.49 et n°25.50.
- (27) Nous remercions Catheline Périer-D'Ieteren pour sa relecture critique du texte et ses corrections toujours si pertinentes.

SUMMARY

At the end of the 15th and the beginning of the 16th century, Albrecht Bouts and his workshop produced a large number of works intended for private devotion such as portraits of Christ and of Mary. Stylistic analysis of some of these panels indicate that they derive from a prototype created by Dirk Bouts. This conclusion reveals that the Master from Louvain was at the origin of an activity expanded by his sons. Because of their intimate use and meditative and empathic function these works were a commercial niche sufficiently important for Albrecht Bouts to create new prototypes that were copied on a large scale in his workshop. A technological analysis of some paintings revealed the use of mechanic means of reproduction specific to the workshop, to achieve a large scale production.

# GILLIS CLAEISSENS: EEN ‘ONBEKENDE’ SCHILDER UIT HET ZESTIENDE-EEUWS BRUGGE. AANZET TOT RECONSTRUCTIE VAN ZIJN OEUVRÉ BINNEN DE CLAEISSENSGROEP\*

Brecht DEWILDE

De reconstructie van het oeuvre van een kunstenaar stelt de kunsthistoricus voor een hoop problemen. Zeker wanneer voor de artiest in kwestie geen referentiewerk beschikbaar is, berust iedere toeschrijving in feite op een wankele basis. Een duidelijk voorbeeld is de casus van de zogenaamde Isenbrant-groep<sup>(1)</sup>). In verschillende documenten wordt de Brugse schilder Adriaan Isenbrant (ca. 1480-1551) geassocieerd met het atelier van Gerard David (ca. 1455-1523). Los daarvan bestaat sedert de tweede helft van de negentiende eeuw een alsnog uitdeinende groep van schilderijen die erg Davidiaans ogen maar die op basis van de uitvoering niet aan Gerard David zelf kunnen worden toegeschreven. Aanvankelijk aarzelend, maar naarmate de tijd vorderde met steeds grotere overtuiging, werden kunstenaar en oeuvre met elkaar in verband gebracht. Hoewel geen enkele archieftekst of inscriptie deze identificatie ondersteunt, circuleert Isenbrant sedertdien in de literatuur als een schilder met een ruime artistieke nalatenschap. Pas in de jaren tachtig en negentig van de twintigste eeuw formuleerde Jean C. Wilson kritiek op deze al te eenzijdige associatie van kunst en kunstenaar. Zij pleitte ervoor meer aandacht te besteden aan de realiteit van de zestiende-eeuwse Brugse kunstproductie, waar verschillende anonieme ateliers onder de noemer ‘Davidiaans’ schilderijen voor de vrije markt vervaardigden. Illustratief voor het gemak waarmee tradities vaste

Katholieke Universiteit Leuven.

\* Dit artikel vormt een sterk herwerkte versie van een passage uit de licentiaatsverhandeling *Portretten en de markt. Het familiebedrijf Claeissens in zestiende-eeuws Brugge* die ik in 2007 aan de Subfaculteit Kunstwetenschappen van de K.U.Leuven heb verdedigd. Met dank aan Prof. Dr. Kathijne Van der Stighelen (KUL), Prof. Dr. Didier Martens (ULB) en de anonieme referent van dit tijdschrift om deze tekst van hun commentaar te voorzien. Dank aan Prof. Martens, Barbara Thompson (Londen, Witt Library) en István Németh (Boedapest, Museum voor Schone Kunsten) voor het vrijwillig ter beschikking stellen van beeldmateriaal.

Lijst van afkortingen: BAB: Bisdomsarchief Brugge; OAB: OCMW-Archief Brugge; RMB: Rijksarchief Brugge; SAB: Stadsarchief Brugge; OBB: Openbare Bibliotheek Brugge; BZ: Beeldenmakers en zadelmakers; FAc: Fonds Academie; FAm: Fonds Ambachten; FM: Fonds Magdalena; FSW: Fonds Sint-Walburga; KV: Klerken van de Vierschaar; SD: Sint-Donaas.

(1) J.C. WILSON, *Adriaen Isenbrant reconsidered: The Making and Marketing of Art in Sixteenth Century Bruges*, Onuitgegeven doctoraatsverhandeling, John Hopkins University, 1983; Id., ‘Connoisseurship and Copies: The Case of the Routen Grouping’, *Gazette des Beaux-Arts*, 117, 1991, pp. 191-206; Id., ‘Adriaen Isenbrant and the Problem of his Oeuvre. Thoughts on Authorship, Style and the Methodology of Connoisseurship’, *Oud Holland*, 109, 1995, pp. 1-17.

vorm krijgen in de historiografie, en de weerbarstigheid waarmee een oeuvre zich laat her-evaluieren, is de aarzeling van Till Holger-Borchert in de tentoonstellingscatalogus *Brugge en de Renaissance: Van Memling tot Pourbus* uit 1998 om de conclusies van Wilson te aanvaarden (2).

Enigszins gelijkaardig is de casus van de Brugse schildersfamilie Claeissens. Net zoals bij Adriaan Isenbrant berust de lange traditie van toeschrijvingen binnen de huidige oeuvreverdeling op een consensus die gegroeid is maar niet door documenten of referentiewerken werd bekraftigd. Dit betekent niet dat alle attributies aan herziening toe zijn; voor enkele leden van de familie zijn immers een relatief groot aantal gesigneerde of door documenten ondersteunde werken bekend. Voor andere leden is dit echter niet het geval. De oeuvrecatalogus van deze familieleden is dan ook ófwel onbestaande, ófwel doorspekt van stilistische tegenstrijdheden of methodologische problemen. De huidige stand van het onderzoek kan dus hoogst speculatief worden genoemd. In dit artikel wordt getracht een meer solide grond te vinden om de verdeling van de schilderijen over de verschillende leden van de familie Claeissens te argumenteren. Op basis van enkele nieuwe documenten worden eerst de geboorte- en sterfdata van enkele familieleden bijgesteld. Dergelijke cruciale gegevens zetten immers de bakens uit waarbinnen de kunsthistoricus zich kan bewegen voor zijn toeschrijvingen. Een kritisch overzicht van de stand van het onderzoek legt vervolgens de leemten en probleempunten in de historiografie rond de familie Claeissens bloot. Het zal blijken dat vooral de afwezigheid van een referentiewerk voor één van de familieleden, m.n. Gillis Claeissens, er de oorzaak van is waarom een hele traditie van toeschrijvingen niet langer als gezaghebbend kan worden beschouwd. Centrale doelstelling van dit artikel vormt dan ook het opsporen van een referentiewerk voor deze kunstenaar, op basis waarvan een aanzet kan worden gegeven tot herschikking van het Claeissensoeuvre.

### **De familie Claeissens in het zestiende-eeuwse Brugge**

Tussen 1530 en 1653 waren onafgebroken drie generaties van de familie Claeissens actief in het Brugse schildersmilieu (3). Dankzij een gecoördineerde bedrijfsstrategie wisten zij temidden van de moeilijke conjunctuur van de zestiende eeuw hun positie op de markt te handhaven. Het politiek overwicht van de familie in het bestuursorgaan van het beeldennamakersambacht (waartoe de schilders behoorden) leidde vanaf het laatste kwart van de zestiende eeuw tot een ‘monopolie’ op de Brugse markt. Tot een flink stuk in de zeventiende eeuw vloeiden nagenoeg alle ambachtelijke en artistieke opdrachten uit Brugse kerken en over-

- (2) T. HOLGER-BORCHERT, ‘Adriaan Isenbrant’ in: M.P.J. MARTENS (red.), *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus*, tent. cat., Brugge, 1998, I, p. 122.
- (3) Over deze kunstenaarsfamilie zie, naast de talrijke bijdragen in museumcatalogi en tijdschriften over afzonderlijke schilderijen, vooral: W.H.J. WEALE, ‘Peintres Brugeois. Les Claeissins (1500-1656)’, *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis ‘Société d’Émulation’ te Brugge*, 61, 1911, pp. 26-76; *Id.*, ‘A Family of Flemish Painters’, *Burlington Magazine*, 19, 1911, pp. 198-199, 202-204. Andere publicaties worden verder geciteerd. Tenzij anders aangegeven, worden biografische gegevens overgenomen uit deze publicaties van Weale.

heidsgebouwen af naar het familiebedrijf. Drie leden van de familie werden achtereenvolgens benoemd tot stadsschilder, terwijl een vierde het tot hofschilder van Alexander Farnese en de katholieke aartshertogen schopte (<sup>1</sup>). Gedeelde kenmerken van de Claeissensstijl zijn de fixatie op stereotype schema's die reeds in de Brugse schilderkunst van de eerste helft van de zestiende eeuw een ruime verspreiding kenden, complete afwezigheid van empathie, gekunstelde dynamiek, summiere en oppervlakkige toepassing van Italiaanse opvattingen en de voortdurende ontlening van modellen uit secundaire repertoria en gedrukte beeldgrafiek. Het resultaat is een formele, weinig geïnspireerde kunst die diepgang mist en zich nagenoeg volledig afzijdig houdt van de artistieke ontwikkelingen in Antwerpen en Brussel (<sup>5</sup>). Enkel in de groepsportretten voor de Brugse magistraat en de stedelijke corporaties legden de Claeissens enige inventiviteit aan de dag en slaagden ze erin diversiteit aan te brengen binnen het klassieke sjabloon. In de huidige staat van het onderzoek is het nog niet mogelijk een cijfer te plakken op de productieomvang van de familie. Voornamelijk op het Iberische schiereiland duikt nog geregeld onbekend werk van de Claeissens op (<sup>6</sup>). De talrijk bewaarde schilderijen in musea en particuliere collecties over de hele wereld geven echter een goede indruk van de bedrijvigheid van deze artiestenfamilie. De artistieke nalatenschap van de Claeissens beslaat zowel historie- als religieuze scènes, portretten, mythologie, allegorie en stadsgezichten (<sup>7</sup>). Met uitzondering van de landschapsschilderkunst vertegenwoordigt hun oeuvre het volledige spectrum aan genres dat in de zestiende-eeuwse Brugse interieurs wordt aangetroffen (<sup>8</sup>).

Stichter van de schildersdynastie was Pieter I Claeissens (1499/1500-1576), die op 10 januari 1530 als meester-schilder in het Brugse beeldensmakersambacht werd opgenomen. Dankzij enkele portretten (cf. *infra*) werden zijn trekken aan de vergetelheid onttrokken (fig. 1). Van Pieters vijf zonen zouden enkel Gillis, Antoon en Pieter II hun vader in het schildersvak opvolgen (bijlage 1). Een vierde zoon, Ambrosius († 1616), wordt in de documenten genoemd als edelsmid (<sup>9</sup>). De zoon van Pieter II, Pieter III, en Antoons zoon, Pieter-Antoon (ook wel

(1) DEWILDE, *Portretten en de markt*, op. cit.

(5) H. FIERENS-GEVAERT, *La peinture à Bruges*, Guide historique et critique, Brussel-Parijs, 1922, p. 56; L. VAN PUYVELDE, *La peinture flamande au siècle de Bosch et Brueghel*, Parijs, 1962, p. 373. Zie in laatste instantie: D. MARTENS, 'Un portrait fragmentaire de Pieter Claeissens II (vers 1530-1612) dans les collections des musées de Poitiers', *Revue historique du Centre-Ouest*, 5, 2006, p. 161; J. KOLDEWEIJ, A. HERMESDORF en P. HUVENNE, *De schilderkunst der Lage Landen*, vol. 1: *De Middeleeuwen en de zestiende eeuw*, Amsterdam, 2006, pp. 252, 268; K. VAN DER STIGHELLEN, *Hoofd- en bijzaak. Portretkunst in Vlaanderen van 1420 tot nu*, Leuven, 2008, p. 88.

(6) Zie in het bijzonder de recente publicaties van Didier Martens: D. MARTENS, 'Transmission et métamorphose d'un modèle: la descendance au XVI<sup>e</sup> siècle de la 'Virgo inter virgines' attribuée à Hugo van der Goes', *Annales de la société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 65, 2002, pp. 105-188; Id., 'A la busquée de un pintor brujense del Renacimiento: ¿Quién es 'Moraulus'?', *Archivo español de Arte*, 77, 2004, pp. 117-128; Id., 'Un portrait fragmentaire', op. cit., pp. 159-164; Id., 'Un Calvaire monogrammé d'Antoon Claeissens (vers 1536-1613) comportant un "portrait" de Jérusalem', *Bolétin Museo e Instituto "Camón Aznar" de Ibercaja*, 100, 2007, pp. 177-212.

(7) Over deze laatste categorie, zie: D. MARTENS, 'Calvaire monogrammé', op. cit., pp. 177-212.

(8) DEWILDE, *Portretten en de markt*, op. cit., pp. 18-22.

(9) A. VANDEWALLE, 'De besturen van het ambacht van de goud- en zilversmeden, 1363-1794' in: D. MARÉGHET (red.), *Meesterwerken van de Brugse Edelsmeedkunst*, tent. cat., Brugge, 1993, p. 423; J.L. MEULEMEESTER, 'Ambachtelijke opdrachten voor de Brugse schildersfamilie Claeissens', *Bickorf*, 98, 1998, p. 162.



Fig. 1. Gillis Claeissens, *Portret van Pieter I Claeissens*, 1560, olieverf op paneel, 39,5 x 29 cm, Oslo Nasjonalgalleriet (foto D. Martens)

Pieter IV), lieten zich eveneens registreren als schilder in het beeldendekkersambacht, maar zouden reeds vroeg overlijden<sup>(10)</sup>. Pieter III Claeissens stierf op 17 maart 1612; Pieter-Antoon op 19 juli 1608, tevens het jaar waarin hij het ambt van ambachtsdeken bekleedde. De enige bekende, gesigneerde schilderijen van Pieter-Antoon zijn *De losbandigheid van de mens voor de zondvloed*, dat hij ca. 1606 tot tweemaal toe kopieerde naar een gravure van

(10) Het hiaat in het inschrijvingsregister van het Brugse beeldendekkersambacht tussen 1579 en 1617 laat niet toe deze data nader te specificeren. Uit de vermelding van hun namen in de memorielijst valt echter af te leiden dat beiden op het moment van hun overlijden reeds het meesterschap hadden bereikt. In de memorielijst werden immers enkel de ambachtsmeesters genoteerd. Zie: C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Brugge-Kortrijk, 1913 voor een betrouwbare uitgave van beide bronnen. De memorielijst is eveneens online consulteerbaar op <<http://memorielijst.beeldarchief.org>>.

Johannes I Sadeler (van beide is de huidige bewaarplaats onbekend) (<sup>11</sup>). Pieter II's andere zoon, Jan Claeissens, volgde zijn vader op in stadsdienst. Hij overleed in 1653. Gillis' onwettige zoon, Gillis II, registreerde zich op 20 februari 1601 in het Sint-Lucasgilde te Brussel.

De meeste inlichtingen zijn beschikbaar over Gillis I, Antoon en Pieter II Claeissens. Toch circuleren in de literatuur verkeerde gegevens omtrent hun geboorte- en sterfdata. Dankzij enkele recent teruggevonden documenten kunnen deze cruciale gegevens nu bijgesteld worden. Op 31 augustus 1570 verscheen Pieter I Claeissens voor de Brugse schepenen om de meerderjarigheid van zijn zonen af te dwingen (<sup>12</sup>). De tekst vermeldt dat Gillis op dat ogenblik de leeftijd van 33 jaar had bereikt, Antoon de leeftijd van 28 jaar. Volgens de getuigenis werd Gillis dus geboren in 1536/37, Antoon in 1541/42, en niet in 1536 zoals tot nog toe werd aangenomen (<sup>13</sup>). Pieter II Claeissens wordt in het document niet vernoemd. Daaruit valt wellicht af te leiden dat hij op dat moment nog niet zelfstandig actief was. Antoon, die zich net als Pieter II in 1570 als meester in het beeldensmakersambacht liet registreren, had op dat ogenblik al een termijn als assistent van Pieter Pourbus achter de rug. Bij zijn registratie in het beeldensmakersambacht kwam Pieter II wellicht rechtstreeks uit het atelier van zijn vader. Pieter II zou dus de jongste van de drie broers zijn geweest, en niet de tweede zoals James Weale beweerde (<sup>14</sup>).

Omtrent de sterfdata van Antoon en Gillis lijkt geen betwisting te bestaan. Die van Pieter II zorgde tot voor kort voor verwarring onder kunsthistorici. Op basis van verkeerde inlichtingen in de bronnenuitgave van James Weale meende Eva Tahon in 1998 het overlijden van Pieter II omstreeks 1612 te moeten situeren. Dit zou betekenen dat de schilderijen die na 1612 ontstonden en momenteel aan Pieter II worden toegeschreven, onmogelijk het werk van deze schilder konden zijn. Deze schilderijen moesten dan het werk zijn van zijn zoon Pieter III die, volgens dezelfde logica, overleed in 1623. Deze bevinding impliceerde dat het volledige gesigneerde oeuvre van Pieter II opnieuw moest onderzocht worden, in de veronderstelling dat er lange tijd twee kunstenaars onder de noemer 'Pieter Claeissens' schilderijen op de markt brachten (<sup>15</sup>). Heeft dit idee sinds 1998 in de literatuur ingang gevonden, datzelfde jaar nog werden reeds documenten teruggevonden die de controverse kunnen oplossen (<sup>16</sup>). Petronelle Roelants, de vrouw van wie men dacht dat ze de echtgenote was van Pieter I Claeissens, blijkt integendeel de echtgenote te zijn van zijn zoon Pieter II. De schilder 'Pierson' die in 1612 overleed en in de memorielijst van het Brugse beeldensmakersambacht wordt genoemd

(11) A.P. DE MIRIMONDE, 'La musique chez les peintres de la fin de l'ancienne école de Bruges', *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen, 1976, pp. 77-79; A.H. KING, 'Morality and music: a study of a Flemish transformation scene of the later 16th century', *Early Music*, 16, 1988, pp. 553-557; B. KISS, *La production picturale de la famille Claeissins à Bruges. Essai de monographie*, 2 drln., On-uitgegeven licentiaatsverhandeling, Université Libre de Bruxelles, 1994, I, p. 18, II, pp. 83-85.

(12) SAB, reeks 198, KV, Protocol nr. 595, fol. 287-288. Dit document wordt integraal afgedrukt in bijlage 2.

(13) WEALE, 'Peintres Brugeois', *op. cit.*, p. 62, zonder enige grond van verklaring of een archiefstuk ter ondersteuning.

(14) WEALE, 'Peintres Brugeois', *op. cit.*, p. 40, zonder enige grond van verklaring of een archiefstuk ter ondersteuning.

(15) E. TAION, 'Pieter I Claeissens, Pieter II Claeissens, Pieter III Claeissens, Antoon Claeissens' in: MARTENS, *Brugge en de Renaissance*, *op. cit.*, I, pp. 224-225.

(16) MEULEMEESTER, 'Ambachtelijke opdrachten', *op. cit.*, pp. 162-166.

als zoon van Pieter en Petronelle, is dus de zoon van Pieter II en niet Pieter II zelf. Pieter II overleefde met andere woorden zijn eigen zoon Pieter III en stierf uiteindelijk in 1623.

Dankzij een groot aantal gesigneerde werken, zijn het oeuvre en de activiteiten van Antoon (1541/42-1613) en Pieter II (na 1542-1623) vrij goed gekend. Anders is het gesteld met dat van hun broer Gillis, van wie tot nog toe geen enkel werk werd teruggevonden, en dat van hun vader Pieter I.

### **Stand van het onderzoek**

Sedert de aanzet op de beroemde tentoonstelling rond de Vlaamse Primitieven in 1902 begonnen verscheidene kunsthistorici een groep schilderijen rond de figuur van Pieter I Claeissens te verzamelen<sup>(17)</sup>. Zoals in het geval van Adriaan Isenbrant ging de collectievorming niet uit van een basiswerk waarvan de identiteit van de auteur met zekerheid vaststaat, maar vanuit stijlistische eigenschappen die niet binnen het raamwerk van andere oeuvres schijnen te passen. Bij gebrek aan een referentiewerk voor Pieter I werden alle schilderijen waarvan de herkomst in de omgeving van het Claeissensatelier moest worden gesitueerd, maar die op basis van het raffinement of de detaillering van de uitvoering niet het werk van Antoon en Pieter II konden zijn, aan Pieter I toegewezen. Men scheen daarbij uit het oog te verliezen dat er binnen de familie nog een kunstenaar aan het werk was waarvoor geen referentiewerk beschikbaar was, nl. Gillis Claeissens. Tegelijk hielden de kunsthistorici onvoldoende rekening met de complexe structuur van het Claeissensbedrijf, waar tussen ca. 1560 en 1576 vier leden van de familie (en assistenten) al dan niet permanent in hetzelfde atelier actief waren<sup>(18)</sup>. In plaats van te komen tot de reconstructie van het oeuvre van een persoon met een eigen historische en artistieke identiteit, droegen deze attributies bij tot de creatie van een passe-partoutfiguur, precies op dezelfde wijze waarop de creatie ‘Adriaan Isenbrant’ als een containerbegrip fungerde voor alle schilderijen die ‘Davidiaans’ oogden maar niet aan Gerard David zelf konden worden toegeschreven. Speculaties werden uiteindelijk waarheden en de groep rond Pieter I kreeg een vaste plaats in de historiografie. Zo kreeg Pieter I de artificiële identiteit van een kunstenaar die een “verfijndere schilderstechniek hanteerde dan zijn zo-

(17) G. HULIN DE LOO, *Bruges 1902: Exposition de tableaux flamands des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles: catalogue critique*, tent. cat., Gent, 1902, pp. 81-82; WEALE, ‘Peintres Brugeois’, *op. cit.*, pp. 29-35; *Vlaamse kunst uit Brits bezit*, tent. cat., Brussel, 1956, p. 44; A. JANSSENS DE BISTHOVEN, ‘De huiken van het altaarstuk met Antoon Wydoot uit de Duinenabdij’, *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis ‘Société d’Émulation’ te Brugge*, 108, 1971, pp. 230-237; D. DE VOS, *Stedelijke Musea Brugge. Catalogus schilderijen 15de en 16de eeuw*, Brugge, 1979, pp. 99-102; H. LOBELLE-CALUWÉ, ‘Het schilderijenbezit van het Grootseminarie te Brugge’ in: A. DENAUX en E. VANDEN BERGHE (red.), *De Duinenabdij (1627-1796) en het Grootseminarie (1833-1983)*, Tielt, 1984, p. 238; O. HELLEMANS, É. SZMODIS-ESZLÁRY en S. URBACH, *Middeleeuwse Nederlandse kunst uit Hongarije. Een keuze uit de collecties van het Museum voor Schone Kunsten, Boedapest en het Museum voor Christelijke Kunst, Esztergom*, tent. cat., Utrecht, 1990, pp. 31-33; TAHON, ‘Claeissens’, *op. cit.*, II, p. 147-150; H. TER VRUGT, ‘Een altaarstuk van de kartuizer prior Cornelis Clerx voor de kartuize Sint-Anna-ter-Woestijne bij Brugge’, *Millennium*, 14, 2000, pp. 128-134.

(18) DEWILDE, *Portretten en de markt*, *op. cit.*, pp. 54, 73-76.



Fig. 2. Pieter II Claeissens, *Triptiek met Christus op de koude steen en schenker Cornelius Christiaens*, 1570-72, olieverf op paneel, middenpaneel 77,5 x 64,8 cm, luiken 76,5 x 22,6 cm, Bergen op Zoom, Markiezenhof. (foto B. Dewilde)

nen”<sup>(19)</sup>. Het recente voorbeeld van de *Triptiek met Christus op de koude steen* (Bergen op Zoom, Markiezenhof)<sup>(20)</sup> kan als illustratie dienen voor deze kritiek (fig. 2).

Uitgaande van de “overheersing van laatmiddeleeuwse kenmerken in vorm, stijl en iconografie” argumenteerde Herman ter Vrugt in 2000 een datering van de *Koudesteentripiek* in de eerste helft van de zestiende eeuw<sup>(21)</sup>. Door een combinatie te maken van het merkwaardige samenspel van iconografische motieven en de invloedssferen van de abdijen rond Brugge, slaagde Ter Vrugt erin de oorspronkelijke bestemming van de triptiek te localiseren binnen het kartuizerklooster Genadedal, net buiten Brugge. Conform de associatieve denkpatronen die de vroegmoderne leefwereld beheersten, impliceert de aanwezigheid van de schutshelige Cornelius op het rechterluik dat de kloosternaam van de geportretteerde kartuizermonnik eveneens Cornelius moest zijn. Onderzoek in de naamlijsten van de kartuizerorde leverde twee monniken op die deze naam voerden. De jongste, Cornelius Christiaens, die prior was van Genadedal tussen 1568 en 1572 kwam omwille van de vroege datering van het altaarstuk volgens Ter Vrugt niet in aanmerking. De opdrachtgever kon dan niemand anders zijn dan Cornelius Clerx, die prior was van 1507 tot aan zijn overlijden in 1528.

(19) TAHON, ‘Claeissens’, *op. cit.*, I, p. 216, II, p. 153.

(20) KISS, *Production picturale*, *op. cit.*, II, pp. 131-133; TAHON, ‘Claeissens’, *op. cit.*, I, p. 223, II, p. 150.

(21) TER VREGT, ‘Een altaarstuk’, *op. cit.*, pp. 128-131.



Fig. 3. Pieter II Claeissens, *Luiken van de triptiek van Pieler Carpentier*, 1577, olieverf op paneel, 332 x 106 cm, Arras, Saint-Nicolas en Cité. (foto B. Dewilde)

Hoe revelerend de resultaten van Herman ter Vrugt voor de kennis van deze triptiek ook mogen zijn, niettemin schept zijn ‘onontkoombare’ identificatie enkele belangrijke problemen. Het eclecticisme dat de productie van de Claeissensfamilie kenmerkt, heft de “laatmiddeleeuwse kenmerken in vorm, stijl en iconografie” als argument voor een datering op. Verschillende typologieën, zoals de Annunciatie op de buitenluiken van de *Koudesteenetriptiek*, waren paradigmata’s die tot in de eerste helft van de zeventiende eeuw op nagenoeg onveranderlijke wijze werden herhaald (22). Het “middeleeuwse karakter” is dus geenszins een kenmerk dat beperkt bleef tot het zogenaamde oeuvre van Pieter I, maar bezette eveneens een plaats binnen het werk van andere leden van de familie Claeissens. Ook op stilistisch vlak bleef de kunst van de vijftiende eeuw zijn invloed gelden op het volledige Claeissenoeuvre. De ‘moderne’ toetsen in het werk van de tweede generatie Claeissens vormden slechts een oppervlakkige schijn en waren bijna zonder uitzondering beperkt tot de schilderkunst van Antoon Claeissens. De datering 1507-28 die Ter Vrugt op basis van de naamlijst van het kartuizerklooster bekomt, stelt bepaalde problemen. Pieter I Claeissens verwierf het meesterschap pas in 1530, wat volgens de statuten van het Brugse beeldensmakersambacht een absolute

(22) Dezelfde bedenking, voor het motief van de Virgo inter virgines, maakt ook Didier Martens: MARTENS, ‘Transmission et métamorphose’, *op. cit.*, pp. 105-188.

vereiste was om zelfstandig aan de slag te gaan (23). Zelfs indien de triptiek als memorietafel was bedoeld (d.i. besteld door derden ter herdenking van de overledene), dan nog zit er twee jaar speling tussen het overlijden van Cornelius Clerx en de datum waarop de opdracht ten vroegste zou kunnen gegeven zijn. Aannemelijker lijkt dat de triptiek niet door of voor Cornelius Clerx werd besteld, maar door Cornelius Christiaens, wat de datering van de triptiek zou doen verschuiven naar 1568-72 en ruimte schept voor een attributie aan een ander lid van de familie Claeissens.

Hoewel modellen binnen het Claeissensbedrijf mobiele actoren waren die zich bewogen over de verschillende ateliers heen, en dus als basis voor een toeschrijving niet altijd volstaan, maakt de treffende accumulatie van types en modellen die enkel in het werk van Pieter II lijken voor te komen een situering in de omgeving van deze artiest vrij aannemelijk. Zo vertoont de Christus op het middenpaneel qua fysionomie en anatomische structuur van het bovenlichaam grote overeenkomst met die van Christus op de luiken van Pieter II's gesigneerde en gedateerde *Drieluik van Pieter Carpentier* (Arras, Saint-Nicolas en Cité) (fig. 3) (24). De twee soldaten die Christus gadeslaan, behoren tot het karikaturale, popachtige type van beulsknechten dat zowel op de *Triptiek van Pieter Carpentier* voorkomt, als op de gesigneerde en gedateerde *Kruisdraging*, eveneens van Pieter II (Brugge, Openbare Centra voor Maatschappelijk Welzijn) (fig. 4) (25). Eén ervan, de soldaat met de puntsnor, wordt bovendien in de *Kruisdraging* hernomen als de Romein die Christus meesleurt aan een touw. Tenslotte beantwoordt de behandeling van de architectuur, met de transparante verflagen waar de tekening doorheen schemert, volledig aan de voorstellingswijze die Pieter II in ander werk hanteerde. Zonder veel aarzeling kan de *Triptiek met Christus op de koude steen* dus worden toegeschreven aan Pieter II Claeissens. Als datering geldt dan de periode 1570-72, de laatste jaren van het priorschap van Cornelius Christiaens en kort na de vrijmaking van Pieter II in het beeldenzaaksambacht, wat de triptiek meteen tot één van de vroegste werken van deze kunstenaar promoveert.

In het meest recente onderzoek wordt afgestapt van de speculatieve benadering die tot voor kort het debat over de kunstproductie van de familie Claeissens beheerste. Substantieel onderzoek door Didier Martens en Barbara Kiss legde een eerste fundament voor de kritische herverdeling van het oeuvre van de familie Claeissens (26). Recent konden beide kunsthistorici een directe link aantonen tussen de familie Claeissens en de enigmatische schilder Petrus Nicolaus/Nicolai Moraulus, wiens identiteit al geruime tijd voorwerp van discussie was. De

(23) B. DEWILDE, *Sociale mobiliteit, machtsverdeling en status in het Brugse beeldenzaaksambacht (1453-1795)*, Onuitgegeven licentiaatsverhandeling, K.U.Leuven, Departement Geschiedenis, 2004, pp. 29-30.

(24) J. LESTOCQUAY, 'Un tableau inconnu de Pierre Claeissens. Volets de triptyque de l'abbaye de Loos à Saint-Nicolas en Cité d'Arras', *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, 13, 1943, pp. 29-31; KISS, *Production picturale*, op. cit., II, pp. 6-10.

(25) KISS, *Production picturale*, op. cit., II, pp. 37-38.

(26) KISS, *Production picturale*, op. cit., I, pp. 19-21, II, pp. 193-194; D. MARTENS en B. KISS, 'Le triptyque de Ontaneda aux Musées Royaux des Beaux-arts de Bruxelles: typologie, attribution et fortune critique', *Belgisch tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, 72, 2003, pp. 113-146; MARTENS, 'A la busquée', op. cit., pp. 113-146; M. NEGRO en D. MARTENS, 'Francisco de (H)Ontaneda, un mercader de Castrojeriz: historia y arte' in: *Estudios de historia y arte. Homenaje al Profesor D. Alberto C. Ibáñez Pérez*, Burgos, 2005, pp. 337-348.



Fig. 4. Pieter II Claeissens, *Kruisdraging*, 1616, olieverf op paneel, 107 x 135,5 cm, Brugge, Openbare Centra voor Maatschappelijk Welzijn. (copyright KIK-IRPA, Brussel)

naam Moraulus verwijst naar de naam die voorkomt in de signatuur op een groep van vijf stijlistisch verwante schilderijen. Op twee van hen werd een uitgebreider inscriptie aangebracht: OPVS PETRI NICOLAI MORAVLI BRVGIS IN FLANDRIA IN PLATEA Q[UA]E DIGIT[U]R DE[N] H[AB]E[N] SACK (Een werk van Petrus Nicolaus/Nicolai Moraulus uit Brugge in Vlaanderen in de straat die wordt geheten de Oude Zak). Van de schilderijen uit deze Moraulus-groep kunnen enkel de panelen van het zogenaamde *Sint-Bartholomeusretabel* uit de kerk van Santa María del Puerto in Santoña (Cantabrië) nauwkeurig gedateerd worden (fig. 5 en 6). De datum 1561 op de frontons van de laterale compartimenten correspondeert met het moment van de montage van de retabel. De beschilderde panelen moeten dus iets vroeger zijn vervaardigd, ca. 1560 (<sup>27</sup>). Op de *Gregoriusmis* uit de Sarah Campbell Blaffer Foundation te Houston, een

(27) E. BERMEJO, 'Un retablo flamenco en la iglesia de Santa María de Santoña', *Archivo español de Arte*, 19, 1976, pp. 1-16; F.F. PARDO (red.), *Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea*, Oviedo, 1999, pp. 339-340.

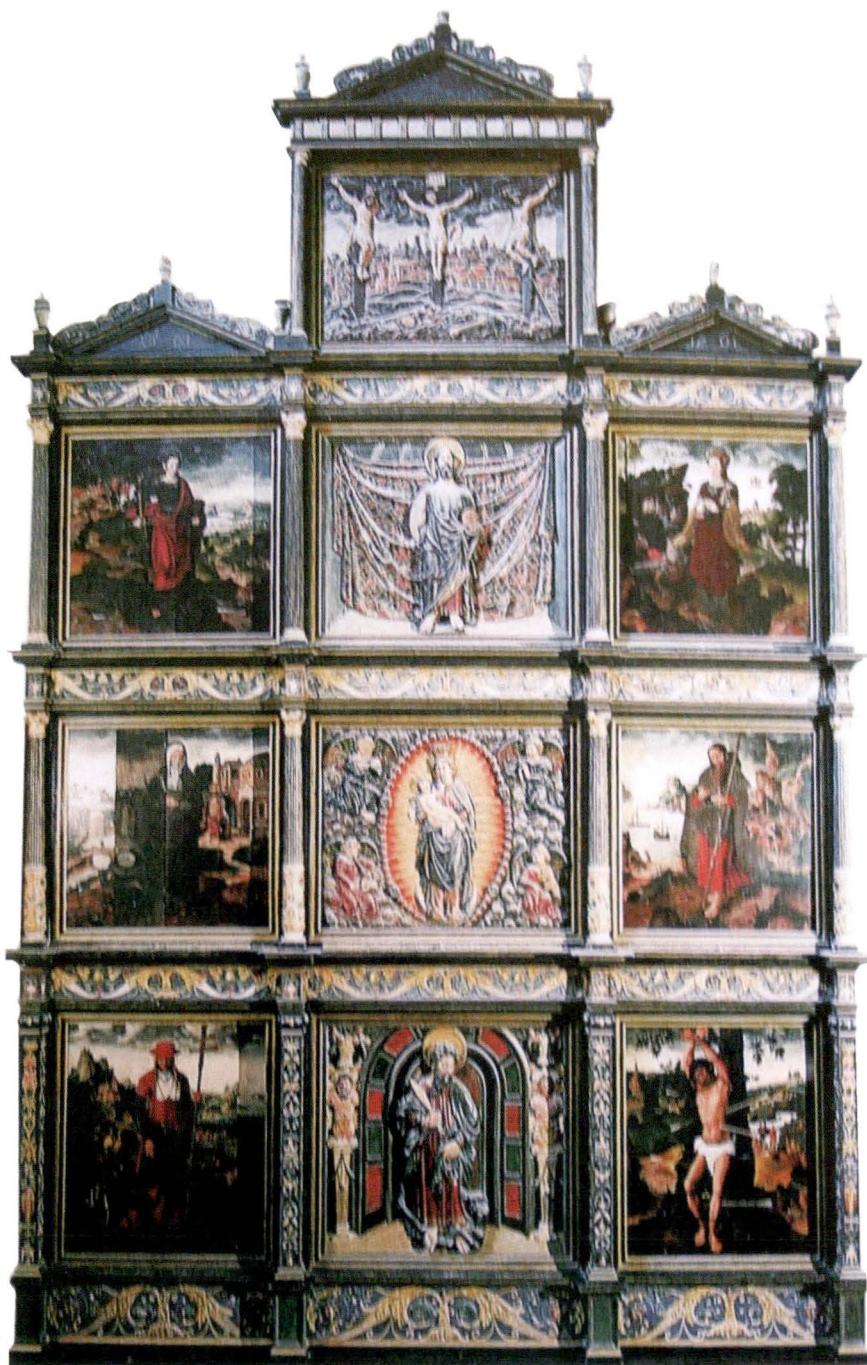


Fig. 5. Pieter I Claeissens, *Sint-Bartholomeusretabel*, 1560-61, olieverf op paneel, 135 x 188 cm, Santoña, Santa María del Puerto. (foto D. Martens)

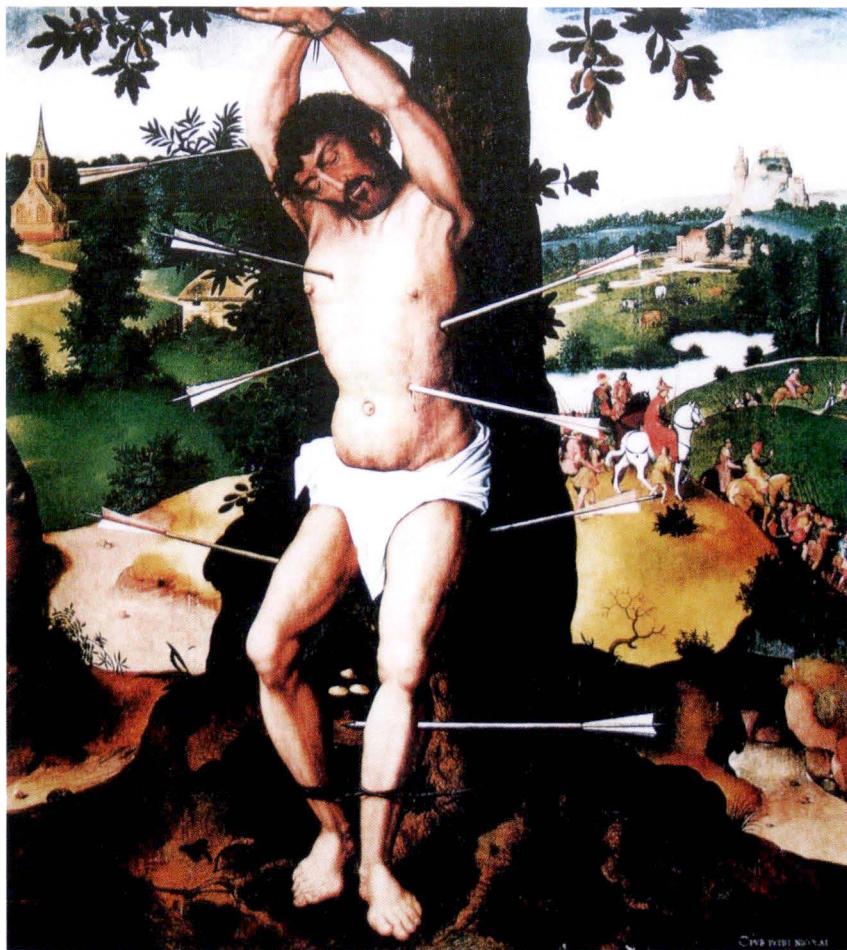


Fig. 6. Pieter I Claeissens, *Sint-Sebastiaan*, Paneel van het *Sint-Bartholomeusretabel*. (foto D. Martens)

ander schilderij uit de Moraulus-groep, troffen Martens en Kiss de trekken aan van hetzelfde ateliermodel als de heilige Franciscus op het linkerluik van de *Ontaneda triptiek* (Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België), die reeds vroeger als een product van het Claeissensatelier werd geïdentificeerd (28). Ook frappante gelijkenissen in de motieven en details op de achtergrond van beide schilderijen spraken in het voordeel van een attributie aan een telg uit de familie Claeissens. Afgaande op de datering van het *Sint-Bartholomeusretabel* bleek enkel een identificatie met Pieter I Claeissens tot de mogelijkheden te behoren. Omstreeks 1560 had immers nog geen enkel ander lid van de familie het meesterschap bereikt.

(28) C. VAN DEN BERGEN-PANTENS, D. VERLOO en L. KOCKAERT, 'Le triptyque de Ontaneda d'Antheunis Claeissens. Historique, technique picturale et traitement', *bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunspatrimonium*, 18, 1980-81, pp. 59-80.

Uit een analyse van het inschrijvingsregister en de memorielijst van het Brugse beeldensmakersambacht werd bovenbien duidelijk dat er geen enkel ander geldig alternatief bestaat voor de identificatie van de onbekende kunstenaar. Aangenomen wordt nu dat ‘Nicolai’ staat voor de genitiefvorm van het verlatijnste patroniem ‘Claeissens’, dat ‘Moraulus’ verwijst naar de woonplaats van Pieter I in de Jan Miraelstraat, terwijl ‘Oude Zak’ de aanduiding is van de straat waar het atelier gevestigd was.

De bevindingen van Martens en Kiss betekenden zowel een doorbraak als een cesuur in de reconstructie van het oeuvre van de familie Claeissens. De werken uit de Moraulus-groep, waarvan de protagonisten gekenmerkt worden door zwaar gegroeefde, haast karikaturale gezichten, gekunstelde dynamiek en een tendens tot monumentale beheersing van het beeldvlak, vertonen weinig verwantschap met de werken uit de traditionele Pieter I Claeissens-groep. Didier Martens maakt dan ook de radicale assumptie dat de werken die de kern van de Pieter I Claeissens-groep vormen aan zijn zoon Pieter II moeten worden toegeschreven (29). Om de geldigheid van deze stelling na te gaan, zou het volledige Claeissensoeuvre aan een nieuwe evaluatie moeten onderworpen worden. Dit artikel wil daartoe de aanzet geven door die andere onbekende variabele, nl. Gillis Claeissens, in de discussie te betrekken. Ondanks enkele bescheiden, maar tegelijk ongefundeerde, pogingen kon tot nog toe geen enkel werk met zekerheid aan deze kunstenaar worden toegeschreven (30). Uit zijn graftomb (31) en zijn aanbevesting door het hof te Brussel blijkt nochtans dat Gillis tijdens zijn leven een zekere bekendheid genoot. Bovendien is hij het enige lid van de familie Claeissens dat door latere historiografen in de lijst van noemenswaardige Bruggelingen werd opgenomen (32).

(29) MARTENS, ‘A la busquéda’, *op. cit.*, p. 123.

(30) W.H.J. WEALE, *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien*, tent. cat., Brugge, 1902, p. 120; HULIN DE LOO, *Bruges 1902*, *op. cit.*, p. 82; WEALE, ‘Peintres Brugeois’, *op. cit.*, p. 38; KISS, *Production picturale*, *op. cit.*, I, p. 17.

(31) *Sepulture van Gillis Claeissins f° Pieter de houde, in synen tyde vermaert schildere ende onderhouder van syne huueghyt: overleedt int jaer 1605 den xvij<sup>e</sup>n december. Ende van ionekvr. Elisabetta f° Jan Boelaert, synne huysvr. overleedt int jaer 1609.* WEALE, ‘Peintres Brugeois’, *op. cit.*, p. 37. De versie in L.-M. DE HOOGHE, *Versaemelinghe van alle de sepulturen, epitaphien, besetten, waepens ende blasoenen, die gevonden worden in alle de kercken, kloosters, abdyen, capellen ende godshuysen, binnen de stad van Brugge*, 6 dln., OBB, ms. 419, ca. 1700, III, fol. 175 wijkt af in enkele details. Onwille van werkzaamheden in de kapel kon de transcriptie niet geverifieerd worden.

(32) *Aegidius Claessentius, pictor domesticus Alexandri Farnesii, Parmae et Piacentiae ducis, exinde sequentium gubernatorum demum archiducum pictor. Habuit duos fratres Antonium et Petrum in eadem arte excellentes.* G.J. HOOGEWERF en J.Q. VAN REGTEREN ALTEA (eds.), *Arnoldus Buchelius “Res Pictoriae...”*. *Aanleekeningen over kunstenaars en kunstwerken voorkomende in zijn Diarium, Res pictoriae, Notae quotidianae en Descriptio urbis ultrajectinae (1583-1639)*, Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte, 25, ‘s-Gravenhage, 1928, p. 54; *Aegidius Claysson Hof-Schilder van Alexander Farnese, van Aarls-Herlog Ernest, van Peter Henriques, Graaf van Fontaine, en van Albertus en Izabelle*. A. SANDERUS, *Verheerlykt Vlaandre*, 3 dln., Leiden-Rotterdam’s Gravenhage, 1735, I, p. 180; *Aegidius ofte Gillis Claeissens van Brugghe hofschilder vanden hertogh van Parma sliert d° 1605*. J.P. VAN MALE, *Naukeurighe Beschrypinghe vande onde ende hedendaeghsche gestaethede vande edele ende vermaerde stadt Brugge in Vlaenderen*, OBB, ms. 432, 1723-vóór 1734, I/3, fol. 132r. Antoon Claeissens wordt weliswaar vermeld in J.B. DESCAMPS, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant avec des réflexions relativement aux arts et quelques gravures*, Parijs, 1769, p. 270, maar enkel omdat Descamps hem aanzag als de auteur van Gerard Davids *Oordeel van Cambyses* (Brugge, Groeningemuseum). Deze veronderstelling werd naderhand opgepikt door K. SCHNAASE, *Niederländische*

## Biografische schets

Net zoals zijn broers Antoon en Pieter II kreeg Gillis Claeissens (1536/37-1605) zijn opleiding in de werkplaats van zijn vader. Op 18 oktober 1566 liet hij zich als meester-schilder registreren in het Brugse beeldensmakersambacht<sup>(33)</sup>. Tot 1570 moet hij nog in het ouderlijk atelier actief zijn geweest. Pas met het eerder vermelde rekwest aan de schepenen van 31 augustus van dat jaar trachtte Pieter I subsidies los te weken waarmee zijn twee oudste zonen hun eigen zaak konden opstarten: *ten fyne dat alzulcke contracten als van zy voort an maken zouden van weerde moghen wesen ende huerlieder effect sorteren*<sup>(34)</sup>. Ondanks het akkoord van de schepenen<sup>(35)</sup> blijkt uit het verder te bespreken contract van 1574 en de registers voor de hypotheekbewaring van 1580 dat Gillis nog tot aan de dood van zijn vader in het ouderlijk huis in de Oude Zak bleef wonen<sup>(36)</sup>.

Bij het overlijden van Pieter I in 1576 werden de onroerende bezittingen verdeeld over zijn weduwe en zijn vijf zonen. Marie Meese kreeg het vruchtgebruik over vijf delen van het eigendom in de Oude Zak. De resterende vijf delen gingen naar de broers. In verschillende etappes kocht Gillis de erfdeelen van zijn moeder en broers op. Om de nodige fondsen voor deze investering bijeen te zamelen, leende hij bij Antoon, Pieter II en Ambrosius Claeissens. Omstreeks 1586 was het huis volledig in zijn bezit<sup>(37)</sup>. De inspanningen die Gillis deed om de eigendomstitel van het atelier in de Oude Zak te verwerven, moet allicht als een poging worden gezien om ook het cliënteel van zijn overleden vader binnen te rijven. Tussen 1591-92 en 1599 woonde hij in het Oostgistelhof<sup>(38)</sup>. De redenen voor deze verhuis blijven onduidelijk.

In tegenstelling tot zijn broers Antoon en Pieter II werkte Gillis zich niet op in dienst van de Brugse publieke instituten. Slechts bij één gelegenheid wordt zijn naam in professioneel verband aangetroffen in de archieven van een Brugse instelling. Vlak voor zijn dood ontving hij vanuit de kathedraal van Sint-Donaas de opdracht om een altaarstuk uit de kerk van Watervliet (zo'n 30 km ten oosten van Brugge) te restaureren. Onwille van de troebelen in de grensstreek werd het paneel tijdelijk binnen de muren van Brugge bewaard. Na Gillis' dood in 1605 werd dit schilderij, samen met nog twee andere werken, uit zijn atelier teruggevorderd<sup>(39)</sup>. Gillis' afwezigheid in de archieven van de Brugse publieke instellingen maakt dat zijn activiteiten minder gedetailleerd kunnen worden gereconstrueerd dan die van zijn broers. Zijn vroegst gedocumenteerde opdracht dateert uit 1572,wanneer hij vergoed wordt

*Briefe*, Stuttgart-Tübingen, 1834, p. 348. Meer daarover in: KISS, *Production picturale*, *op. cit.*, I, p. 10; T. HOLGER-BORCHERT, 'De ontdekking van de Brugse schilderkunst' in: MARTENS, *Brugge en de Renaissance*, *op. cit.*, I, pp. 19-20.

(33) VANDEN HAUTE, *Corporation des peintres*, *op. cit.*, p. 91a.

(34) Zie het document in bijlage 2.

(35) Apostille bij het document in bijlage 2.

(36) L. GILLIOTTS-VAN SEVEREN, 'Les registres des 'Zestendeelen' ou le cadastre de la ville de Bruges de l'année 1580', *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis 'Société d'Émulation' te Brugge*, 48, 1893, p. 234.

(37) MEULEMEESTER, 'Ambachtelijke opdrachten', *op. cit.*, pp. 163-164.

(38) BAB, FSW, nr. 24, Rekeningen 1564-1644, passim; WEALE, 'Peintres Brugeois', *op. cit.*, p. 36.

(39) BAB, SD, G20, reg. 177, fol. 70r; MEULEMEESTER, 'Ambachtelijke opdrachten', *op. cit.*, p. 165.

voor het schilderen van het blazoen van de heer van Tillegem (<sup>40</sup>). Twee jaar later verklaarde hij zich akkoord om de luiken van het epitaf van broeder Claeys Van de Kerchove, meester van het Magdalenaaloprozenhuis op Sint-Andries, in te vullen met portretten en schutshiligen. Het is dit contract dat de basis zal vormen voor de reconstructie van het oeuvre van Gillis Claeissens. Alle werken die konden worden verzameld, werden geschilderd in opdracht van particulieren.

In een later stadium ging Gillis andere markten opzoeken. Volgens een nota in een rekwest van het beeldensmakersambacht uit 1592 verliet hij reeds in 1589 de stad om in dienst te treden van Alexander Farnese en later van de aartshertogen Albrecht en Isabella (<sup>41</sup>). Op 8 oktober 1596 liet hij zich daartoe registreren als buitenpoorter van Brugge, waardoor hij de stad voor bepaalde duur kon verlaten zonder aan zijn poorterrechten te verzaken (<sup>42</sup>). Wanneer Gillis precies (aan het hof) te Brussel verbleef, valt te achterhalen door de afkorting van de rente op zijn huis in het Oostgistelhof van naderbij te bestuderen. In de rekeningen van de kerkfabriek van Sint-Walburga, de ontvangende instelling, wordt voor 1591 en 1592 op Gillis' betaalplicht gewezen, maar worden geen ontvangstsen geregistreerd. De betalingen voor 1593 en 1594 worden pas in de rekening van 1596-97 genoteerd, die van 1595 en 1596 in de rekening van 1597-98. In de jaren 1597 en 1598 werden blijkbaar geen betalingen ontvangen. Voor 1599 werd wel een bedrag geïnd, maar dat werd later opnieuw geschrapt. De afkorting op de hypothek voor 1599 en 1600 werden uiteindelijk gedaan door de nieuwe bewoner, Ghysbrecht Vleys (<sup>43</sup>). Op basis van deze gegevens kan verondersteld worden dat Gillis' verblijf te Brussel uit twee periodes bestond. In 1589 zou hij een eerste maal naar Brussel getrokken zijn, om kort na de dood van Farnese in 1592 terug te keren naar Brugge. De betalingen voor 1593-1596 lijken erop te wijzen dat hij in die jaren opnieuw in het Oostgistelhof verloefde. Toen Gillis vervolgens in 1596 het buitenpoorterschap kocht, werden ook geen betalingen aan de kerkfabriek meer geregistreerd. Daaruit valt op te maken dat hij toen voor langere tijd buiten de stad verbleef. Dit tijdstip correspondeert ook ongeveer met het moment waarop Albrecht van Oostenrijk tot landvoogd van de Zuidelijke Nederlanden werd aangesteld. In het najaar van 1604 moet Gillis opnieuw naar Brugge teruggekeerd zijn. In dat jaar kreeg hij immers vanuit Sint-Donaas de opdracht om het altaarstuk uit de kerk van Watervliet te restaureren en nam hij zijn laatste mandaat op in het bestuur van het beeldensmakersambacht.

Het is niet bekend of Gillis migreerde op verzoek van de vorsten, of dat hij zelf aange trokken werd door het aantrekkelijk perspectief van een kunstminnend hof. Latere kroniekschrijvers betitelden hem steeds als hofschilder. Het valt echter te betwijfelen of hij ooit dit statuut bereikte. In de archieven van het hof wordt Gillis eenvoudig aangeduid als schilder van Brugge (<sup>44</sup>). Net zoals andere schilders voerde hij wellicht slechts occasioneel opdrachten

(40) WEALE, ‘Peintres Brugeois’, *op. cit.*, p. 37.

(41) SAB, reeks 314, BZ, Rekwesten, dossier 1592, 2<sup>e</sup> doc., fol. 1v (ongepubliceerd document).

(42) A. SCHOUTEET, *Indices op de buitenpoorterboeken van de stad Brugge 1548-1788*, Poorterboeken van de Zuidelijke Nederlanden, 1/6, 2 dln., Handzame, 1965-73, I, 32.

(43) RAB, FSW, nr. 24, Rekeningen 1564-1644, passim.

(44) M. DE MAAYER, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst. Bijdrage tot de geschiedenis van de XVII-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden*, Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor

uit voor het hof, zonder daarbij speciale prerogatieven te genieten<sup>(45)</sup>. Als zodanig schilderde hij tussen 1598 en 1600 een *Kruisiging* voor de hofkapel te Brussel en kort voor zijn terugkeer naar Brugge eind 1601 een miniatuurportret van de Infante Isabella dat gemonteerd werd in een gouden omhulsel, bezet met diamanten en hangend aan een gouden ketting. Van dit portret, noch van de *Kruisiging*, bleef enig restant bewaard<sup>(46)</sup>. Uit Gillis' eerste Brusselse periode zijn geen opdrachten bekend.

Viermaal nam Gillis een mandaat op in het bestuur van het Brugse beeldensmakersambacht. In 1570-71 zetelde hij als vinder, in 1577-78, 1584-85 en 1604-05 als deken<sup>(47)</sup>. Tijdens zijn derde ambtstermijn spande hij in de hoedanigheid van voorzitter van het ambacht een proces in tegen Remy Stalpaert en de voogden van de kinderen van Claeys Puceel, twee schilders uit Brugge. Volgens de aanklacht hadden Remy en Claeys zich tijdens de jaren van de calvinistische bezetting (1578-1584) gecommitteerd aan een financieel wanbeheer, zodanig dat de corporatie nu met schulden zat die opliepen tot vijftig pond Vlaamse groten. Het ambachtsbestuur eiste dat de kosten zouden worden verhaald op de bezittingen van de beklaagden, desnoods op die van hun echtgenotes of nakomelingen. Remy en Claeys haalden het argument aan van algemene verdwazing en collectieve schuld en pleitten voor een kwijtschelding van de schuldenlast. Ze verweten Gillis zijn *quade ende hardneckeghe opinie [...] die tselve ambocht met zekere andere die hy tot zynder intentie ghebrocht heeft in roere stelt*<sup>(48)</sup>. Op 19 mei 1585 werd de zaak uitgesteld ter nazicht van de gilderekeningen. Het eindvonnis van de schepenen is niet bekend. Wel liet Remy Stalpaert in 1586 beslag leggen op het recht van stedelijk officie van lijnwaadmaat dat de erfgenamen van Claeys Puceel genoten, om daaruit de som van tien pond Vlaamse groten te recupereren, *over de colisatie vanden ambochte vande schilders*<sup>(49)</sup>.

Tussen 1576 en 1586 huwde Gillis met Elisabeth Boelandts<sup>(50)</sup>. Voor zover de bronnen laten uitschijnen, bleef hun echtverbintenis kinderloos. Zoals eerder vermeld, registreerde een buitenechtelijke zoon van Gillis, nl. Gillis II, zich op 20 februari 1601 in het Sint-Lucasgilde te Brussel. Gillis I stierf op 17 december 1605 en werd bijgezet in de kuiperskapel van de Sint-Jacobskerk te Brugge. Zijn echtgenote overleed in februari 1609;<sup>(51)</sup> zijn zoon ca. 1622.

Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 9, Brussel, 1955, pp. 230-232, 282-284.

- (45) S. VAN SPRANG, 'Les peintres à la cour d'Albert et Isabelle: une tentative de classification' in: H. VLIEGHE en K. VAN DER STIGHELLEN (red.), *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage, 1550-1700*, Turnhout, 2005, p. 37.
- (46) A. PINCHART, *Archives des arts, sciences et lettres*, Archives Générales du Royaume et Archives de l'état dans les provinces, Studia 51, 3 (dlr.), Gent, 1860, anastatische herdruk, Brussel, 1994, I, pp. 284-285, II, p. 321; DE MAEYER, *Albrecht en Isabella*, *op. cit.*, pp. 231-232, 265, 282-285.
- (47) WEALE, 'Peintres Brugeois', *op. cit.*, p. 36; SAB, reeks 109, FAc, Oorkonden, D, 4 okt. 1604 (ongepubliceerd document).
- (48) SAB, reeks 314, BZ, Processen, 1585, 1<sup>e</sup> doc., fol. 2r (ongepubliceerd document).
- (49) R.A. PARMENTIER, 'Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de 16<sup>e</sup> eeuw', *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, 11, 1941, p. 28.
- (50) Op het moment van de erfenisverdeling in 1576 was Gillis nog ongehuwd. Toen hij in 1586 de laatste erfdelen van het huis in de Oude Zak opkocht, werd hij in de documenten als gehuwd aangeduid. MEULEMEESTER, 'Ambachtelijke opdrachten', *op. cit.*, pp. 163-164.
- (51) WEALE, 'Peintres Brugeois', *op. cit.*, p. 36; J. D'HONDRT, L. VANDAMME en I. VERREPT, *Grafsstenen op papier. Grafschriftenverzamelingen in Brugse archieven en bibliotheken*, Brugge, 2003, pp. 13-14.

### Een referentiewerk voor Gillis Claeissens

Zoals gezegd kon tot nog toe kon geen enkel schilderij aan Gillis Claeissens worden toegeschreven. Naar aanleiding van de tentoonstelling van 1902 en het pioniersartikel uit 1911 deed James Weale weliswaar enkele pogingen om een werk aan Gillis toe te schrijven, maar zijn attributies bleven veronderstellingen die niet konden steunen op een document of een inscriptie (52). Ook Barbara Kiss slaagde er in haar overzichtswerk uit 1994 niet in om de productie van Gillis aan de anonimiteit te onttrekken (53). Nochtans zijn de noodzakelijke voorwaarden voor de reconstructie van Gillis' oeuvre al geruime tijd aanwezig.

In 1983 publiceerde Jozef Geldhof een contract van 13 februari 1574 (n.s.) tussen Gillis Claeissens en broeder Claeys Van de Kerchove van het Magdalena-leprozenhuis op Sint-Andries (54). Gillis verbond er zich toe de luiken van een reeds aanwezig epitaaf te overschilderen en een stel portretten toe te voegen. Op het ene binnenluik beloofde hij de heilige Nicolaas af te beelden, op de andere binnenvleugel het portret van broeder Claeys met onderaan zijn wapenschild. Beide figuren dienden gesitueerd te worden in een landschap met luchtperspectief dat aansloot bij het oude middenpaneel. Waar nodig werd Gillis opgedragen het oude paneel te restaureren en bij te schilderen. Op de buitenluiken moesten, aan de ene kant, de heilige Johannes komen en de portretten van zijn vader, zijn broer en nogmaals broeder Claeys. Op de andere vleugel wenste de opdrachtgever de heilige Jacob te zien en de beeltenis van zijn moeder en zijn vier zussen in een landschap. Onderaan de taferelen op de buitenluiken moest een inscriptie komen in de trant van *hier licht begraven ofte sepeltuer*, alnaargelang het oordeel van de schilder. Gillis ging akkoord het werk tegen Pinksteren 1574 te voltooien en zou daarvoor vier pond Vlaamse groten ontvangen. Uit voorzorg liet broeder Claeys een clausule bij het contract invoegen waarbij hij de voortgang van de hele operatie en de kwaliteit van het uiteindelijke resultaat kon controleren, ter advies bijgestaan door zes meesters van het beeldendmakersambacht. Indien het resultaat niet voldeed aan de eisen uit het contract, werd het loon van Gillis ingetrokken.

De opdracht verliep allerminst vlekkeloos. Na drie controlevisitaties aan het atelier van de kunstenaar liet broeder Claeys op 18 december 1575 door het gildebestuur bepalen dat het schilderij uiterlijk op 1 april 1576 voltooid moest zijn, op straffe van een boete premie van zes Carolusgulden (d.i. 25 % van de oorspronkelijke verloning). Hoe de kwestie verder verliep, is niet precies te achterhalen. Volgens een nota van Claeys in de marge van het contract werden Gillis op 27 april 1576 twee ponden Vlaamse groten uitbetaald, wat slechts de helft is van de aanvankelijk overeengekomen prijs.

Jozef Geldhof slaagde er niet in de triptiek te lokaliseren. Evenmin slaagden andere auteurs erin de welomschreven luiken op te sporen. Een stel panelen dat in 1836 in het bezit

(52) Cf. noot 30 en *infra*.

(53) Kiss, *Production picturale*, op. cit., I, p. 17.

(54) J. GELDHOF, 'De Claeissens en het Magdalena-leprozenhuis', *Het Brugs Ommeland*, 23, 1983, pp. 249-268.

De transcriptie van Geldhof mist enkele summiere tekstpassages. In bijlage 3 wordt een gecorrigeerde versie van het contract afdrukkt.

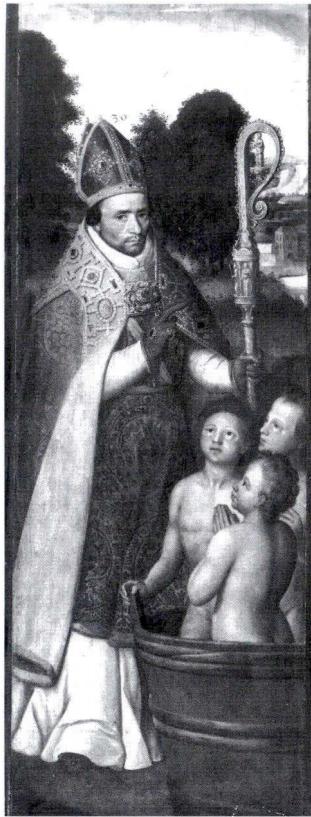


Fig. 7. Gillis Claeissens, *Sint-Nicolaas Van Myra*, Luik van de Triptiek van Claeys Van de Kerchove, 1576, olieverf op paneel, 86 x 32,5 cm, Boedapest, Szépművészeti Múzeum, inv. nr. 360. (copyright Szépművészeti Múzeum, Boedapest)



Fig. 8. Gillis Claeissens, *Claeys Van de Kerchove in aanbidding voor Sint-Nicolaas Van Myra*, Luik van de Triptiek van Claeys Van de Kerchove, 1576, olieverf op paneel, 86 x 32,5 cm, Boedapest, Szépművészeti Múzeum, inv. nr. 363. (copyright Szépművészeti Múzeum, Boedapest)

kwam van het Museum voor Schone Kunsten te Boedapest (Szépművészeti Múzeum, inv. nrs. 360-363) en sindsdien opeenvolgend aan Frans I Pourbus en Pieter I Claeissens werd toegeschreven, (<sup>55</sup>) kan echter zonder problemen worden herkend als de luiken uit het contract tussen Gillis Claeissens en broeder Claeys Van de Kerchove (fig. 7-10). In 1990 waren de panelen

(55) A. BREDIUS, 'De schilderijen te Budapest', *Nederlandsche kunstbode. Beeldende kunst, Oudheidkunde, Kunstschilderijverheid*, 2, 1880, pp. 373-374; H.V. TSCHUDI, *Landes-Gemälde-Galerie in Budapest vormals Esterházy-Galerie*, Wenen, 1883, p. ix; T. VON FRIMMEL, *Kleine Galeriestudien*, I, Wenen, 1892, p. 320; A. PIGLER, *Museum der bildenden Künste. Szépművészeti Múzeum Budapest. Katalog der Galerie Alter Meister*, 2 dln., Tübingen, 1968, I, pp. 142-143; H. TAKÁCS, *A Pyrker képlára a Szépművészeti Múzeumban*, Eger, 1987, pp. 276-277; Kiss, *Production picturale, op. cit.*, II, pp. 111-116; I. EMBER en Z. URBACH (red.), *Museum of Fine Art Budapest. Old Masters' Gallery. Summary Catalogue*, II, *Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings*, Boedapest, 2000, p. 33.



Fig. 9. Gillis Claeissens, *Jacquemine Van de Zande en haar dochters*, Luik van de Triptiek van Claeys Van de Kerchove, 1576, olieverf op paneel, 86 x 32,5 cm, Boedapest, Szépművészeti Múzeum, inv. nr. 362. (copyright Szépművészeti Múzeum, Boedapest)



Fig. 10. Gillis Claeissens, *Jan Van de Kerchove en zijn zoons*, Luik van de Triptiek van Claeys Van de Kerchove, 1576, olieverf op paneel, 86 x 32,5 cm, Boedapest, Szépművészeti Múzeum, inv. nr. 361. (copyright Szépművészeti Múzeum, Boedapest)

aanwezig op de tentoonstelling *Middeleeuwse Nederlandse kunst uit Hongarije* in het Catharijneconvent te Utrecht en in 2000 vormden ze nog het onderwerp van een bijdrage van Carl Van de Velde op het symposium *Flemish Art in Hungary* (gepubliceerd in 2004) (56). Bij elk van deze gelegenheden bleef het geciteerde artikel van Geldhof echter onopgemerkt.

Het paneel met inventarisnummer 360 beeldt de heilige Nicolaas Van Myra af, te herkennen aan zijn bisschoppelijke kledij, mijter en staf en aan de episode van de opwekking van de vermoorde kinderen in de kuip als zijn attribuut. Op nummer 363 knielt een man neer voor een bidstoel waarop een boek ligt opengeslagen. Aan de zijkant van de lezenaar werden

(56) HELLEMANS, *Middeleeuwse Nederlandse kunst*, op. cit., pp. 31-33, 84; C. VAN DE VELDE, 'The fragments of a sixteenth century Flemish epitaph painting in the Museum of Fine Arts in Budapest' in: C. VAN DE VELDE (red.), *Flemish Art in Hungary: Symposium Budapest, 12-13 May 2000*, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, Brussel, 2004, pp. 91-94.

een wapenschild aangebracht, een opschrift in een cartouche (*Verholen ghepeijns / zal worden ontleet / als elck vanden kerc / houe wort vfer/weel*) en een inscriptie op de voet (AETATIS. 53. 1576). Zowel de heilige Nicolaas als de geknielden man werden in een landschap gesitueerd waarvan de horizon een zekere continuïteit vertoont. Op nummer 361 werd Johannes de Evangelist geschilderd, te identificeren aan de gifbeker, en drie mannelijke figuren geknield voor een bidstoel. Zij werden geplaatst in een ondefinieerbare ruimte. Tussen de drie figuren valt een aanzienlijk leeftijdsverschil te noteren. De fysionomie van de meest linkse persoon is identiek aan die van de man op het paneel met inventarisnummer 363. Paneel 362 tenslotte, beantwoordt van opzet aan nummer 361. Hier knielen vijf vrouwen neer voor een bidstoel onder bescherming van de heilige Jacob de Meerdere, te herkennen aan zijn pelgrimsattributen. De compositie van de vloertegels op de panelen 361 en 362 vertoont een overeenkomstig patroon. Onderaan beide panelen werden volgende inscripties aangebracht:

Paneel nummer 361:

*Ter memorie Ja[n]f va[n]de[n] Kerchoue zy[n] dees figuere[n] al  
En/de/ Jaquemine va[n]de Za[n]de zy[n] ghesellenede  
Oock huere ki[n]ds vad[er] moed[er] broed[er] zusters bit voor al  
Va[n] broed[er] Claeys va[n]de[n] Kerchoue de doot heef se mede*

Paneel nummer 362:

*Ic hadde eens goet en dat was mijn  
Nu moetet een anders zijn  
Anders en is min niet ghebleuen  
Dan dat Ic om gods wille hebbe ghegheue[n]*

Niet alleen beantwoordt de beschrijving van de panelen zoals die uit het contract kan worden afgeleid, nauwkeurig aan de voorstelling op de panelen uit Boedapest, ook de datum 1576 en de nadrukkelijke vermelding van de naam Claeys Van de Kerchove leveren het onomstotbare bewijs dat deze panelen kunnen worden geïdentificeerd als het werk van Gillis Claeissens.

Op basis van het contract kan de identiteit van de personen nu worden vastgelegd. De man geknield voor de lezenaar op nummer 363 en de meest linkse figuur op nummer 361 stellen niet Jan Van de Kerchove voor, zoals in de catalogus van 2000 nog werd beweerd, (57) maar Claeys Van de Kerchove zelf, wat Carl Van de Velde — zonder kennis van het contract — op basis van een vergelijking tussen het afgebeeld wapenschild en de schilden bekend uit heraldische repertoria reeds kon afleiden (58). Jan daarentegen, moet worden vereenzelvigd met de oudere man het meest rechts op nummer 361. De figuur die het trio op dit paneel compleet maakt, moet de broer van Claeys Van de Kerchove zijn, wiens naam noch in het contract, noch in het opschrift wordt meegedeeld. Het groepje vrouwen op nummer 362 wordt in het contract aangeduid als de moeder en de vier zusters van Claeys. De tekst geeft echter geen specificaties in verband met hun namen. Op basis van de inscriptie

(57) EMBER, *Museum of Fine Art Budapest*, *op. cit.*, p. 33.

(58) VAN DE VELDE, ‘Fragments’, *op. cit.*, p. 92.

onderaan paneel 361 kan de vrouw die het groepje aanvoert worden geïdentificeerd als Jacqueline Van de Zande. Enkel over de opdrachtgever zijn enkele biografische bijzonderheden bekend. Geboren in 1523 trad Claeys Van de Kerchove in 1541 binnen in het Magdalena-leprozenhuis op Sint-Andries, waar hij geruime tijd het ambt van rentmeester vervulde. In 1571 voerde de leprozerij onder zijn leiding beveiligingswerken uit aan het hospitaal en de kerk. De uitgaven voor deze onderneming boekte hij in een afzonderlijk kohier. Het is precies achteraan dit volume dat Claeys in 1574 het contract met Gillis Claeissens noteerde. Op 9 augustus 1579 volgde hij Jan Van de Verden op als gasthuismeester. Claeys overleed uiteindelijk in 1597 op vierenzeventigjarige leeftijd (<sup>59</sup>).

Verder onderzoek in de archieven van het Magdalena-leprozenhuis verschafte weinig bijkomende informatie over het schilderij. Ondanks het feit dat zowel het testament als de inventaris van het sterfhuis van Claeys Van de Kerchove bewaard bleven, wordt in geen van beide melding gemaakt van het epitaaf (<sup>60</sup>). Akten in verband met fundatiestichtingen werpen wel een licht op de oorspronkelijke plaatsing en de verdere pedigree van het altaarstuk. Op 10 november 1564 stelde broeder Claeys een eeuwige jaargetijde in voor de zielen van Jan Van de Kerchove en Jacqueline (of Jacquemine) Van de Zande (<sup>61</sup>). De fundatie was verbonden aan de kerk van Sint-Catharina op Assebroek, net buiten de muren van Brugge ter hoogte van de Katelijnepoort (of Calharinapoort), waar zijn ouders op het kerkhof waren begraven. Oorspronkelijk gesticht als een bijkerk van O.-L.-Vrouw kwam Sint-Catharina door de aanleg van de stadswallen in 1279 buiten de stadsvesten te liggen. Hoewel de kerk sindsdien niet langer tot het grondgebied van Brugge behoorde, bleef haar parochie gebied binnen de muren omvatten (<sup>62</sup>). De kerk werd ook steeds onder de acht parochiekerken van Brugge erkend (<sup>63</sup>). In deze *schamel kercke*, zoals de Brugse rederijker Eduard De Dene haar in 1561 noemde, (<sup>64</sup>) stelde Claeys Van de Kerchove op 30 januari 1574 (n.s.) een tweede fundatie in, waarvan een bevestiging volgde in een akte van 5 april (<sup>65</sup>). Hoewel de tekst van de stichting geen melding maakt van een epitaaf of een reeds aanwezig schilderij, moet het familieportret zijn ontstaan aan deze fundatie te danken hebben. Het contract met Gillis Claeissens dateert immers van vier dagen na het instellen van dit jaargetijde. Vermoedelijk was het familieportret dus bedoeld voor een altaar in de kerk waar Claeys' ouders waren bijgezet en waar waarschijnlijk ook Claeys en zijn broer en zusters in de toekomst zouden begraven worden.

Omwille van de oorlogsdreiging gaf de magistraat op 15 maart 1578 het bevel om alle kloosters en kerken binnen een straal van tweeduizend voet vanaf de stadswallen, in feite alle

(59) GELDHOF, 'De Claeissins', *op. cit.*, pp. 250-252.

(60) OAB, *FM*, Liasse 22/5 (ongepubliceerd document).

(61) OAB, *FM*, Charter 1263 (ongepubliceerd document).

(62) J. DE SMET en H. STALPAERT, *Assebroek, heemkundige schets*, Brugge, 1950, p. 3; M. NUWTTENS, *Inventaris van het archief van de Sint-Calharinakerk en van de Magdalena-kerk te Brugge*, Rijksarchief te Brugge, Inventaris, 42, Brussel, 1999, p. 7.

(63) SANDERUS, *Verheerlykt Vlaandre*, *op. cit.*, p. 163.

(64) Geciteerd in: L. GHYS, 'De Hl.-Catharinakerk buiten Brugge', *Biekorf*, 12, 1901, p. 243.

(65) OAB, *FM*, Charters 1330 en 1333 (ongepubliceerd documenten). De inhoud van de fundatie wordt herhaald in een bundel uit 1574 (n.s.); OAB, *FM*, Liasse 21 (ongepubliceerd document).

gebouwen in de paallanden die als uitvalsbasis voor de vijand konden dienen, binnen de tien dagen af te breken<sup>(66)</sup>. Ook de Sint-Catharinakerk was dit lot beschoren. De kerkdiensten werden tijdelijk verlegd naar een zijkapel van O.-L.-Vrouw totdat de kerk in 1588 een nieuw onderkomen vond in de verlaten kapel van de wolwevers, vlakbij de Katelijnepoort. Alle goederen uit Sint-Catharina, *alle de schaelten, teghelen, ende [...] thouttewerk, als ghestoelten, cruiuen ende anderssins daer mede de voornfoomde kercke verciert was*, werden voorlopig opgeslagen in het klooster van de wilhelmiets nabij de Gentpoort. Onder de ornamenten bevonden zich het orgel, een glazen sacramentshuis, de beelden van het doksaal, grafzerken, metaalwerk, allerhande papieren *ende anders*. Andere goederen vonden een schuilplaats bij parochianen, vrienden en toegewijde gelovigen<sup>(67)</sup>.

Op 8 september 1588 stichtte Claeys een nieuw jaargetijde, ditmaal voor zijn eigen zielensheil en verbonden aan de kerk van het Magdalena-prozenhuis<sup>(68)</sup>. Het hospitaal situeerde zich op dat ogenblik niet langer op het Sint-Andriesdomein net buiten Brugge. Zoals de Catharinakerk diende ook de leprozerij in 1578 aan de eis tot afbraak te gehoorzamen<sup>(69)</sup>. Ondanks hevig protest van humanistische stadsbestuurders als Zegher Van Male die bekommert waren om de hygiëne binnen hun stad, zocht de Magdalena een onderkomen in het passantenhuis Nazareth op de Garenmarkt<sup>(70)</sup>. Bij die gelegenheid moet Claeys in de kerk van het passantenhuis een nieuwe graftombe hebben laten oprichten. Dit valt af te leiden uit zijn wens om in de kerk van het passantenhuis, *daer nu myn sepulture licht*, te worden begraven<sup>(71)</sup>. Ook de tekst van de fundatie uit 1588 vermeldt uitdrukkelijk de *sepultuere van den/zelven Broeder Claeis liggen/de/ binder kercke*<sup>(72)</sup>. Een post uit de rekening bij de hoedelinventaris, waarin de metser Adriaen Van der Gracht vergoed wordt *over loopen doen ende sluyten van den/ sepulture*, bevestigt dat Claeys effectief volgens zijn wens in de kerk van het passantenhuis ter aarde werd besteld. De steenhouwer Joos Wittebroot beittelde zijn overlijdensdatum in de grafzerk<sup>(73)</sup>. Na de val van de calvinistische republiek in 1584 gingen in heel wat Brugse kloosters en kerken restauratiecampagnes van start. Altaren werden heropgebouwd en kapellen terug in gebruik genomen. De fundatie van Claeys uit 1588 kaderde wellicht binnen dezelfde sfeer van hernieuwde religiositeit na de jaren van protestantse repressie. De keuze voor de kerk van het prozenhuis als nieuwe plaats voor de graftombe valt te verklaren vanuit de biografie van de opdrachtgever. Sedert zijn promotie tot gasthuismeester in 1579 was de sociale identiteit van Claeys meer dan ooit verbonden met het hospitaal waarover hij het beheer voerde. Nu door de afbraak van de Catharinakerk de band met de familietraditie fysiek verbroken was, kon hij dan ook vrijuit de commémoratie van zijn overleden familieleden

(66) A. DUCLOS, *Bruges: histoire et souvenirs*, Brugge, 1910, p. 227.

(67) GUIYS, ‘De H.-Catharinakerk’, *op. cit.*, pp. 292-295.

(68) OAB, FM, Charter 1446 (ongepubliceerd document).

(69) S. VAN OUTRYVE D’YDEWALLE, *Beschrijving der gemeente St. Andries*, Brugge, 1930, p. 89; L. BEUCKELS, *Brugge: H. Magdalenakwartier*, Brugge, 1984, pp. 98-99.

(70) Z. VAN MALE, *De lamentatie van Zeghere van Male. Brugge na de opstand tegen Spanje 1590*, A. DEWITTE en A. VIAENE (eds.), Brugge, 1977, pp. 18-19.

(71) OAB, FM, Liasse 22/5 (ongepubliceerd document).

(72) OAB, FM, Charter 1446 (ongepubliceerd document).

(73) OAB, FM, Liasse 22/5 (ongepubliceerd document).

laten samengaan met zijn persoonlijke representatie. Vanaf 1588, maar misschien al enkele jaren eerder, moet het familieportret dus het graf van Claeys in de kerk op de Garenmarkt hebben gedecoreerd. Documenten in verband met de religieuze diensten in de kerk van het Magdalenaleprozenhuis bevestigen dat de stichting in de achttiende eeuw nog steeds werd onderhouden (74). Mogelijk werd het schilderij pas aan het einde van de achttiende eeuw onder de Franse bezetter uit zijn oorspronkelijke locatie gelicht (75) om vervolgens tussen 1820 en 1827 in de collectie van Johann Ladislaus Pyrker, aartsbisschop van het Hongaarse Eger, terecht te komen. Van daaruit werden de panelen in 1836 als onderdeel van een uitgebreid legaat aan het Museum voor Schone Kunsten te Boedapest geschonken (76). Brugse historio-grafen als Ignace-Michel de Hooghe die ca. 1700 een grafschriftenverzameling aanlegde of Pactrice Antoine Beaucourt de Noortvelde die in 1773 zijn beschrijving van de O.-L.-Vrouwewaparochie en haar kerken en instellingen voltooide, vermeldden in de kerk van het Magdalenaleprozenhuis enkel de graftombe van Philips d'Ognies en schilderijen van (Jan?) Herregouts († 1721). Ondanks de opzet van het werk van De Hooghe om *alle* grafzerken te inventariseren, waren de tombes van de hospitaalbroeders te *ondienstig* om te worden opgenomen (77).

Met de identificatie van Gillis Claeissens als auteur van de Boedapestpanelen, en het vastpinnen van de oorspronkelijke locatie(s), zijn nochtans niet alle problemen van de baan. Reeds in de museumcatalogus van 2000 werden de moeilijkheden gesignaleerd om de oorspronkelijke toestand van het schilderij te reconstrueren (78). Meer in het bijzonder staat de plaatsing van de vrouwelijke familieleden op paneel 362 volgens dezelfde richtingsas als de mannelijke familieleden op 361 een reconstructie in de klassieke pendantvorm tegen. Indien deze panelen als de binnenluiken van een triptiek zouden fungeren, betekent dit dat één van beide met zijn rug naar de centrale voorstelling zou komen te staan. De suggestie in de catalogus van 2000 als zou het centrale paneel dubbele vleugels aan iedere zijde hebben gehad, valt op basis van de opgave van personages in het contract af te schrijven. Volgens Carl Van de Velde bestaat de enige mogelijkheid erin dat het epitaaf oorspronkelijk geen *triptiek* was maar een *diptiek*. Deze stelling houdt in dat de panelen oorspronkelijk geen gescheiden luiken waren maar de op een gegeven moment in tijd opgedeelde helften van één vleugel. Naar analogie met de *Diptiek van Joris Van de Velde*, toegeschreven aan Adriaen Isenbrant en momenteel verdeeld over de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel en de O.-L.-Vrouwekerk te Brugge, vormden de panelen 361 en 362 dan de linkervleugel van de diptiek in geopende toestand. Gesloten waren dan Claeys Van de Kerchove en zijn schutshei-

(74) OAB, FM, Liasse 24 (ongepubliceerd document). Het document in kwestie is niet precies gedateerd maar wordt bewaard tussen andere achttiende-euwse stukken.

(75) De panelen worden niet vermeld in de lijst van: C. PIOT, *Rapport à Mr. le Ministre de l'intérieur sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794 et restitués en 1815*, Brussel, 1883.

(76) VAN DE VELDE, 'Fragments', op. cit., p. 91.

(77) DE HOOGHE, *Versamelinghe van alle de sepulturen*, op. cit., IV, fol. 123: *Daer zyn nog eenige andere zerken in dese Kerke, maer alle van hospitaalbroeders, en dien volgens ondienstig*; P.A. BEAUCOURT DE NOORTVELDE, *Description historique de l'église collégiale et paroissiale de Notre Dame à Bruges, avec une histoire chronologique de tous les prévôts, suivie d'un recueil des épitaphes ancienne & modernes de cette église*, Brugge, 1773, p. 343.

(78) EMBER, *Museum of Fine Art Budapest*, op. cit., p. 33.

lige in één tafereel te zien. Omwille van de allusie op resurrectie in de cartouche op de lezenaar van paneel 363, moet de voorstelling op de rechtervleugel van de diptiek volgens Van de Velde beschouwd worden als een afbeelding van het Laatste Oordeel (79).

Hoewel de reconstructie van de Boedapestpanelen als een diptiek de meest voor de hand liggende oplossing lijkt, rijzen onoverkomelijke problemen in confrontatie met de beschrijving van het epitaaf in het contract. De aanhef vermeldt reeds nadrukkelijk *twee dueren aan min/fen/ tafereel*. Even verder worden nogmaals duidelijk de *buuuck* (het middenpaneel) en de *dueren* genoemd. De beschrijving van de af te beelden figuren volgt bovendien een vaste logica: *inde zelve dueren van binnen in dheen duere [...] dand/er/ duere [...] voort van buiten upde zelve dueren up dheen duere [...] up dand/er/ duere*. Wijzigingen ten opzichte van de oorspronkelijke opzet lijken niet het geval te zijn geweest. De nota waarmee Claeys Van de Kerchove op 18 december 1575 door het bestuur van het beeldenaarsambacht liet vastleggen dat Gillis het schilderij, *ind/fen/ voorser/even/ manieren*, uiterlijk op 1 april daaropvolgend diende te leveren, vermeldt nogmaals expliciet een *tafereel metten dueren*. Ook gegevens uit de voorstelling zelf kunnen als tegenargument voor een diptiek worden aangehaald. De groepsportretten op panelen 361 en 362 lijken te zeer besloten binnen de eigen lijst om als één scène te worden verondersteld. Bovendien zouden de panelen aan de zijkanten oorspronkelijk een flink aantal centimeters breder moeten zijn geweest om een oplossing te kunnen bieden voor de vereniging van de bidstoel en de afgesneden rug van Claeys Van de Kerchove in één tafereel. Eveneens om de eenheid van het patroon van de vloertegels te bewaren én om te verhinderen dat beide inscripties onderaan als natte inkt in elkaar overvloeien, zouden beide panelen oorspronkelijk een groter oppervlak moeten gehad hebben. Hetzelfde geldt voor nummers 360 en 363. Ook deze panelen hebben extra ruimte nodig om de versmelting van de kuip en de bidstoel in één scène mogelijk te maken. Hoewel het landschap van 360 en 363 zeker overeenkomsten vertoont, kan een continu programma sterk betwist worden. In het bijzonder het dorpsgezicht met het brugje op 360 en het drukker bebouwde gehucht op 363 sluiten niet zonder meer aan. Beide panelen beantwoorden overigens volledig aan het traditionele type van schenkersluiken van een triptiek zoals het Claeissensatelier er wel meerdere produceerde. Bovendien doen de blik van de geknielde Claeys en de kwartdraai van zijn pose een ander focusobject dan de heilige Nicolaas veronderstellen.

Van de Velde gaat ervan uit dat de panelen met het familieportret het hoofdpaneel van de (veronderstelde) diptiek aan de binnenkant flankeerden. Ten onrechte, zo blijkt uit het contract. Zoals de tekst lijkt te suggereren, was het de bedoeling dat de panelen met nummers 360 en 363 respectievelijk het linker- en rechterluik van een triptiek in open toestand gingen vormen. De panelen met de portretten van de mannelijke en vrouwelijke leden van de Van de Kerchove familie worden in het contract vervolgens expliciet als de *buitenuiken* vermeld. Een reconstructie van het schilderij volgens de letter van het contract levert bijgevolg een drieluik waarvan de aandacht van de geportretteerde familieleden op 361 en 362 gericht is op een object dat niet in het tafereel zelf zit vervat. In gesloten toestand krijgen we, met andere woorden, een voorstelling die contact zoekt met de wereld buiten de lijst. Deze ongewone constructie vindt zijn verklaring wellicht in redenen van compositrice aard. Op-

(79) VAN DE VELDE, 'Fragments', *op. cit.*, p. 93.

drachtgevers die hun altaarstuk een biografische dimensie wilden meegeven door het invoegen van andere familieleden, echtgenotes of kinderen, stelden de kunstenaar voor een grote uitdaging. Enerzijds hadden artiesten de plicht het heraldisch onderscheid binnen de gezinsstructuur te respecteren, anderzijds zagen ze zich genoodzaakt een oplossing te vinden voor de ongelijke verhouding tussen de beperkte beeldruimte van de triptiekvleugel en de omvang van het familiebestand. Wellicht om die reden opteerde Gillis ervoor om de leden van de Van de Kerchove familie te integreren in een samengesteld groepsportret, net zoals Adriaan Isenbrant en Pieter Pourbus hem hadden voorgedaan<sup>(80)</sup>. Deze oplossing liet Gillis toe zijn figuren op een realistische manier in de ruimte te integreren zonder hen aan lichamelijkheid te laten inboeten. Dezelfde oplossing, maar dan in pendantvorm, waarbij de mannelijke en vrouwelijke familieleden zonder intermediërend sacraal object in aanbidding naar elkaar toe gekeerd staan, zou een louter betekenisloze constructie zijn. In de geschiedenis van het schenkersportret zijn dergelijke voorbeelden dan ook nagenoeg onbestaande. Op de buitenluiken van Hans Memlings *Triptiek met het Laatste Oordeel* (Gdansk, Muzeum Narodowe) knielen de schenkers Angelo di Jacopo Tani en zijn echtgenote Caterina di Francesco Tanangli weliswaar als pendanten tegenover elkaar, maar als in een soort chiasme is hun focus in wezen gericht op de Madonna en de heilige Michael in de niche op de tegenoverliggende luiken<sup>(81)</sup>. Op een gelijkaardige manier situeerde Jan Van Eyck de patroons Joos Vijd en Elisabeth Borluut op de buitenvleugels van de *Aanbidding van het Lam* (*Gents altaarstuk*) (Gent, Sint-Baafskathedraal) in aanbidding voor de twee Sint-Jans in grisaille<sup>(82)</sup>. Het enige tot nog toe gekende tegenvoorbeeld is het *Besloten hof met calvarie* (Mechelen, O.-L.-Vrouwgasthuis), in 1525-28 geschilderd door de Meester van het Mechels Sint-Jorisgilde, waar de schenkers Maarten Avonts en Sozijne Van Coolen op de buitenluiken naar elkaar toe gekeerd staan zonder dat er een sacraal object tussen hen in staat dat betekenis verleent aan het geheel<sup>(83)</sup>.

De triptiek van Claeys van de Kerchove stond waarschijnlijk zo opgesteld dat de perspectieflijn waارlangs de familieleden werden georiënteerd, uitliep op een externe sacrale voorstelling. Mogelijk hing in de buurt van het epitaaf een fundatiesteen met gegraveerd crucifix, of stond ergens een beeld van de heilige Maagd of de heilige Magdalena. Op die manier bleef de familie Van de Kerchove zelfs na de dood actief blijk geven van haar vrome devotie. Ook wanneer de luiken van de triptiek gesloten waren (wat overigens het grootste deel van de tijd het geval was) bleef de familie zo verwikkeld in een permanent gebed. De vloertegels, waarmee de reële ruimte van de kerk zich uitstrek op paneel, verschaffen het tafereel een bijzondere ruimtelijke dimensie waardoor de sacrale conversatie aan overtuigingskracht en religieuze retoriek wint. Gelijkaardige praktijken zijn bekend uit O.-L.-Vrouw. Op de *Madonna en kind met de heilige Anna en schenkster* uit 1479-83, nu in het Metropolitan Museum of Art (Robert Lehman Collection) maar oorspronkelijk bedoeld voor de Van Nieuwenhovekapel in deze kerk, knielt de geportretteerde, Anna De Blasere, echtgenote van Jan Van Nieuwen-

(80) P. HUUVENNE, *Pieter Pourbus: meester-schilder, 1524-1584*, tent. cat., Brugge, 1984, pp. 203-206. Voor Adriaan Isenbrant, zie *supra*.

(81) D. DE VOS, *Hans Memling, het volledige oeuvre*, Antwerpen, 1991, pp. 82-89.

(82) E. DIJANENS, *Hubert en Jan Van Eyck*, Antwerpen, 1980, pp. 96-97.

(83) *Aspecten van de Laalgotiek in Brabant*, tent. cat., Leuven, 1971, pp. 261-265.

hove, neer in aanbidding voor een object buiten het beeldveld. De bewaarde, oorspronkelijke lijst vertoont geen hechtingssporen die het schilderij zouden identificeren als onderdeel van een diptiek of triptiek. Wellicht hing het portret rechts van de fundatiesteen die een lid van de familie in de kapel liet installeren. Naast de gebruikelijke allusie op de fundatie die de familie in deze kapel had gesticht, was de steen mogelijk ook gedecoreerd met een crucifix. Op die manier zouden schilderij en fundatiesteen een compositisch geheel vormen en zou de blik van Anna uit de lijst betekenis krijgen<sup>(84)</sup>. Volgens een zeventiende-eeuwse bron was ook in de kapel van de familie Metteneye in O.-L.-Vrouw een memoriessteen aangebracht met, links daarvan, het portret van Wouter Metteneye en zijn zonen en, rechts, het portret van zijn echtgenote Margriete Canneel met haar dochters<sup>(85)</sup>. Samen met de ‘installaties’ uit O.-L.-Vrouw vormt het epitaaf van Claeys Van de Kerchove mogelijk de echo van een specifieke praktijk en traditie van ruimtelijke communicatie in de funeraire kunst waaraan in de historiografie nog nauwelijks aandacht werd geschonken.

### Aanzet tot reconstructie van het oeuvre van Gillis Claeissens

De identificatie van Gillis Claeissens als auteur van de Boedapestpanelen levert een referentiewerk voor deze kunstenaar aan de hand waarvan het Claeissensoeuvre kan worden geëvalueerd. Het zal blijken dat vooral werken die oorspronkelijk op het actief van Pieter I Claeissens werden geplaatst, aan Gillis kunnen worden toegeschreven<sup>(86)</sup>.

Het *Portret van abt Robert Holman van de Duinenabdij* (Brugge, Grootseminarie), dat volgens het opschrift in de linkerbovenhoek in 1571 moet geschilderd zijn, werd tot nog toe afwisselend toegeschreven aan Antoon en Pieter I Claeissens (fig. 11)<sup>(87)</sup>. Een confrontatie van dit portret met werken uit de Moraulus-groep en schilderijen waarvan het auteurschap van Antoon of Pieter II Claeissens vaststaat, laat concluderen dat het hier om een creatie van Gillis Claeissens gaat. De soepele uitlijning van het gezicht van de abt en de plastische modellering van het huidoppervlak beantwoordt aan die van de portretten op de Boedapestpanelen<sup>(88)</sup>. De verfijnde schilderstechniek en de sensibiliteit voor de weergave van textuur is van een orde die in ander werk van de familie Claeissens niet wordt aangetroffen. Het grote ob-

(84) G. BAUMAN, *Early Flemish Portraits 1425-1525*, New York, 1986, p. 25; M.P.J. MARTENS, ‘The Epitaph of Anna van Nieuwenhove’, *Metropolitan Museum Journal*, 27, 1992, p. 39.

(85) J. GAILLARD, *Inscriptions funéraires et monumentales de la Flandre Occidentale*, I, Arrondissement de Bruges, II, Bruges, Eglise de Notre Dame, Brugge, 1866, p. 73; MARTENS, ‘Epitaph’, *op. cit.*, pp. 39-40.

(86) Van de Heilige Drievuldigheid die op 6 februari 1907 te Parijs geveild werd en door James Weale aan Gillis Claeissens wordt toegeschreven, is geen afbeelding beschikbaar. Dit werk wordt in de volgende discussie bijgevolg buiten beschouwing gelaten. Zie: WEALE, ‘Peintres Brugeois’, *op. cit.*, p. 38.

(87) Toeschrijving aan Antoon Claeissens: WEALE, *Exposition des Primitifs flamands*, *op. cit.*, p. 119. Toeschrijving aan Pieter I Claeissens: HULIN DE LOO, *Bruges 1902*, *op. cit.*, pp. 81-82; WEALE, ‘Peintres Bruegeois’, *op. cit.*, p. 35; LOBELLE-CALUWÉ, ‘Het schilderijenbezit’, *op. cit.*, p. 238; KISS, *Production picturale*, *op. cit.* II, p. 109.

(88) De stilistische overeenkomst tussen de Boedapestpanelen en dit portret werd reeds opgemerkt door: KISS, *Production picturale*, *op. cit.* II, p. 112, maar beide werken worden daar nog toegeschreven aan Pieter I Claeissens.



Fig. 11. Gillis Claeissens, *Portret van abt Robert Holman*, 1571,  
olieverf op paneel, 112 x 81 cm, Brugge,  
Grootseminarie. (copyright KIK-IRPA, Brussel)

servatievermogen en de trefzekerheid waarmee ieder detail in het gelaat van de abt werd geregistreerd, staat haaks op de strak afgelijnde en gesynthetiseerde gelaatstrekken van de figuren uit de Moraulus-groep<sup>(89)</sup> of de geschematiseerde en gestandaardiseerde portretten van Antoon en Pieter II Claeissens<sup>(90)</sup>. In tegenstelling tot de haast dwangmatige neiging van Antoon en Pieter II om de fysionomie van hun modellen sterk te vereenvoudigen, werd

(89) Hier moet echter aan toegevoegd worden dat er vooralsnog geen portret met zekerheid aan Pieter I Claeissens kan worden toegeschreven.

(90) Zie daarover: DEWILDE, *Portretten en de markt*, *op. cit.*, pp. 87-91. Gelijkaardige conclusies bij: MARTENS, 'Portrait fragmentaire', *op. cit.*, p. 162; VAN DER STIGHELLEN, *Hoofd- en bijzaak*, *op. cit.*, p. 88.



Fig. 12. Gillis Claeissens, *Abt Robert Holman in aanbidding voor de Salvador Mundi*, ca. 1569, olieverf op paneel, 25,5 x 15 cm, Engelse privaatcollectie.  
(foto uit het M.J. Friedländer-archief, gelegateerd aan het RKD, Den Haag)

het portret van de abt geschilderd met grote zin voor persoonlijkheid. Het 'bijwerk' als juwelen, de decoratieve omslag van het boek en de opsmuk van het leeskussen vormen staaltjes van detailrealistische vaardigheid. Eveneens ligt de soepele en rustige pose van abt Holman mijlenver van de gekunstelde theatraliteit uit het oeuvre van Pieter I of Antoon Claeissens.

Op een ander moment liet abt Holman zich nogmaals portretteren op wat oorspronkelijk een reisaltaar moet zijn geweest (Engelse privaatcollectie) (fig. 12) (91). Op de tentoonstelling

(91) Afkomstig uit de verzameling Penneth, geveld in 1832 te Londen; in 1902 gesignaléerd in de collectie van Lady Wantage (Lockinge House, Berkshire); aangekocht door Jones Loyd, de latere Lord Overstone; in bruikleen gegeven aan het City Museum and Art Gallery, Birmingham; niet langer vermeld in de catalogus van Birmingham van 1960 en 1983.

van de Vlaamse Primitieven uit 1902 stond het schilderij gecatalogeerd als een werk van Gillis Claeissens (⁹²). In de *Catalogue critique* van deze expositie schreef Georges Hulin de Loo het portret op naam van Pieter I Claeissens (⁹³). Sedertdien werd aan deze attributie niet meer getwijfeld (⁹⁴). De datering die Hulin de Loo voorstelt, kan aangevochten worden. Volgens hem moet het portret later zijn ontstaan dan het zonet vernoemde Holmanportret uit 1571. Daarentegen lijkt het dat het Engelse portret iets vroeger gesitueerd moet worden. De abt in aanbidding voor de Salvator Mundi is een krachtdadig en zelfverzekerd figuur met een strak gelaat en met ogen en een mond die de figuur iets besluitvaardigs geven. De abt op het Brugse portret anderzijds, met zijn geprononceerd jukbeen en zijn licht ingevallen wang, straalt een zekere vermoeidheid en ouderdom uit. Waarschijnlijk plaatste Robert Holman de opdracht voor het reisaltaar dus iets vroeger dan zijn monumentaal abtenportret, bijvoorbeeld ca. 1569, bij de aanvang van zijn abbatiaat (⁹⁵).

De toeschrijving van het Engelse Holmanportret aan Gillis Claeissens werd in de oorspronkelijke catalogus van de Expositie uit 1902 beargumenteerd op basis van het formaat (⁹⁶). In opdracht van de katholieke aartshertogen schilderde Gillis aan het begin van de 17<sup>de</sup> eeuw immers een portret op miniatuurformaat: *un petit pourtrait de la sérénissime infante [...] en huile sur une carte* (⁹⁷). In 1543-44 verwierf Pieter I Claeissens echter het lidmaatschap van de broederschap van Sint-Jan-de-Evangelist uit de Eekhoutabdij, de corporatie die de miniaturisten uit Brugge verenigde (⁹⁸). Of hij ooit effectief miniaturen heeft uitgevoerd is niet bekend. De broederschap van Sint-Jan was immers in de eerste plaats een religieus genootschap, geen ambachtscorporatie. Bruggelingen die het beroep van boekverluchter wilden uitoefenen, moesten weliswaar lid zijn van de broederschap, maar ook personen die niets met het beroep van miniaturist te zien hadden, en zelfs vrouwen, konden het lidmaatschap verwerven (⁹⁹). Leden die vanuit devotionele objectieven de toegang tot de broederschap verwierven, werden in de regel aangeduid als *ghildebrouers van gracie*. Pieter I wordt in de rekeningen betiteld als *verlichter*, wat impliceert dat hij ook daadwerkelijk gerechtigd was het beroep van boekverluchter uit te oefenen. Hoewel tot nog toe geen miniaturen van zijn hand kunnen worden aangeduid, moet toch rekening worden gehouden met de mogelijkheid dat Pieter I eveneens vertrouwd kon zijn geweest met het schilderen op klein formaat.

(⁹²) WEALE, *Exposition des Primitifs flamands*, *op. cit.*, p. 120. De toeschrijvingen van de werken op deze tentoonstelling gebeurden door de toenmalige eigenaars (*Ibid.*, p. xxx).

(⁹³) HULIN DE LOO, *Bruges 1902*, *op. cit.*, p. 82.

(⁹⁴) Vlaamse kunst uit Brits bezit, *op. cit.*, p. 11.

(⁹⁵) U. BERLIÉRE, e.a., *Monasticon Belge*, III: *Province de Flandre occidentale*, Luik, 1960, pp. 411-412.

(⁹⁶) De uiteenzetting in: HULIN DE LOO, *Bruges 1902*, *op. cit.*, p. 82.

(⁹⁷) Cf. *supra*, noot 46.

(⁹⁸) RAB, *FAM*, Librariërs, nr. 207, Rekeningen 1543-1555, passim.

(⁹⁹) P. TRIO, ‘L’enlumineur à Bruges, Gand et Ypres (1300-1450). Son milieu socio-économique et corporatif’, in: M. SMEYERS en B. CARDON (red.), *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad*, Leuven, 1995, pp. 726-727; C. REYNOLDS, ‘Illuminators and the Painters’ Guilds’, in: T. KREN en S. MCKENDRICK (red.), *Illuminating the Renaissance. The triumph of Flemish manuscript Painting in Europe*, tent. cat., Los Angeles, 2003, pp. 18-19.



Fig. 13. Antoon Claeissens, *Johannes de Doper*, Middenpaneel van de *Triptiek met het leven van Johannes de Doper en schenkster Luisa Grianda*, eerste decennium 17de eeuw, olieverf op paneel, middenpaneel 66 x 47,5 cm, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. (copyright KIK-IRPA, Brussel)

Morelliaanse details kunnen bezwaarlijk worden aangehaald als argumenten in het voordeel van een toeschrijving aan Pieter I Claeissens. De klauwachtige voeten van de Salvator Mundi met de verbreding ter hoogte van de grote teen of de handen met de geknakte pink zijn inderdaad terug te vinden op het *Sint-Bartholomeus-retabel* uit de Moraulus-groep, maar even goed op de *Triptiek van Johannes de Doper en schenkster Luisa Grianda* van Antoon Claeissens (Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België) (fig. 13)<sup>(100)</sup>. De

(100) Over dit drieluik zie: H. VEROUGSTRAETE-MARCQ en R. VAN SCHOOTTE, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles*, Heure-le-Romain, 1989, pp. 270-271 (met opgave van literatuur).

voorstellingswijze van handen en voeten van figuranten (d.i. de niet-geportretteerden) moet worden beschouwd als onderdeel van het gedeeld artistiek kapitaal van de familie Claeissens en is geënt op de humanistische opvattingen over het menselijk lichaam<sup>(101)</sup>. Opvallend in het Engelse Holmanportret is opnieuw de uiterst gesofisticeerde schilderswijze in de behandeling van details en textuur die de vergelijking met de Boedapestpanelen en het Brugse Holmanportret kan doorstaan. Het nuchtere realisme van portret en figurant valt daarenboven nauwelijks te verzoenen met de haast karikaturale personages van de Moraulus-groep of de dozijnfiguren uit het oeuvre van Antoon en Pieter II. Indien de nieuwe datering van het reisaltaar wordt aanvaard, komt een toeschrijving van het Engelse Holmanportret aan Antoon of Pieter II overigens niet eens in aanmerking. In 1569 had geen van beiden reeds het meesterschap bereikt. Wellicht was Gillis Claeissens dus zowel de auteur van het Brugse als van het Engelse abtenportret.

Hoewel de bronnen daarover nijs prijsgeven, is het niet uitgesloten dat Gillis zijn opleiding vervolmaakte in het atelier van een andere meester. In compositioneel opzicht toont het Brugse portret van abt Holman alvast overeenkomsten met het Noordnederlandse portret-type van het *Portret van Paus Adrianus VI* van Jan van Scorel (verloren, bekend van een zeventiende-eeuwse kopie in het Centraal Museum te Utrecht), het *Portret van Andries Willemsz. van Sonneveldt van Maarten van Heemskerk* (Alkmaar, Stedelijk Museum) en het *Portret van Thomas Gresham* van Anthonis Mor (Amsterdam, Rijksmuseum). Mogelijk vestigde deze Noordnederlandse invloed zich via het werk van Pieter Pourbus die in 1567 een gelijkaardig — hetzij frontaler — schema toepaste in het *Portret van Bisschop Pieter de Corte* (huidige bewaarplaats onbekend)<sup>(102)</sup>. Overigens is het niet ondenkbaar dat abt Holman het profiel van de bisschop voor ogen stond toen hij Gillis met de opdracht voor zijn eigen portret belastte. Naast de invloed van Noordnederlandse schema's verloont Gillis' stijl echter ook die typische trekjes uit het Claeissensatelier als de strakke mond, de gefixeerde blik, het ontbreken van psychologische diepgang, het vermijden van lichteffect en de fijne gelaatstrekken van de figuranten: elementen die zich het meest nadrukkelijk manifesteren in het werk van Antoon en Pieter II.

Een ander schilderij waarvan het auteurschap al langer ter discussie staat, is het vermeende *Zelfportret van Pieter I Claeissens* (Oslo, Nasjonalgalleriet) (fig. 1)<sup>(103)</sup>. Er bestaat geen reden om te twijfelen aan de identiteit van de geportretteerde. Zoals het opschrift in de cartouche op de geschilderde omlijsting meedeelt, gaat het om de schilder PETRVS CLAEISS. Omwille van de leeftijd (AETATIS SUAE 60) en de datering (A° DNI 1560), zoals aangegeven boven het hoofd van het model, komt enkel Pieter I Claeissens voor identificatie in aanmerking. Het auteurschap van het portret geeft daarentegen wel aanleiding tot twijfel. Zoals Dirk De Vos en Eva Tahon reeds eerder opmerkten, is de inscriptie moeilijk op te vatten als een

(101) K.B. ROBERTS en J.D.W. TOMLINSON, *The fabric of the body: European traditions of anatomical illustration*, Oxford, 1999, p. 131.

(102) HUVENNE, *Pieter Pourbus*, op. cit., pp. 48-49.

(103) Over dit portret, zie: C. KRAMM, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters van de vroegsten tot op onze Tijd*, Amsterdam, 1857, I, p. 236; WEALE, 'Peintres Brugeois', op. cit., p. 30; *De eeuw van Bruegel: de schilderkunst in België in de 16<sup>e</sup> eeuw*, Brussel, 1963, p. 83; KISS, *Production picturale*, op. cit., II, pp. 3-5.

signatuur. Indien er sprake zou zijn van een zelfportret, dan had de kunstenaar eerder FECIT of FACIEBAT geschreven in plaats van de etiketterende beroepsaanduiding PIC|TOR]. Bovendien strookt de formule AETATIS SUAE in het beeldvlak niet met het idioom van een zelfportret. Indien Pieter I zijn eigen trekken op paneel had vastgelegd, had hij ongetwijfeld AETATIS MEAE toegevoegd (<sup>104</sup>). De situatie wordt des te gecompliceerder door de vaststelling dat er van dit portret niet één exemplaar bestaat zoals tot nog toe werd aangenomen, maar drie. Het exemplaar uit Oslo is het bekendste en was in 1998 (als een werk van Pieter I) aanwezig op de tentoonstelling *Brugge en de Renaissance: van Memling tot Pourbus* (<sup>105</sup>).

Tussen de documentatie in de Witt Library te Londen bevindt zich een nagenoeg identieke afbeelding van het portret uit Oslo (huidige bewaarplaats onbekend) (fig. 14), met uitzondering van enkele kleine details die makkelijk over het hoofd worden gezien: op de voorstelling uit Londen hangt het haar wat lager over de oren dan bij het Osloportret zodat enkel nog de oorlel zichtbaar is; de florale decoratie van de geschilderde omlijsting wordt er niet onderbroken door een cartouche waarin de identiteit van de afgebeelde wordt onthuld maar vormt daarentegen een continu geheel; de omlijsting vertoont minieme afwijkingen zoals de vier bollen in het onderste register, de gekrulde bladertoppen in de rechter bovenhoek en het ontbreken van de trosachtige bekroning, rechts ter hoogte van de nek. Omwille van het detaillisme van deze afwijkingen wordt dit portret in de Witt Library aanzien als het meer bekende Osloportret. Inlichtingen omtrent de herkomst of de huidige bewaarplaats werden dan ook overgenomen uit het gegevensbestand van het Osloportret. Het andere portret, waarvan melding wordt gemaakt in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag, werd niet ingeschreven in een geschilderde omlijsting (huidige bewaarplaats onbekend) (fig. 15) (<sup>106</sup>). Te oordelen naar de lengte van het haar, sluit deze voorstelling aan bij het Londense portret. Anders dan bij de voorgaande portretten, wordt het jasje van de afgebeelde ditmaal niet afgeboord met een kanten kraag. Tussen de drie portretten bestaan lichte variaties in de gelaatstrekken. Ter hoogte van het neusbeen in het Osloportret, maakt de wenkbrauw van het rechteroog (vanuit het standpunt van de geportretteerde) een lichte welving die op het Londense en Haagse portret ontbreekt. Het rechteroog van het Londense en Haagse portret lijkt bovendien iets groter te zijn weergegeven. Ongeveer in de helft van de lijn die loopt van de neus naar de mondhoek vertoont het Osloportret een lichte uitstulping die bij het Londense en Haagse model afwezig is. Hetzelfde geldt voor de meer geprononceerde lijn ter hoogte van de mondhoek en het grotere reliëf van de kin. Op het Londense en Haagse portret zijn de wangen van Pieter I wat meer uitgezakt. De vloeiende kaaklijn van het Osloportret maakt daar plaats voor een vollere en meer gediversifieerde kaaklijn. Op het Londense en Haagse portret heeft de geportretteerde een dubbele kin. In alles toont de man op het Osloportret zich een stuk jonger dan op het Londense en Haagse portret.

Op basis van de overeenkomst in de details tussen de afzonderlijke voorstellingen kunnen het Londense en Haagse portret rond dezelfde tijd worden gesitueerd. De iets subtielere en meer detailgevoelige uitvoering van het gelaat in het Osloportret en de jongere indruk die de

(104) DE VOS, *Stedelijke Musea Brugge*, *op. cit.*, p. 102; TAQN, ‘Claeissens’, *op. cit.*, II, pp. 148-149.

(105) TAQN, ‘Claeissens’, *op. cit.*, I, p. 219, II, pp. 148-149.

(106) In 1953 door Max Friedländer gesigneerd in de kunsthandel Frederick Mont te New York.



Fig. 14. Gillis, Antoon of Pieter II Claeissens, *Portret van Pieter I Claeissens*, 1560-76,  
drager en afmetingen onbekend, huidige bewaarplaats onbekend.  
(copyright Witt Library, Londen)

afgebeeld daar geeft, doet vermoeden dat dit het prototype is waarop beide andere portretten zich baseerden. In 1560, op het moment waarop het veronderstelde prototype werd vervaardigd, had Gillis de leeftijd van 23 of 24 jaar bereikt, Antoon de leeftijd van 18 of 19 jaar. Pieter II was wellicht nog een stuk jonger. Zeker Gillis had dus al de leeftijd bereikt om over voldoende technische maturiteit te beschikken om een waarheidsgetrouw portret te schilderen. De krachtige voorstellingswijze en de meticuleuze weergave van de trekken van Pieter I, met aandacht voor de tactiele tonaliteit van de huidtextuur, zijn facetten die met name in de Boedapestpanelen en het Brugse Holmanportret zijn gelijke vinden<sup>(107)</sup>. Indien Gillis de au-

(107) De stijlistische overeenkomst tussen de Boedapestpanelen, het Brugse Holmanportret en het Osloportret



Fig. 15. Gillis, Antoon of Pieter II Claeissens, *Portret van Pieter I Claeissens*, 1560-76,  
drager en afmetingen onbekend, huidige bewaarplaats onbekend.  
(foto uit het M.J. Friedländer-archief, gelegateerd aan het RKD, Den Haag)

teur was van het Osloportret, wie kan dan de andere portretten geschilderd hebben? De tref- fende overeenkomst tussen het aantal portretten en het aantal zonen dat Pieter I in het schildersambacht opvolgde, de chronologie waarop ze het meesterschap verwierven (Gillis 1566, Antoon en Pieter II 1570) en de — gesuggereerde — chronologie van de portretten (prototype 1560, de andere twee iets later) zet makkelijk aan tot speculaties. Het is echter allerminst duidelijk of de subtiele nuances tussen het prototype en het Londense en Haagse portret ook betekenen dat ze door een andere hand werden geschilderd. Overigens werd eerder bij andere schilders geobserveerd dat portretten van personen met wie de artiest een persoonlijke

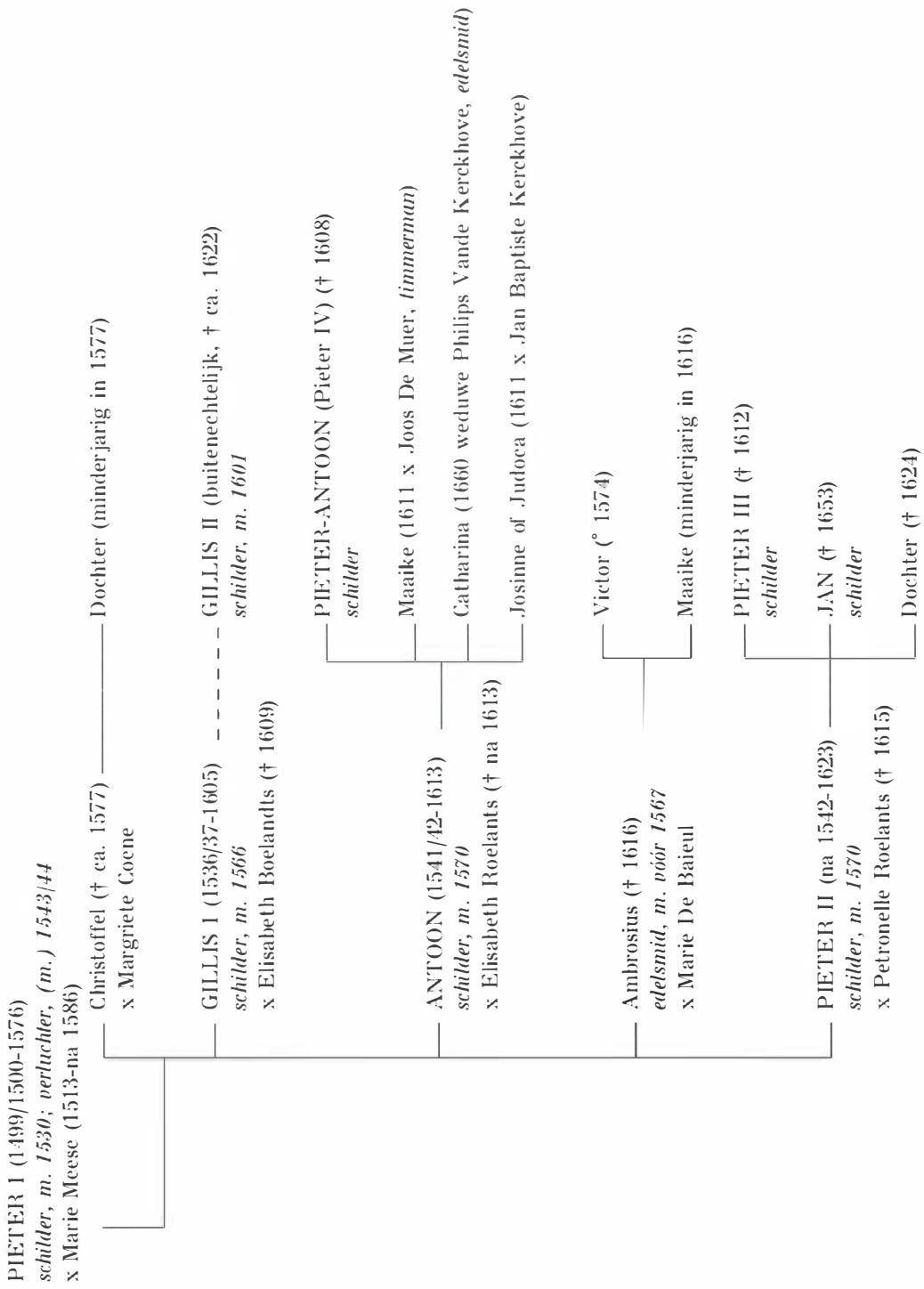
werd reeds vastgesteld door: Kiss, *Production picturale, op. cit.*, II, pp. 3-4, 112, maar daar werden deze schilderijen nog op naam van Pieter I Claeissens geplaatst.

band had, vaak een hogere kwaliteit bezitten of een grotere inventiviteit ten toon spreiden dan portretten voor een extern publiek, als werd de psychologische verhouding van de kunstenaar tot zijn model op symbolische wijze gekristalliseerd in de factor arbeid (108).

Pieter I werd in driekwart vooraanzicht afgebeeld tegen een egaal groene achtergrond, wat een conventionele formule was onder Brugse portretschilders als Adriaan Isenbrant, Albrecht Cornelis, Ambrosius Benson en Pieter Pourbus (109). In tegenstelling tot andere zestiende-eeuwse kunstenaarsportretten, waar in de pose, de *Kopwendung*, de attributen en de toevoeging van schildersalaam steeds vaker retorische registers worden bespeeld, ligt de klemtoon in het portret van Pieter I bovenal op de kwaliteit van de uitvoering (110). Het is slechts door de beroepsaanduiding in de cartouche van het Osloportret dat de man in het ovaal kan geïdentificeerd worden als een schilder. De losse schilderswijze met brede maar rake toets contrasteert met de fijne borstelstreken in ander werk van de familie Claeissens en wijst mogelijk op een informele context. Afbeeldingen van werkplaatsen en verkoopsruimten in miniaturen en schilderijen tonen aan dat ambachtslui en kooplieden hun winkel of kantoor vaak decoreerden met artistieke objecten. Deze voorwerpen hadden een publicitaire functie en dienden als uithangbord voor de zaak (111). Het is goed mogelijk dat het portret van Pieter I binnen het atelier in de Oude Zak naar de potentiële koper toe fungeerde als barometer van de kwaliteit die in het bedrijf werd afgeleverd. Naar analogie met Catharina van Hemessen (1528-na 1567) die haar ego eveneens in verscheidene portretten vastlegde, kunnen de portretten van Pieter I ook hebben gediend als relatiegeschenk om belangrijke opdrachtgevers voor de artistieke vaardigheden van het Claeissensbedrijf te sensibiliseren (112).

- (108) K. VAN DER STIGHELLEN, ‘Das Porträt zwischen 1550 und 1650. Die Emanzipation eines Genres’ in: E. MAI en H. VLEGHE (eds.), *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhunderl der flämischen Malerei*, tent. cat., Keulen, 1992, pp. 171-182; J.L. MEULEMEESTER, ‘De voornaamste portretschilder van het zestiende-eeuwse Brugge: Jacob van Oost de Oudere’, *Vlaanderen*, 48, 1999, p. 147.
- (109) M.J. FRIEGLÄNDER, ‘Ambrosius Benson als Bildnismaler’, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 31, 1910, pp. 139-148; P. WESCHER, ‘Some Portraits by Albert Cornelis’, *Burlington Magazine*, 58, 1931, pp. 246-251; M.J. FRIEGLÄNDER, ‘Ein Vlämischer Porträtmaler in England’, *Gentse bijdragen tot de kunsgeschiedenis*, 4, 1937, pp. 5-18; R.A. D'HULST, ‘Pieter Pourbus, portretschilder van de Brugse burgerij uit de tweede helft der 16<sup>de</sup> eeuw’, *Gentse Bijdragen tot de Kunsgeschiedenis*, 13, 1951, pp. 209-257; G. MARLIER, *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles-Quint*, Damme, 1957; HUVENNE, *Pieter Pourbus*, op. cit.; D. COEKELBERGHIS (red.), *Tableaux de maîtres anciens du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, tent. cat., Brussel, 1993, pp. 11-13; T. HOLGER-BORCHERT, ‘Adriaan Isenbrant’ in: MARTENS, *Brugge en de Renaissance*, op. cit., I, p. 124, II, pp. 62-63; D. MARÉCHAL, ‘Ambrosius Benson’ in: MARTENS, *Brugge en de Renaissance*, op. cit., I, pp. 155, 157, II, pp. 93, 95. Zie ook: K. DE CLIPPEL, ‘De Vlaamse portretkunst in de zestiende eeuw. Enkele sleutelmomenten van een succesverhaal’, *Vlaanderen*, 48, 1999, p. 126.
- (110) H.-J. RAUPP, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Studien zur Kunstgeschichte, 25, Hildesheim, 1984, pp. 19-31, 36-39, 166, 182.
- (111) P. STABEL, ‘From the market to the shop. Retail and urban space in late medieval Bruges’ in: B. BLONDÉ e.a. (red.), *Buyers & sellers. Retail circuits and practices in medieval and early modern Europe*, Studies in European Urban History (1100-1800), 9, Turnhout, 2006, p. 99.
- (112) K. DE CLIPPEL, *Catharina van Hemessen (1528 - na 1567): een monografische studie over een Uylnemende wel geschikte vrouwe in de conste der schilderyen*. Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, Nieuwe Reeks, 11, Brussel, 2004, pp. 38-39.

**Bijlage 1**  
**Stamboom van de familie Claeissens (1499/1500-1660)**



**Bijlage 2**

**1570, 31 augustus — Rekwest van Pieter I Claeissens aan de schepenen van Brugge om startkapitaal voor zijn zonen Gillis en Antoon te bedingen\***

Pieter Claeis den schildere ende Maria Meese uxor als vadere ende moedere van Gillis ende Anth[eunijs] beede zyne zonen [verthoonden hoe] <sup>[a]</sup> de zelve Gillis ghecommen was ter oude van xxxij iaren of daerontrent ende de voorn[oomden] Anth[eunijs] oudt xxvij iaren ooc of daerontrent ende beede <sup>[b]</sup> schilders van huerlieder styl vertoochende hoe zylieden <sup>[c]</sup> oock wys ende vroet ghenouch waren om huerlieder zelfs te werden als ende huerlieder styl wel ghenouch commende om huerlieder costen te <sup>[d]</sup> winnen <sup>[e]</sup> byden welcken verzochte <sup>[f]</sup> consent om hemlieden beede <sup>[g]</sup> huerlieder zelfs mach te maken ende uit <sup>[h]</sup> huerlieder broode te doene ende elc van hemlieden <sup>[i]</sup> toe te leghen twee hondert guldenen van xl gr[ooten] stic <sup>[j]</sup> ten fyne dat alzulcke contracten als van zy voort an maken zouden van weerde moghen wesen ende huerlieder effect sorteren ende dit al <sup>[k]</sup> inde presencie vande voornomde Gillis ende Anth[eunijs] die tzelve ooc begheerende waren ter presentie van Jan Sheenwaert Jacop Parisys ende Jan Bellehaye vrienden ende maghen die daer inne conseirden.

*Signatuur, doorstreept:* Pieter Claeis

In de marge staat: Gheconseerteirt den laetsten in ougst lxx present Aerts Raet Heede Boodt Sproncholf Woestyne Oudegheeste.

\* Om de leesbaarheid van het document te bevorderen werden bepaalde doorhaalde passages in de tekst behouden. Enkele passages werden wellicht doorstreept bij het verlenen van de toestemming door de schepenen.

<sup>a</sup> *Doorstreept:* den welcke

<sup>b</sup> *Doorstreept:* ooc

<sup>c</sup> *De laatste drie woorden werden doorstreept.*

<sup>d</sup> *Doorstreept:* willen

<sup>e</sup> *Doorstreept:* [willen]de

<sup>f</sup> *Doorstreept:* denzelven Gillis ende Anth[eunijs]

<sup>g</sup> *Doorstreept:* by huerlieder heeren consente

<sup>h</sup> *Doorstreept:* zynen

<sup>i</sup> *De laatste veerlien woorden werden doorstreept, en werden aangevuld met:* om daer mede huerlieder zouden, eveneens doorstreept.

<sup>j</sup> *Erboven, doorstreept:* ten enen regarde

<sup>k</sup> *Doorstreept:* proffyt te doene

SAB, reeks 198, KV, Protocol nr. 595, fol. 287-288. Ongepubliceerd document.

**Bijlage 3**

**1574 (n.s.), 3 februari — Akkoord tussen Gillis Claeissens en broeder Claeys Van de Kerchove van het Magdalena-leprozenhuis op Sint-Andries i.v.m. het schilderen van de luiken van een epitaf**

1573

Den ijjen in sporkele 1573 zoo bestede ic m<sup>r</sup> Gillis Claeys wuenen[de] ind[en] Houden Zack binder stede van Brugghe twee dueren aan min[en] tafereel te v[er]schilderen en[de] te stellen inde zelve dueren van binnen in dheen duere S<sup>t</sup> Nicolaeys en[de] dand[er] duere moet ic gheconterfeyt staen met een wapenbert daer ondere de zelve dueren van binnen ghestoffeert met lucht loovers ofte landtschepen wereklycke naer den hesch vand[en] buuck van tzelve tafereel twelcke oock v[er]nist ende v[er]claerst zyn moet daert ooirboor en[de] profyl es voort van buuten upde zelve dueren up dheen duere moet S<sup>t</sup> Jan ghemaect zyn met de figuere int wilde van min[en] vadere en[de] myn broedere en[de] ick en moet er by gheconterfeyt staen up dand[er] duere moet staen S<sup>t</sup> Jacop met de figuere van min[en] moedere en[de] vier myne zusters int wilde en[de] voort beneden den voet moet oock ghestoffeert zyn naerd[en] heesch van[de] wercke en[de] daer ond[er] ghescreven hier licht begraven ofte sepeltuer zoo dat best voughen zal welck voorser[even] werck vuldaen zyn moet te Sinschen lxxij eerstcom[m]en[de] daer vooren dat den voorn[oomden] m<sup>r</sup> Gillis hebben zal vier pond[en] groote[n] dies mach ic tzelve werck doen vizitheeren al waert met zes meesters hem dies v[er]staende en[de] indien dat daer niet de voorn[oomde] ijij lb. een v[er]dient en es en zal hem die niet betaelen dan ter discretie van[de] goede man[n]en dit was ghedaen ten voorser[eve] daeghe bind[er] godshuse vand[e] Magdaleene present m<sup>r</sup> Marck Vande Velde m<sup>r</sup> Pauwels de Praet den m<sup>r</sup> vand[e] voorn[oomde] go[d]shuuse heer Jan Vand[en] Heyde en[de] meer andere.

Den xvijen in december xv<sup>c</sup> lxxv voor deken en[de] heet gheweest voorde derde reyssje jeghens den voorser[even] Gillis Claeys en[de] v[er]zocht min[en] tafereel thebbene ghemaect ind[er] voorser[eve] manieren en[de] hem Gillis was gheordon[n]eirt my tzelve tafereel metten dueren te leveren vulmacht den eersten dach van april 1576 daer naer volgh[ende] upde v[er]buerte van zes carolus ghuldenen te weten de viere tot profyte vand[en] cap<sup>c</sup> vand[en] schilders den vyfsten tot profyte van[de] aermen en[de] den zesten ghuldene tot profyte van[den] gheva[n]ghenen en[de] gaf last tzelve te doen theekenen beth[ael]t den clericq van dachvaerd v gr[ooten].

*In de marge van fol. 9r.: Den xxvijen in april 1576 beth[ael]t m<sup>r</sup> Gillis up rekeninghe] twee ponden groote[n].*

OAB, FM, Reg. 554, fol. 9r-10r. Gecorrigeerd t.o.v. J. GELDHOF, 'De Claeissins en het Magdalena-leprozenhuis', *Het Brugs Ommeland*, 23, 1983, p. 268.

**RÉSUMÉ**

De 1530 à 1653, trois générations de la famille Claeissens, sans interruption, furent actives comme peintres à Bruges. Etant donné les grandes ressemblances entre leurs peintures et vu le manque de travaux de référence concernant les différents membres de la famille, il en résulte qu'une longue tradition d'attributions s'appuie en grande partie sur des hypothèses. Des recherches récentes ont permis de réattribuer un certain nombre de peintures aux différents membres de la famille. Cet article présente un nouveau travail de référence pour un autre membre de la famille, qui joua un rôle important mais discret à Bruges, et qui est

toujours resté dans l'anonymat. Sur base de cette étude de référence, la diffusion des œuvres de la famille Claeissens a ensuite été réévaluée et quelques nouvelles attributions ont été proposées.

#### SUMMARY

Between 1530 and 1653 three generations of the family Claeissens were continuously active as painters in Bruges. Due to the close stylistic resemblances between their paintings and the lack of reference paintings for each member of the family, the traditional attributions are largely hypothetical. Recent research made it possible to reattribute a number of paintings to several members of the family. This article presents a new reference painting for another member of the family who played an important but discrete role in Bruges but who always remained anonymous. This new reference painting makes it possible to propose several new attributions.



# LE BURINISTE LUIGI CALAMATTA (CIVITAVECCHIA, 1801 - MILAN, 1869) ET SON ŒUVRE\*

Godelieve DENHAENE

Le 16 mars 1836, le botaniste et politicien Barthélemy Du Mortier déclare à la Chambre des représentants: « C'est un fait bien pénible pour la Belgique de voir que chez elle il n'y ait plus de graveurs, alors qu'au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle elle était la terre classique de la gravure. A l'exception de deux ou trois graveurs, il n'y en a plus chez elle; il est indispensable de faire renaître cet art, et pour cela il faut créer une école de gravure »<sup>(1)</sup>.

La remarque de Du Mortier concerne donc la décadence de la gravure en Belgique<sup>(2)</sup> et le problème de la création d'une école qui enseignerait cette discipline. Cette importance accordée à la gravure s'explique par le contexte historique de la naissance de la Belgique, où l'estampe pouvait jouer un rôle précis. Grâce à elle, le jeune pays peut en effet faire la propagande de son patrimoine artistique aux quatre coins du monde. Pour faire connaître ce patrimoine, il faut le reproduire grâce à une gravure d'excellente qualité. Il est donc nécessaire, étant donné l'absence de graveurs, de recréer une école nationale qui enseigne l'art de graver. Cette école reproduirait l'art ancien, remettrait en valeur l'art du temps de Rubens et de Van Dyck et donnerait à nouveau des cours de technique du burin, d'eau-forte et de xylographie. La gravure sur bois debout est aussi concernée tant sont fréquents les livres de contrefaçon qui se publient sans illustration. Tant et si bien que les imprimeurs, notamment A. Wahlen et J.-P. Méline, réclament déjà en 1834 une école de gravure dépendant du gouvernement ou d'industriels<sup>(3)</sup>.

Membre correspondant de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique.

\* Je remercie vivement Nicole Walsh, ancien conservateur du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale de Belgique et le Dr. Marie-Christine Claes pour m'avoir généreusement fait bénéficier de leurs études sur Calamatta.

(1) H. HYMANS, *Oeuvres, études et notices relatives à l'histoire de l'art dans les Pays-Bas, I, La gravure*, Bruxelles, 1920, p. 400.

(2) J. RAINÉAU, « Le discours sur la décadence de la gravure de l'Ancien Régime à la Restauration », dans Ph. KAENEL - R. REICHARDT, *Gravure et communication interculturelle aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Hildesheim-Zurich-New York, 2007

(3) R. BLACHON, *La gravure sur bois au XIX<sup>e</sup> siècle: l'âge du bois de bout*, Paris, 2001, p. 114-115: « La gravure sur bois était inconnue en Belgique, il n'y avait pas d'atelier dans le pays, et les imprimeurs devaient acheter à l'étranger les clichés passe-partout dont ils ornaient les couvertures ou les pages de titre de leurs livres. Le 30 juillet 1834, les libraires belges adressaient une pétition à ce sujet au roi Léopold ». Ce document est conservé aux AVB, Fonds de l'Instruction publique, boîte 85.

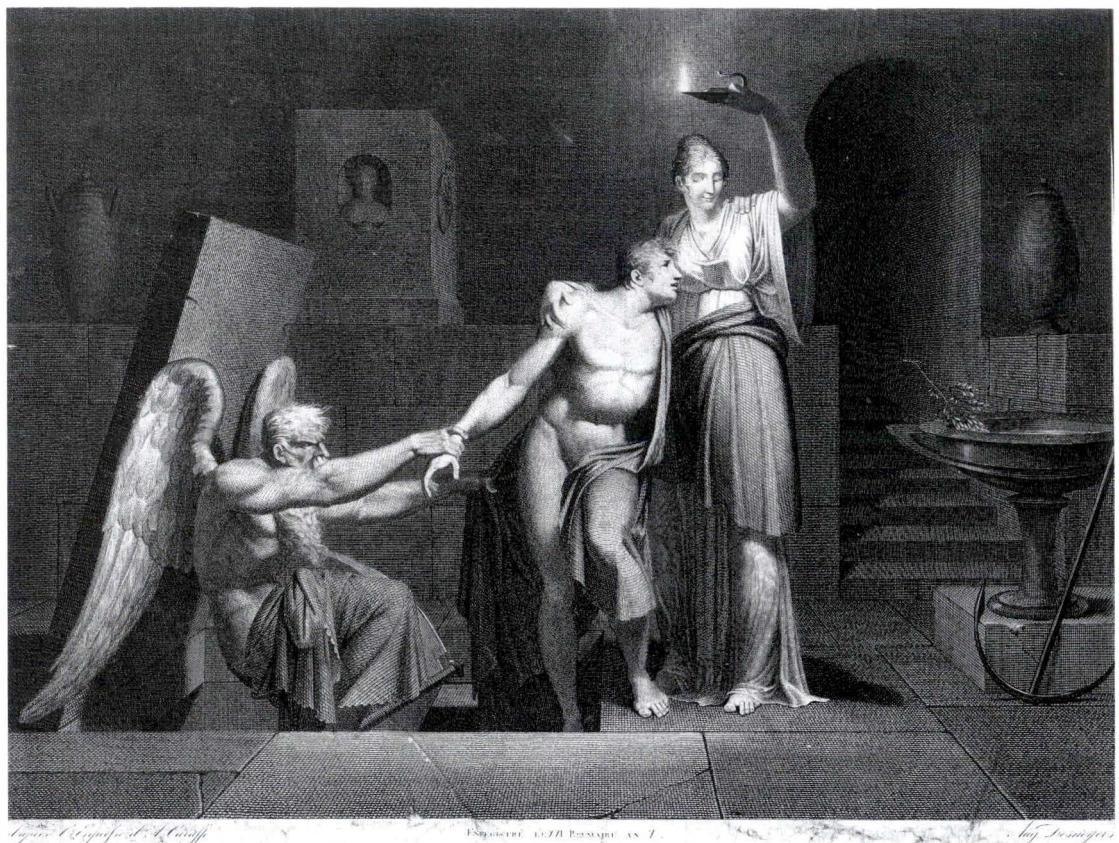


Fig. 1. Auguste Desnoyers, *L'espérance soutient l'homme jusqu'à la mort*, burin, Bibliothèque Royale, Estampes, SI 13707, plan. Photo © Bibliothèque royale de Belgique

Ce qui fait le plus défaut en Belgique, ce sont les burinistes. Or le burin représente, avant le xx<sup>e</sup> siècle, l'art le plus apprécié en gravure; l'artiste s'y trouve en effet confronté à l'objet à reproduire trait pour trait dans le cuivre. Il y ajoute, par des moyens qui lui sont propres, des effets de clairs obscurs, de brillances, de chatoiements.

Alors que la Belgique connaît cette décadence du burin, la France, l'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie accomplissent au contraire de réels progrès dans ce domaine<sup>(4)</sup>. L'Italie peut se vanter de la production de Giuseppe Longhi (1766-1831) qui enseigne à Milan, de celles de Paolo Mercuri (1804-1884), de Luca Rosaspina (1762-1841), de Paolo Toschi (1788-1854) de Pietro Anderloni (1785-1849)<sup>(5)</sup>... L'Angleterre admire l'œuvre de Charles Howard Jones (1764-1837), de Samuel Reynolds (1773-1835), de Samuel Cousins (1801-1887)... En France se succèdent aussi plusieurs grands maîtres tels que Alexandre Tardieu (1758-1844), Charles

(4) J. LARAN, *L'Estampe*, t. 1, Paris 1959, p. 174, 187, 293.

(5) A.M. COMANDUGGI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni et contemporanei*, 4 vol., Milan,

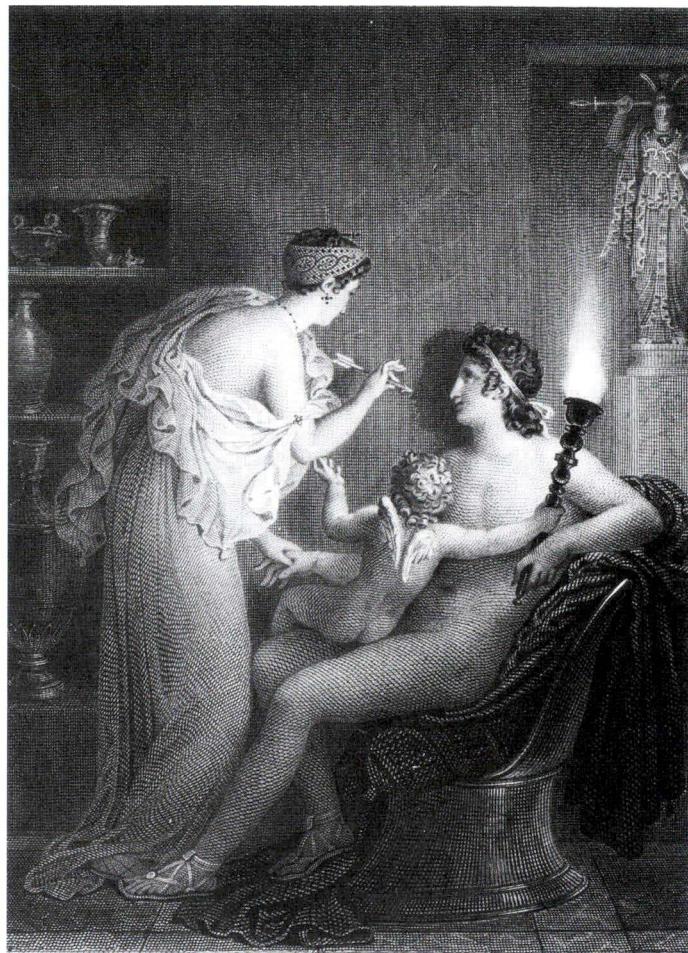


Fig. 2. Louis-Pierre Henriquel-Dupont, *Dibutade*, burin, Bibliothèque Royale, Estampes, S.IV 18881, 4°. Photo © Bibliothèque royale de Belgique

Clément Bervic (1756-1822), Auguste Desnoyers (1779-1857) (fig. 1), Henriquel-Dupont (1797-1892) (fig. 2). Ces artistes sont mondialement connus pour leurs œuvres qui atteignent un réel niveau de perfection. Il est intéressant de constater que si les eaux fortes de Meryon et Corot se vendent à 2 francs, une œuvre de Desnoyers se vend 800 francs aux amateurs de la fin du siècle<sup>(6)</sup>. Mais il n'est pas rare qu'un buriniste, pour atteindre le niveau de perfection qu'il projette et qui atteint parfois le travail d'orfèvrerie, mette des années pour achever une œuvre. Ainsi, Luigi Calamatta a-t-il besoin de sept ans pour graver le « *Vœu de Louis XIII* » d'après Ingres et vingt ans pour graver la *Joconde*<sup>(7)</sup>.

(6) LARAN, *op.cit.*, p. 172.

(7) Ch. BLANC, « La Joconde... », *Gazette des Beaux-Arts*, t. I, 1859, p. 163-167.

S'il est possible de citer des noms de burinistes fameux actifs en France, en Italie et en Angleterre en cette période du début du XIX<sup>e</sup> siècle, ce n'est pas le cas pour la Belgique où, nous l'avons dit, cet art connaît un déclin alarmant. A Anvers, l'Académie des Beaux-Arts ne dispose plus de professeur dans cette discipline de 1806 à 1820. En effet, en 1806, Ignace Vanden Bergh est refusé comme professeur à l'Académie de sa ville natale et le cours de burin est supprimé. Vanden Bergh ira travailler à Paris (<sup>8</sup>). En 1820, Joseph Charles de Meulemeester (1771-1829) occupe le poste à Anvers de manière sporadique jusqu'en 1829. Sa mort a pour conséquence de faire replonger l'état de la gravure à un stade peu brillant. Personne n'est prêt à assumer la relève. Le Français Ferdinand Lhéritier (1770-1848), disciple du maître, ne réussit pas à faire école. Cette tâche ne reviendra qu'en 1832 à un autre élève: Erin Corr (1805-1862) (<sup>9</sup>).

Au début du siècle, la situation n'est pas meilleure à Bruxelles où il n'y a pas de cours de burin à l'Académie. De plus, depuis 1820, les réels amateurs d'estampes voient surgir la lithographie qu'ils n'apprécient pas à cause de son manque de raffinement. Ils sont témoins du succès de ce nouveau moyen de reproduction; ils pressentent la disparition de la gravure traditionnelle au profit de cette invention facile et envahissante (<sup>10</sup>). Celle-ci trouve à Bruxelles et dans maintes villes (Mons, Tournai, Gand, Bruges...) une vogue grandissante (<sup>11</sup>); les ateliers s'y multiplient. Marcellin Jobard (<sup>12</sup>) est le premier à être à la tête d'un établissement important de dessin et d'imprimerie lithographiques. L'entreprise d'Antoine Dewasme-Pletinckx lui succède rue des Paroissiens à Bruxelles.

Le peintre Joseph Paclinch (1781-1839), grand collectionneur et amateur de gravures anciennes, professeur à l'Académie, lance le cri d'alarme; il fait prendre conscience aux autorités de l'absence de tout enseignement de gravure traditionnelle; cette mise au point renforce chez le directeur général des Beaux-Arts, le comte Amédée de Beauffort, le désir de voir se créer une école de gravure. Le projet prend forme (<sup>13</sup>); celle-ci sera située au numéro 11 (actuellement le n°39) du Grand Sablon à Bruxelles et sera annexée à l'établissement lithographique Dewasme-Pletinckx; Dewasme en sera le directeur. La question est à ce point sérieuse qu'elle est discutée à la Chambre des Représentants comme nous l'avons dit précédemment. Le programme de l'école comporte des cours de dessin, confiés à Henri Van der Haert, Jean-Baptiste Madou, Paul Lauters. Les cours de gravure sur bois sont dispensés d'abord par Jules Bougon, Elwam et ensuite par les frères Henry et William Brown. La gravure au burin n'y figure pas, à défaut de professeur. Il manque donc à l'école, à ses débuts, un maître qui puisse réaliser le projet de créer en Belgique une des meilleures écoles de burinistes.

(8) HYMANS, *op. cit.*, p. 393.

(9) *Ibidem*, p. 397.

(10) *Ibidem*, p. 399.

(11) J. H. M. VAN DER MARCK, *Romantische boekillustratie in België*, Roermond, 1956, p. 271.

(12) Jobard, Biographie nationale de Belgique, 10, 1888-1889, col. 493-499.

(13) L. ALVIN, *Notice sur Louis Calamatta, graveur, suivie du catalogue de l'œuvre du maître*, Bruxelles, 1882, p. 6. Pour la création de cette école, pour les discussions qu'elle suscite, voir, outre Alvin, HYMANS, *op. cit.*, p. 395-403 qui recadre cet événement dans l'évolution et l'histoire de la décadence du burin en Belgique; voir également VAN DER MARCK, *op. cit.*, p. 112 et BLACHON, *op. cit.*, p. 114.

C'est vers un artiste de réputation internationale — Luigi Calamatta — expert en techniques diverses — burin, eau-forte, manière noire —, que se tournent en 1837 les autorités belges chargées de créer l'Ecole royale de gravure à Bruxelles. Calamatta est au sommet d'une carrière brillante. Il vient de remporter la médaille de 1ère Classe et la croix de la Légion d'Honneur à l'Exposition des Beaux-Arts de Paris de 1836 avec la gravure réalisée d'après le *Vœu de Louis XIII*: d'Ingres. Cette œuvre et ces distinctions attirent, en effet, l'attention du comte Amédée de Beauffort, alors préoccupé de renforcer son soutien à la gravure en Belgique. Jules Dugniolle, son secrétaire, est chargé par son chef de contacter Calamatta. Celui-ci, installé à Paris, consent à venir enseigner à Bruxelles à condition de pouvoir passer six mois par an en France (<sup>14</sup>). Calamatta est nommé professeur par arrêté du 5 juin du Ministère de l'Intérieur et des Affaires étrangères. Il arrive à Bruxelles le jeudi 31 août 1837 (<sup>15</sup>). Sa valeur est immédiatement reconnue, ce dont témoigne son traitement qui s'élève à 6000 francs alors que celui de Paul Lauters et de Henry et William Brown comme professeurs de dessin ne s'élève qu'à 2000 francs (<sup>16</sup>).

\* \* \*

Mais qui est Luigi Calamatta, cet homme à qui le gouvernement va confier le sort de la gravure belge (<sup>17</sup>) ?

La source principale pour retracer la vie de ce graveur est un document laissé par l'artiste lui-même. Il s'agit de ses *Memorie*, restées au stade de manuscrit, et conservées à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

Calamatta est né le 21 juin 1801 dans une famille de la bourgeoisie de Civitavecchia (Latium). Son grand-père, Michelangelo, originaire de l'île de Malte, travaille au service de la flotte papale de Benoît XIV. Comme il avait épousé une femme apparentée à Pie VI, ce pontife est favorable à ce que l'on confie à Michelangelo la restauration du port de Civitavecchia. L'énergie déployée par cet homme lui vaut d'obtenir les grades honorifiques et richement rémunérés d'ingénieur en chef de la Comarque et de chevalier de Malte. Il reçut également la charge d'exécuter les travaux d'ingénierie liés au port d'Anzio. C'est au cours de cet ouvrage

(14) ALVIN, *op. cit.*, p. 9.

(15) *Le Conservateur belge*, 31 août 1837.

(16) AVB, Fonds de l'Instruction publique, Académies: 2135-2177 non classé.

(17) Pour des biographies de Calamatta, voir celles compilées par R. OJETTI, *Luigi Calamatta incisore*, Rome, 1874. — L. ALVIN, *Notice sur Louis Calamatta, graveur, suivie du catalogue de l'œuvre du maître*, Bruxelles, 1882. Ch. BLANC, *Les artistes de mon temps*, Paris, 1876, p. 110-128. H. BERALDI, *Les graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle*, IV, Paris, 1885. — V. CORBUCCI, *Luigi Calamatta incisore*, Civitavecchia, 1886; U. THIEME - F. BECKER, *Künstlerlexikon*, V (1911), p. 367 s.; — S. VASCO, « Calamatta », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, Rome, Istituto della Encyclopédia Italiana, XVI (1971), p. 411-414. — « Calamatta », dans *Allgemeines Künstlerlexikon*, Munich-Leipzig, XV, 1997, p. 541-545. La collection la plus complète d'œuvres de Calamatta est conservée à Civitavecchia (Museo Civico). Elle fut donnée à la ville par le colonel A. Cialdi, ami de Calamatta. Cette collection a été entièrement restaurée depuis l'an 2000. Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale de Belgique possède lui aussi la quasi-totalité de œuvres de l'artiste.

qu'il aurait été empoisonné par un entrepreneur envieux. Après lui, son fils, le père de Luigi, s'occupera des mêmes travaux (18).

La famille de Fermina Natali, mère de Calamatta, soutient Napoléon Ier. Le frère de Calamatta, Michelangelo, s'enrôlera dans la garde impériale. Les Natali, banquiers depuis des générations, engagent des sommes considérables en faveur de l'Empereur au cours de la campagne d'Egypte; ils seront ruinés par suite de mauvaises spéculations (19). Cette admiration pour Napoléon influencera les visions politiques de l'artiste.

Calamatta perd ses parents alors qu'il entre dans l'adolescence. Un oncle maternel, Giovanni Antonio, le prend en charge. Ce n'est pas à Civitavecchia, qui n'est qu'une grosse bourgade de pêcheurs dépourvue d'établissement scolaire, que Calamatta peut recevoir une formation. Contre une modeste pension, son oncle le place à l'Ospizio de S. Michele à Rome. Cette importante institution, située dans le quartier de Trastevere, avait été créée au xvi<sup>e</sup> siècle par différents papes. Elle continue à être entretenue par le gouvernement pontifical au xix<sup>e</sup> siècle; son but: dispenser une formation professionnelle aux jeunes orphelins. Elle rassemble de nombreux ateliers d'art et d'artisanat du bronze, du marbre, de la laine et du verre. Luigi est destiné à apprendre le travail de la laine, mais suite à des problèmes de santé, il est transféré au département de gravure. Il y apprend les rudiments du dessin et suit l'apprentissage du burin. Il a la chance de travailler immédiatement avec des artistes reconnus. Ses premiers maîtres sont Antonio Concioli (1736-1820) et Francesco Giangiacomo (1782-1864) (fig. 3) qui font connaître la peinture italienne en produisant des images dans lesquelles ils ne gravent que les contours des œuvres. Giangiacomo est directeur de la 'scuola d'arte' de l'Ospizio et s'est rendu célèbre par ses gravures 'linéaires' qui reproduisent les fresques des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles de l'église de l'Aracaeli de Rome, de S. Maria del Popolo, de la Chapelle de Nicolas V et des Stanze du Vatican. Calamatta écrit dans ses mémoires qu'il a vite accompli des progrès. On constate toutefois que dès sa première formation, le graveur est mis en contact avec l'œuvre de Raphaël, l'artiste par excellence qui lui servira constamment de modèle (20).

Le jeune apprenti continue ses études avec Antonio Ricciani (1776-1847), futur directeur de l'Académie de Naples, graveur célèbre pour avoir travaillé à la Galerie de Turin où furent également appelés les burinistes Luca Rosaspina, Paolo Toschi, Pietro Anderloni. Ricciani, qui avait gravé *Le triomphe de Galatée* et la *Transfiguration*, donne lui aussi le maître d'Urbino comme modèle à son élève.

Pendant son séjour à S. Michele, Calamatta se lie avec trois autres pensionnaires devenus excellents graveurs; il s'agit de Paolo Mercuri (1804-1884), Pietro Mancion (1803-1888) et Francesco Floridi (1<sup>ère</sup> moitié du xix<sup>e</sup> siècle) avec lesquels il gardera toujours des contacts amicaux.

(18) OJETTI, *op. cit.*, p. 8.

(19) VASCO, *op. cit.*, p. 412.

(20) Chr. MICHEL, « Une mutation du regard: l'interprétation gravée de Raphaël de l'Ancien Régime à la Restauration », dans Ph. KAENEL - R. REICHARDT, *Gravure et communication interculturelle au xviii<sup>e</sup> et xix<sup>e</sup> siècles*, Hildesheim-Zürich-New York, 2007.



Fig. 3. Francesco Giangiacomo, gravure linéaire d'après les vitraux de Guillaume Marcillat à l'église de Santa Maria del Popolo à Rome, burin, Bibliothèque Royale, Estampes, S. II 86276, plan.

Photo © Bibliothèque royale de Belgique

On peut se faire une idée des occupations de Calamatta à l'Ospizio en lisant la vie de Mercuri écrite par son contemporain Ignazio Ciampi (21). Mercuri entre à S. Michele quelques années après Calamatta (1816); il a aussi pour maître Giangiacomo qui lui laisse une grande liberté, l'encourage à faire des copies de plâtres et de cartons et lui permet de se rendre, avec Calamatta, au cours de nu de l'Académie ainsi qu'au Vatican pour dessiner les *Stanze* de Raphaël. A l'Ospizio, Mercuri copie de nombreuses estampes de la collection du directeur et lit beaucoup, notamment Winckelmann. On suppose que Calamatta en fait autant. Ce qui ressort, entre autres, de la biographie de Mercuri concernant l'enseignement de S. Michele, c'est

(21) I. CIAMPI, *Vita di Paolo Mercuri*, Rome, 1879.

l'importance accordée au dessin dans la formation de l'élève graveur. La main doit être assouplie par l'exercice constant de croquis de sorte que le buriniste n'utilise pas ses instruments de manière mécanique. L'élève qui ne sait pas « plier » la main en souplesse deviendra un *grafiatore* de cuivre (22).

Calamatta réalise en premier lieu des certificats-vignettes de « confirmation » pour les confirmés de S. Maria in Laterano (23). Il exécute sa première gravure pour Ricciani, à savoir la copie sur cuivre de la *Madone à l'Enfant* de Cristofano Allori (Civitavecchia, Museo Civico). Il suit ensuite l'enseignement de Domenico Marchetti (1784-1844), professeur à S. Michele, membre de l'*Accademia di San Luca*, collaborateur de Berthel Thorvaldsen pour la réalisation des *Vingt-cinq statues et bas-reliefs* (24). Calamatta reste à S. Michele jusqu'à l'âge de 17 ans et semble avoir été expulsé de cette institution à la suite d'un incident: les élèves de l'Ospizio ayant appris qu'un surveillant devait être démis de ses fonctions pour des raisons contestables, Calamatta s'oppose à cette mesure rigoureuse. Avec ses amis, il se rend chez le cardinal Ercole Consalvi, protecteur de l'institut. Précédé d'un élève qui portait une croix ornée de rameaux, traversant une grande partie de Rome au milieu d'une foule de curieux, le groupe se dirige de l'Ospizio de S. Michele vers le Quirinal, résidence dudit cardinal. La garde suisse lui refuse l'entrée; deux jeunes sont admis et rencontrent le prélat. L'homme d'Etat écoute et promet que le jour suivant il se rendrait à l'Ospizio pour traiter le problème exposé par les jeunes qui sortent du palais pontifical suivis par les gendarmes. Quelques jours plus tard, les plus turbulents élèves, parmi lesquels Calamatta sont renvoyés de l'Institut (25). Tout Rome parle de l'événement qui, heureusement, ne met pas fin à la carrière de Calamatta mais suscite chez celui-ci un état de rébellion. Seul à Rome, il jouit de la protection de Domenico Marchetti, le maître graveur de S. Michele, qui lui prodigue ses encouragements et lui fournit le travail nécessaire pour sa subsistance. L'élève peut ainsi continuer à se perfectionner dans l'étude du dessin, art primordial pour acquérir la capacité de graver. Il faut peu de temps à Calamatta pour se montrer excellent dessinateur. Attiré par l'art néoclassique de son temps, Calamatta se tourne vers Antonio Canova et Bertel Thorvaldsen pour parfaire son éducation en copiant leurs œuvres. A l'époque, ces deux sculpteurs incarnent la redécouverte des idéaux de la beauté antique. Calamatta est attiré par la concentration de lignes pures de leurs sculptures qu'il retrouvera plus tard chez Ingres. Il raconte dans ses notes que Canova aurait refusé de le recevoir dans son atelier. Thorvaldsen, au contraire l'aurait accueilli et laissé étudier ses œuvres, notamment le portrait du *Général Potoscki*, les *Trois Grâces* et la statue de *Vénus* (26). Calamatta rencontre vraisemblablement Thorvaldsen par l'intermédiaire de Marchetti qui collabore à l'ouvrage *Vingt-cinq chefs-d'œuvre...* de l'artiste danois (27). Les dessins de Calamatta sont encore à découvrir; on ne sait pas comment ce dernier a traité ses modèles.

C'est de 1818 que date la rencontre avec le graveur André Taurel (1794-1855) alors pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Taurel jouera un rôle important dans la vie de

(22) CIAMPI, *op. cit.*, p. 15.

(23) OJETTI, *op. cit.*, p. 28.

(24) Rome, 1830.

(25) OJETTI, *op. cit.*, p. 9.

(26) VASCO, *op. cit.*, p. 412.

(27) COMANDUCCI, *op. cit.*, III, p. 1096.

Calamatta. Il le familiarise avec le milieu français et lui donne du travail pour plusieurs mois (28). Il lui enseigne la technique de la gravure à la française. C'est Taurel qui attirera Calamatta en France, mais ce départ ne se fait pas immédiatement. Calamatta séjourne d'abord à Florence en 1820. Il y fréquente l'homme qui influencera profondément sa carrière et ses théories artistiques: Dominique Ingres (1780-1867), âgé de 40 ans, travaille en Italie depuis quatorze ans et s'est nourri pendant tout ce temps des grands maîtres classiques de la Renaissance italienne qui influencent aussi le graveur (29). Il ne connaît pas à Rome le succès espéré après des débuts prometteurs à Paris. Quand Calamatta le fréquente à Florence, il vient de commencer le *Vœu de Louis XIII* (fig. 4) commandité par la cathédrale de Montauban, œuvre qui le rendra célèbre sept ans plus tard à Paris et dont Calamatta exécutera la reproduction au burin (fig. 5) (30).

Mais Calamatta a l'occasion de suivre Taurel à Paris en 1823. Deux causes expliquent facilement cet 'exil': d'une part, Rome offre, en ce début de XIX<sup>e</sup> siècle, une vie artistique assez limitée; la France a davantage à offrir à un artiste; d'autre part, la situation politique de l'Italie est celle d'un pays soumis qui cherche péniblement à se libérer de l'emprise de l'Autriche et où la liberté d'action est précaire.

A Paris, Calamatta travaille pour Taurel et pour son propre compte. Il exécute deux petits portraits de l'artiste de la Comédie française Chéron et de l'actrice Levert (1827) dans lesquels il montre la façon d'utiliser le burin (31). Il adopte la même manière que Marchetti, mais fait déjà apparaître les premières tentatives de son style propre. Le sort de Calamatta est toutefois lié à celui d'Ingres. En 1824, le peintre de Montauban rentre à Paris après des années de difficultés en Italie pendant lesquelles il a essayé en vain de s'affirmer. Il a dans ses bagages *Le vœu de Louis XIII* (32). Calamatta l'accueille chez lui, passage Ste-Marie, rue du Bac (33). Ingres expose son tableau à l'Exposition annuelle des Beaux-Arts de 1824. C'est le succès. Calamatta admire ce tableau et comprend à quel point ce sujet s'adapterait à une transposition en gravure et lui permettrait de faire montrer de son savoir dans ce domaine. Ingres n'accepte pas immédiatement cette demande étant donné le nombre d'excellents graveurs actifs en France à ce moment. Mais l'insistance de l'Italien et l'intervention de Thorvaldsen parviennent à convaincre Ingres de laisser exécuter un dessin d'après son tableau. Le dessin s'avère excellent au point que le peintre se montre admiratif et, selon Ojetti (34), les artistes français manifestent leur enthousiasme alors qu'ils se montrent généralement sévères envers tout étranger (35).

(28) S. ANDERSON-RIEDEL, « The Sojourn of Engravers at the French Academy in Rome, 1806-1824 », dans Ph. KAENEL - R. REICHARDT, *Gravure et communication interculturelle au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Hildesheim-Zurich-New York, 2007.

(29) BLANC, *op. cit.*, 1876, p. 179.

(30) V. POMAREDE (dir.), *Ingres 1780-1867*, cat. exposition. Paris, Musée du Louvre, 2006, p. 231.

(31) Pour une étude de l'évolution du style et de la manière de graver de Calamatta, voir BLANC, *op. cit.*, 1876.

(32) Sur ce tableau et sa naissance, voir V. PAMARIDE (dir.), Cat. exposition *Ingres 1780-1867*, Paris, Musée du Louvre, 2006, p. 231 et s.

(33) BLANC, *op. cit.*, 1869, p. 103.

(34) OJETTI, *op. cit.*, p. 10-11.

(35) BLANC, *op. cit.*, 1869, p. 105.



Fig. 4. Dominique Ingres, *Le Vœu de Louis XIII* (1824), huile sur toile, 410 x 262 cm, Montauban, Cathédrale Notre-Dame.

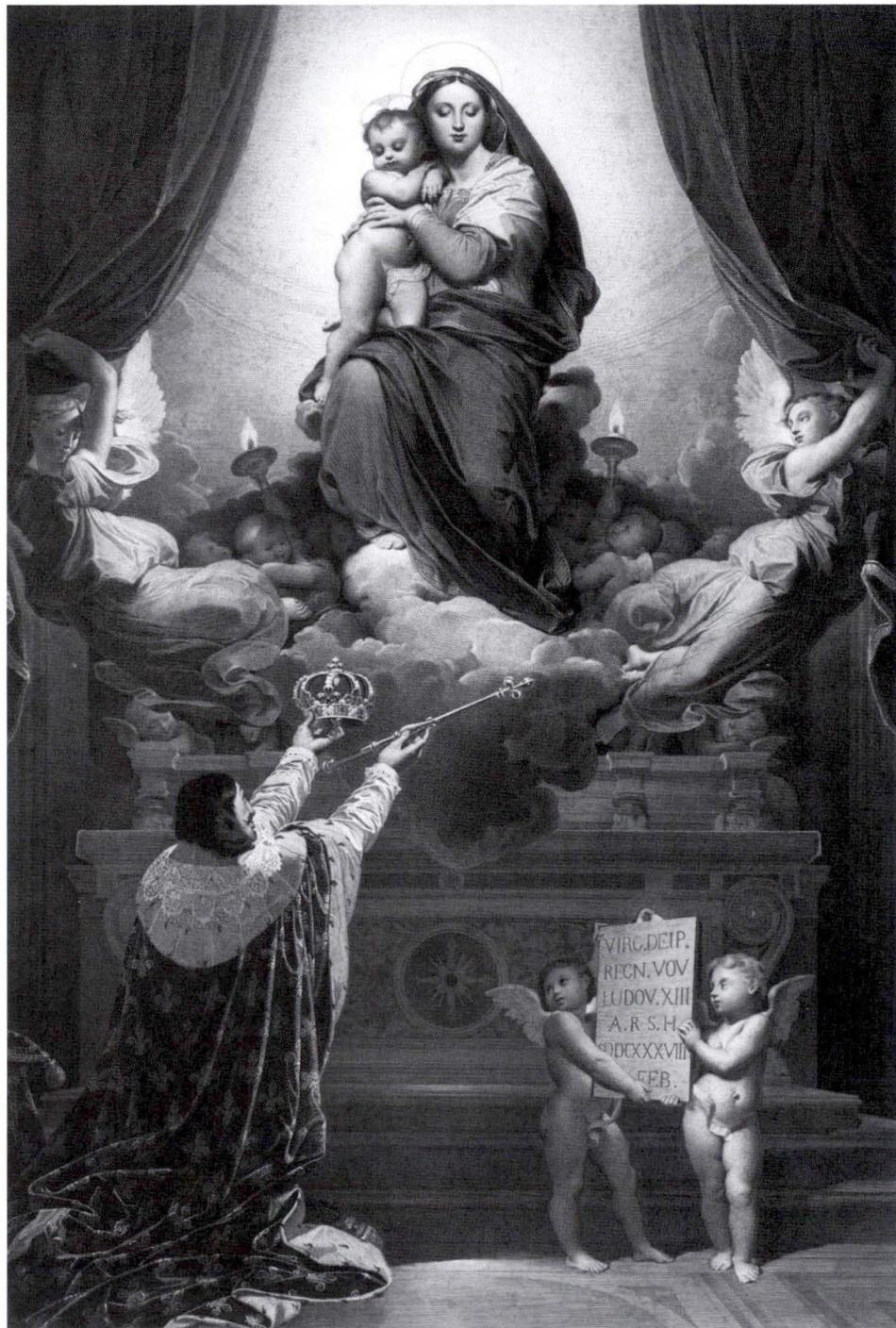


Fig. 5. Luigi Calamatta, *Le Vœu de Louis XIV* d'après Ingres (1837), burin et eau-forte, 49,4 x 71,7 cm, Bibliothèque Royale, Estampes, S.II 9063. Photo © Bibliothèque royale de Belgique

Ingres, à ce point content du dessin de Calamatta, le lui achète et, à sa mort, le laisse au graveur, par disposition testamentaire, comme témoignage d'une durable amitié<sup>(36)</sup>. Calamatta commence son entreprise qu'il termine en 1836 et la publie chez les éditeurs Rittner et Goupil à Paris. La durée de l'exécution de la gravure s'explique par le fait que Ingres trouve tous les jours des modifications à apporter au cuivre et suscite ainsi la colère de Calamatta qui finit par ne plus prendre en compte les remarques du peintre<sup>(37)</sup>. Pendant qu'il exécute le *Vœu de Louis XIII*, Calamatta travaille à d'autres pièces. Il débute en fait à Paris au Salon de 1827 avec la gravure *Bajazet et le Berger* d'après une peinture de Pierre Joseph Dedreux-Dorey (fig. 6). L'année suivante, il accompagne son ami André Taurel qui a reçu la chaire de gravure de l'Académie des Beaux-Arts d'Amsterdam. Le voyage lui permet de découvrir l'art du Nord et de compléter sa formation essentiellement inspirée de l'Italie et de la France<sup>(38)</sup>. Il parcourt l'Allemagne et la Hollande. À Amsterdam, il réalise le portrait du *Bourgmestre Frederik van den Poll*; il s'arrête à Strasbourg, à Carlsruhe, à Munich, ville dont l'art plein de dynamisme le fascine et lui fait prendre conscience, par contraste, de l'immobilisme dans lequel les beaux-arts s'enlisent en Italie où la production des artistes s'affaiblit de plus en plus.

En 1829, alors qu'il se trouve en Toscane pour des motifs de santé, Calamatta commence à graver la *Joconde* (fig. 7) pour laquelle il recevra en 1855 la médaille d'or à l'Exposition universelle de Paris<sup>(39)</sup>. En fait, toute la vie de Calamatta est soumise aux dures contraintes du burin. Il travaille pendant des années aux mêmes cuivres des œuvres qu'il veut reproduire: plus de sept ans pour le *Vœu de Louis XIII*, plus de vingt ans pour le cuivre de la *Joconde* qu'il commence en Toscane en 1829 et achève dans les années '50<sup>(40)</sup>.

Mais Calamatta n'est pas seulement un graveur de reproductions de peintures. Certaines de ses gravures ont une valeur politique. En s'exilant d'Italie, il conforte ses idées républiques. Il prend part à la Révolution de 1830 et aux Journées de Juillet à Paris. Grâce à cette prise de position et à l'appui de Ingres, il est choisi par Louis-Philippe pour gérer les gravures des collections historiques de la galerie de Versailles, c'est-à-dire la future chalcographie du Louvre (*Catalogue des planches gravées composant les fonds de la Chalcographie*, Paris, 1881)<sup>(41)</sup>.

Dans certaines planches, le graveur utilise une iconographie révélatrice de ses idéaux: on peut citer l'œuvre représentant l'*Italie* exécutée en 1831<sup>(42)</sup>. On y voit le peuple représenté sous forme d'une jeune femme qui brise ses chaînes en donnant l'assaut au Capitole.

En 1834 et 1844, Calamatta affirme à nouveau ses convictions politiques: il crée en effet une vive sensation dans les partis hostiles aux Bourbons restaurés en reproduisant — d'abord

(36) VASCO, *op. cit.*, p. 412.

(37) OJETTI, *op. cit.*, p. 10-11.

(38) VASCO, *op. cit.*, p. 412.

(39) L'année suivante, Calamatta est à Paris où il retrouve son ami Paolo Mercuri qui a lui aussi quitté Rome. Ils partageront un atelier Passage Rivoli; voir à ce propos l'article très instructif de Ch. BLANC, « Calamatta », *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, 1869, p. 97-116.

(40) Ch. BLANC, « La Joconde... », *Gazette des Beaux-Arts*, t. I, 1859, p. 163-167.

(41) VASCO, *op. cit.*, p. 412.

(42) ALVIN, *op. cit.*, p. 23, n°2 (lithographies).



Fig. 6. Luigi Calamatta, *Barjazet et le berger* d'après Dedreux-Dorey (1827), burin, 44,4 x 56,6 cm, Bibliothèque Royale, Estampes, SII 18294. Photo © Bibliothèque royale de Belgique



Fig. 7. Luigi Calamatta, *La Joconde*, burin, 43,4 x 56,8 cm,  
Bibliothèque Royale, Estampes, S.II 23642.  
Photo © Bibliothèque royale de Belgique

au burin, ensuite à la manière noire — le masque mortuaire de Napoléon Ier<sup>(43)</sup>. Il le réalise d'après le moulage qu'avait rapporté de Sainte-Hélène, en 1821, le docteur Antonmarchi, médecin corse qui avait assisté l'Empereur dans ses derniers moments.

La gravure est parfaite d'exécution. Calamatta a arrangé le plâtre sur une table et l'a ceint d'une couronne de lauriers. Un large ruban forme une sorte de cravate autour du col dont les bords éraillés par le moulage sont ainsi dissimulés. L'épée et la croix de la légion d'honneur occupent le devant du dessin. Reproduire ce masque correspond à un acte d'opposition et l'estampe de Calamatta a presque la valeur d'une œuvre politique; elle connaît un

(43) OJETTI, *op. cit.*, p. 11; VASCO, *op. cit.*, p. 412; BLANC, *op. cit.*, 1876, p. 179.

réel succès et on la trouve bientôt encadrée chez les anciens soldats de l'Empire. Ces estampes rendront l'artiste célèbre dans une population encore très attachée à l'« Empereur ». En 1843, c'est le portrait de Giuseppe Mazzini peint par Emilia Hawkes qui sert de modèle à Calamatta. Celui-ci ne peut être qu'attiré par ce fervent patriote révolutionnaire et républicain qui passe sa vie à essayer de réaliser l'unité de l'Italie. Mais leurs opinions respectives sur la guerre entre l'Autriche et le Piémont les opposeront.

Calamatta vit dans la capitale française entouré de la considération du public; il est bien accueilli dans les salons. Il fréquente des cercles d'artistes et d'écrivains comme le laisse entendre Charles Blanc, son élève, dans un article où il décrit l'atelier de son maître fréquenté par Henrique-Dupont, l'abbé de Lamennais, Paul Delaroche, Liszt, Thévenin, Ary Scheffer, le poète Giannone, George Sand (fig. 8)...<sup>(14)</sup>. Sa rencontre avec Georges Sand est sans doute l'une des plus heureuses de son séjour français. Il lui est présenté alors que Buloz, l'éditeur de Georges Sand, commande un portrait de l'écrivain. Calamatta et Sand se lient d'une profonde amitié qui durera toute leur vie. Leur correspondance est régulière et traite de problèmes de tous genres. Calamatta et sa famille séjournent souvent à Nohant, Sand prend le parti de Calamatta dans ses écrits, notamment contre Delacroix. Elle fait maintes fois allusion au graveur dans sa correspondance<sup>(15)</sup>. Ces liens se renforcent encore quand le fils de George Sand, Maurice Dudevant, épouse Marcellina, la fille de Calamatta, en 1862.

Depuis 1824, c'est-à-dire depuis le *Vœu de Louis XIII*, Ingres et Calamatta travaillent très souvent ensemble. Calamatta, bien que son cadet de 22 ans de Ingres, est l'interprète attitré du maître. Il grave notamment de très nombreux portraits d'après Ingres. On peut citer celui de Rousseau, de Paganini, d'Ingres lui-même, de Fernand-Philippe d'Orléans, du comte Mathieu Molé (fig. 9), des membres de la famille Marcotte, de M. Martin, etc....<sup>(16)</sup>.

Mais Ingres joue également un rôle important dans le cercle familial de Calamatta. Il est le maître de peinture de Joséphine Raoul-Rochette, la femme du graveur<sup>(17)</sup>. Calamatta se marie en effet en 1840, alors qu'il est en fonction comme professeur de l'Ecole royale de gravure à Bruxelles. Il épouse la fille de Désiré Raoul-Rochette, l'éminent archéologue, membre de l'Institut, conservateur du Cabinet des médailles de France. Joséphine Raoul-Rochette est aussi la petite fille du sculpteur Jean-Antoine Houdon. L'enfant du couple, Marcellina (Lina), naît en 1842. Ingres en est le parrain.

L'extrême religiosité de la femme de Calamatta la pousse à s'entourer de personnes très pratiquantes. Calamatta ne partageant pas les idées de sa femme, les époux se séparent en 1852. Calamatta vit seul à Bruxelles avec sa fille. À sa mort, son épouse se fait religieuse<sup>(18)</sup>.

(14) Ch. BLANC, « Calamatta », *Gazette des Beaux-Arts.*, I. II, 1869, p. 97-116, surtout 108-111.

(15) G. SAND, *Histoire de ma vie*, IX, Paris, 1856, p. 209-15. — Id., *Correspondance*, éd. par G. Lubin, II, Paris, 1966, p. 747 n.; III-VI, *ibid.* 1967-1969, *ad Indicem*; VIII, *ibid.* 1971, *ad Indicem*.

(16) Pour une liste des œuvres de Calamatta et de son école, voir celles compilées par R. OJETTI, *Luigi Calamatta incisore*, Rome, 1874. — L. ALVIN, *Notice sur Louis Calamatta, graveur, suivie du catalogue de l'œuvre du maître*, Bruxelles, 1882. — H. BERALDI, *Les graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle*, IV, Paris, 1885, p. 51. — V. CORBUCCI, *Luigi Calamatta incisore*, Civitavecchia, 1886.

(17) VASCO, *op. cit.*, p. 412.

(18) V. KARENINE, *George Sand, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1899, IV, p. 421.



Fig. 8. Luigi Calamatta, *George Sand*, burin et eau-forte, 25,5 x 34,5 cm,  
Bibliothèque Royale, Estampes, SH 19771.  
Photo © Bibliothèque royale de Belgique

Depuis 1827 jusqu'à 1834, c'est-à-dire pendant une bonne partie de son séjour parisien, Calamatta travaille à reproduire sur cuivre le *Vœu de Louis XIII*, d'Ingres — gravure qui sera son chef-d'œuvre. Il obtient pour celui-ci plusieurs distinctions à l'exposition des Beaux-Arts de Paris de 1837. Cette pièce, louée à l'unanimité, consacre définitivement le succès de Calamatta et popularise son nom.

\* \* \*



Fig. 9. Luigi Calamatta, *Louis-Mathieu Molé* d'après Ingres, burin et eau-forte, 42,7 x 53,6 cm. Bibliothèque Royale, Estampes, SHH 17950. Photo © Bibliothèque royale de Belgique

En 1837, Calamatta est un artiste affirmé qui a travaillé d'après les meilleurs peintres de la Renaissance italienne (<sup>49</sup>) et d'après de très bons artistes français vivants (<sup>50</sup>). Sa formation classique, sa capacité d'utiliser le burin, la manière noire et l'eau-forte, sa fréquentation de personnages tels que Ingres, Paul Delaroche, son travail pour la chalcographie de Versailles, ses portraits de François Guizot, de Mathieu Molé, lui ont valu une réputation stable et celle d'excellent artiste. Calamatta est libre de grosses commandes et n'est lié à aucune institution, il vient d'obtenir la croix de la légion d'Honneur; il est donc compréhensible que le gouverne-

(49) Raphaël, Vinci, Reni, Lesueur, Cigoli, Botticelli, Masaccio, Rubens, Cellini, Luini, Piero della Francesca...

(50) Paul Delaroche, Ingres, Deveria, Georges Hayter, Mercure, Madrazzo, Etex, Joséphine Calamatta, Ary Scheffer, Van Eycken, Madou, de Belly, Kellog..

ment belge s'adresse à lui pour venir occuper le poste de professeur de burin à l'Ecole royale de gravure de Belgique qui vient de se créer. Calamatta a d'ailleurs fait un très beau portrait de Léopold Ier d'après Georges Hayter (1836).

Calamatta débarque à Bruxelles un an plus tard en août 1837. Il loge au Sablon, n° 49, chez les parents de Jean-Baptiste Meunier qui deviendra son élève. Plus tard, Calamatta déménage au premier étage du n°39 du Sablon, là où se trouve installée l'école de gravure.

La tâche de Calamatta se révèle difficile. Le monde du burin a disparu à Bruxelles. Les derniers artistes à l'avoir savamment utilisé sont Pierre-François Martenasie (1729-1789) et Antoine Alexandre Cardon (1739-1822) (<sup>51</sup>). L'Italien ne trouve aucun point d'ancre; il part de rien pour former des élèves capables de répondre à la demande du public et du gouvernement. Il doit faire refleurir un art entièrement éteint. Cette classe qu'il crée au sein de l'Ecole royale de gravure doit également être capable de rivaliser avec la classe de burin qu'Erin Corr vient de mettre sur pied à l'Académie d'Anvers. Cet Irlandais a succédé à Joseph Charles de Meulemeester (1771-1829) et au Français Ferdinand Lhéritier (1782-1848) (<sup>52</sup>) en tant que titulaire du cours de gravure à l'Académie. Les élèves de cet Irlandais, entraînés dans le courant artistique qui suit la chute de François Navez, suivent Gustave Wappers et le mouvement romantique né de l'exaltation de la peinture romantique nationale. Les œuvres de Van Dyck et de Rubens sont à l'honneur. Quand l'Ecole royale de gravure de Bruxelles s'ouvre, Erin Corr et Calamatta se présentent comme les deux seuls protagonistes de la gravure belge, Corr est le représentant de l'école traditionnelle flamande, et Calamatta s'affiche comme l'adepte de l'art de la Renaissance italienne par excellence. L'émulation née de ces deux tendances opposées animera les graveurs d'Anvers et les élèves de Calamatta (<sup>53</sup>). Ce dernier travaille à de nombreuses planches. Favorisé par le fait qu'il ne doit préster ses cours à Bruxelles que six mois sur douze, il voyage sans cesse en Italie pour poursuivre sa formation et copier des chefs-d'œuvre du XVI<sup>e</sup> siècle. Son but est d'en laisser des copies parfaites aussi proches que possible de l'original. Son choix est dicté par son respect de la Renaissance. Il copie *La Joconde* (1837) et la *Léda* de Vinci, *Simonetta* de Botticelli (1838), une *Tête d'ange* de Luini (1842), des *Madones*, la *Vierge à la chaise* (1842), la *Sainte Famille* (1842), *l'Incendie du Bourg* (1851) de Raphaël, *Frédérique de Montefeltre* de Piero della Francesca (1847). De ses contemporains, il copie entre autres *Francesca da Rimini* d'Ary Scheffer (1843) (fig. 10), la *Défense de Rome* de Tommaso de Belly (1849), le *Christophe Colomb* (1865) et le *Jugement de Galilée* (1865) de Joseph-Nicolas Robert-Fleury, la *Source* de Ingres (1868). Parmi les œuvres belges, il reproduit *Souvenir de la Patrie* d'Alfred Stevens (1823-1875), la *Sainte Cécile* de Jean-Baptiste Van Eycken (1850). Curieusement, cet artiste sévère reproduit, avec son élève Gustave Biot l'œuvre anecdotique *Oh !* de Jean-Baptiste Madou (1851) où des paysans ébahis marquent leur étonnement devant un ne sait quel spectacle. Parmi les nombreux portraits qu'il a gravés, en plus de ceux déjà cités, figurent ceux de Georges Sand (1836, 1840), de Victor-Emmanuel (1866), de la Malibran et ceux qu'il a copiés d'après van Hanselaere (*Rooman de Block*) (1850),

(51) HYMANS, *op. cit.*, p. 391-393.

(52) *Ibidem*, p. 394-397.

(53) *Ibidem*, p. 400.



Fig. 10. Luigi Calamatta, *Francesca da Rimini* d'après Ary Scheffer (1843), burin, 37,7 x 28,2 cm, Bibliothèque Royale, Estampes, SIV 2110. Photo © Bibliothèque royale de Belgique

Madame Calamatta (*Raoul-Rochette*) (1853), Antoine Étex (*Legentil*) (1856), Antonio Masutti (*Cavour*), Mercuri (*Léon XII*).

Calamatta devient une figure importante de la vie culturelle et artistique belge. À Bruxelles, il fréquente les exilés italiens et surtout le cercle de savants et d'artistes qui gravitent autour d'Adolphe Quetelet, le directeur de l'Observatoire<sup>(54)</sup>. Il y passe d'innombrables soirées mémorables par la richesse de la conversation et par l'amusement; il y rencontre des artistes importants de l'école belge: Jean-Baptiste Madou (1796-1877)<sup>(55)</sup>, Paul Clays, Paul Lauters (1806-1875), François-Joseph Navez (1787-1869), Louis Gallait (1810-1887), Eugène Simonis (1810-1882), Henri Decaisne (1799-1852), Cesare dell'Acqua (1821-1905). Lui-même reçoit ses amis dans son appartement du Grand Sablon qui regorge de curiosités.

(54) Dans l'abondante littérature sur Adolphe Quetelet, voir entre autres *Adolphe Quetelet (1796-1874). Exposition documentaire*. Cat. exposition, Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles, 1974.

(55) E. STAPPAERTS, « Notice sur J.-B. Madou », Annuaire de l'Académie royale de Belgique, 1879.

Pendant dix ans, Calamatta est professeur à l'école de gravure sans connaître une grande aisance ainsi qu'il le confie à George Sand<sup>(56)</sup>. A partir de 1846, des changements de programmes sont prévus dans l'école de gravure. En 1847, des arrangements interviennent entre le gouvernement et la Ville de Bruxelles qui prive l'Ecole de gravure de son autonomie et l'annexe à l'Académie royale des Beaux-Arts de la ville par arrêté royal du 3 novembre 1848. Calamatta devient professeur à l'Académie et directeur de l'Ecole de gravure. Il a pour collègue François Navez, Jean Baptiste Van Eycken (1809-1853), Jean-Baptiste De Landtsheer (1797-ca 1853), Henri De Coene (1798-1866), Balthazar François, Frans Suys (1783-1861), Alfred Cluysenaer (1837-1902)... Il y donne des cours de dessin qui portent leurs fruits et forme une pléiade de jeunes graveurs de talent; les plus connus sont Gustave-Joseph Biot, Auguste Danse, Joseph Delboëte, Joseph Demannez, David Desvachez, Léopold Flameng, Joseph Franck, Adolphe Lucio Lelli, Jean-Baptiste Meunier. Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale de Belgique possède d'ailleurs des centaines de documents de ces élèves, essentiellement des portraits de personnalités belges de l'époque<sup>(57)</sup>.

Mais Calamatta reste aussi actif en dehors de la Belgique et de l'Académie de Bruxelles. Il obtient d'ailleurs une reconnaissance internationale puisqu'en 1855, il est nommé président du jury artistique de la première Exposition Universelle de Paris. Trois ans plus tard, Pie IX... lui confie la reproduction de la *Stanza* de Raphaël ayant pour thème la *Dispute du Saint Sacrement*<sup>(58)</sup>. La même année, il travaille à la Calcografia Camerale de Rome pour surveiller l'aciérage de planches, procédé déjà introduit en France, mais nouveau en Italie<sup>(59)</sup>.

A Bruxelles, l'enseignement délivré par Calamatta est basé sur les principes appliqués par Ingres et chers au classicisme des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles: Masaccio, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci et surtout Raphaël. A vrai dire, il semble que Calamatta se soit toujours senti dépayssé en Belgique. Du moins c'est ce qu'affirme son élève Charles Blanc. Et de fait, très rarement, il est fait référence à des maîtres hollandais ou flamands alors que l'Ecole royale de gravure devait remettre en valeur le patrimoine belge. Le maître n'hésite pas à exprimer son peu de goût pour l'art flamand et son aspect anecdotique. Dans une lettre adressée de Bruxelles le 19 novembre 1860, à son éditeur parisien Marcotte, il écrit: « Nous avons une assez belle exposition. Les petits talents augmentent et grandissent, les grands ici ne font guère défaut, parce qu'il n'y en a jamais eu. Le genre historique (l'histoire) est tout à fait nul; le paysage est en grande prospérité, non pas le paysage italien et poussinesque, mais le paysage anglo-hollandais. Les animaux deviennent la pâture et la parure de toutes les imaginations et de tous les salons. Tout le monde sait faire un bœuf, un chien, un cheval. L'humanité qui n'était qu'aux dieux et aux saints, tombe dans la basse-cour. C'est très nourrissant; mais, hors de table, cela ne vous relève pas l'esprit; vous n'avez pas une idée de la quantité de jolis,

(56) G. SAND, *Correspondance*, éd. par G. Lubin, II, Paris, 1966-1971, IV, lettre 1559, p. 149; VIII, lettre 4035, p. 611-613.

(57) Ce fonds riche et varié, jusqu'à présent généralement ignoré de la critique, mérite une étude qui mettrait en valeur l'école de Calamatta. A propos de ces élèves, voir HYMANS, *op. cit.*, p. 404-407, 410-415.

(58) Calamatta ne put achever cette œuvre qui fut complétée par Luigi Cerroni; voir CIAMPI, *op. cit.*, p. 30.

(59) VASCO, *op. cit.*, p. 413.

gentils et charmants tableaux qu'il y a dans cette excellente exposition de petits peintres. »<sup>(60)</sup>

En dehors de cette critique acerbe de l'art flamand, Calamatta a laissé des documents intéressants qui se trouvent aujourd'hui conservés à Civitavecchia (Museo Civico) ainsi qu'au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale. Ces feuilles reprennent des modèles de la Péninsule qui ont servi d'études pour les cours de dessin de l'Académie et sur lesquelles se lit l'inscription: « *Approuvé par le Conseil de Perfectionnement de l'Enseignement des Arts du Dessin. Séance du ...* ». C'est grâce à ces planches que Calamatta enseignait les drapés, les études de têtes, le mouvement, les proportions... Nous trouvons ainsi des détails des figures de *l'Ecole d'Athènes* et de *l'Incendie du Bourg* (fig. 11). Dans la *Déposition de Croix* de la Villa Borghèse, c'est la tête de Nicodème qui sert de modèle. Ces planches, qui ont plus de 70 x 60 cm, constituent à la fois des références à un modèle classique de la Renaissance, pour le drapé, la physionomie, l'attitude, le geste. Malgré l'école de haute qualité que Calamatta a réussi à mettre sur pied, la méthode, les résultats, les thèmes choisis ne semblent pas avoir plu à tous. Le mécontentement du ministre de l'Intérieur, Charles Rogier, se manifeste quant aux orientations de cette académie qui ne répondent ni à l'attente du gouvernement ni à celle du public. Le reproche majeur réside dans le fait que l'académie ne prend pas pour modèle l'ancienne école flamande. Ce défaut serait dû, selon la critique, à l'absence de gestion sérieuse de l'établissement. L'Ecole de Calamatta et l'Académie auraient manqué à leurs missions. En 1859, Charles Rogier cherche à réformer l'enseignement du dessin et de la gravure en instituant un « *Conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin* » dont fait partie Calamatta. Il demande aussi un *Projet d'encouragement de la gravure* à une commission dont Calamatta, Corr, Louis Alvin, Adolphe Siret sont membres. Les constatations sont négatives. C'est dans cette atmosphère de critiques que l'artiste démissionne de sa fonction de directeur de l'école de gravure en 1861, laquelle fermera d'ailleurs ses portes avec le départ du maître pour l'Italie<sup>(61)</sup>.

L'Italie étant délivrée des Autrichiens, Calamatta est prêt d'y retourner. Le Ministre de l'Instruction publique, Terenzio Momiani, le charge de prendre la succession de Giuseppe Longhi comme professeur à l'Accademia di Belli Arti de Brera et de rendre vie à l'enseignement de la gravure sur cuivre<sup>(62)</sup>. Mais, Calamatta n'est pas satisfait de l'enseignement inadapté à l'évolution des goûts de l'époque. L'école de gravure n'est plus fréquentée. La lithographie se diffuse, porteuse de nouvelles ressources. Le temps de la gravure de reproduction est passé. Calamatta poursuit cependant son œuvre: il exécute le portrait de la comtesse Clara Maffei dont il fréquente le salon<sup>(63)</sup>. Il fait aussi celui de Cavour, de Victor-Emmanuel et du poète Pietro Giannone. Il rencontre notamment Boïto, Aleardi, Verdi. Comme œuvre, il représente *Galilée devant le tribunal du Saint-Office* et le *Retour de Colomb d'Amérique*. En vailant patriote, il s'enrôle en 1866 parmi les volontaires pour la libération de la Vénétie et par-

(60) Ch. BLANG, *Les artistes de mon temps*, Paris, 1876, p. 120.

(61) HYMANS, *op. cit.*, p. 407-408.

(62) C. ALBERICI, « La scuola d'incisione dell' Accademia di Brera nel periodo neoclassico », *Arte lombarda*, V 1960, p. III s.

(63) A. BARBIERA, R., *Il salotto della contessa Maffei*, Milan, 1925.



Fig. 11. Luigi Calamatta, *Incendie du Bourg. Jeune homme accroché à un mur*, d'après Raphaël (1851), burin et eau-forte, 46,8 x 76,9 cm, Bibliothèque Royale, Estampes, SI 12400.  
Photo © Bibliothèque royale de Belgique

ticipe à la bataille de Vezza d'Oglio dans le septième bataillon des volontaires. Il assiste à l'entrée de Victor-Emmanuel à Venise<sup>(64)</sup>. Après 1866, il continue son activité: ses derniers travaux sont la « Source » d'après Ingres, le portrait du colonel Cialdi et ses études consacrées à la *Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël, sa plus grande œuvre restée inachevée. Il meurt le 8 mars 1869 à Milan où il est inhumé. En 1885, son corps est transféré à Civitavecchia, sa ville natale, dans un monument élevé par souscription<sup>(65)</sup>.

#### SAMENVATTING

Bij het begin van de 19de eeuw verkeert de Belgische graveerkunst in een dergelijk verval dat de overheid bij Koninklijk Besluit van 26 juli 1836 een *Ecole royale de Gravure* opricht. De tekenkunst wordt er onderwezen door H. Van der Haert, J.B. Madou en P. Lauters, de houtsnede door H. en W. Brown en de burijngravure door L. Calamatta, een kunstenaar met een internationale uitstraling. Zijn eerste vorming geniet hij in het *Ospizio de San Michele* te Rome waar hij lessen volgt bij Antonio Ricciani en Domenico Marchetti. Hij vervolmaakt zich nadien bij Bertel Thorvaldsen en André Taurel. Na zijn verbanning naar Parijs in 1823 graveert hij veel naar Ingres. Calamatta bezoekt Nederland, Duitsland en Italië waar hij de meesters van de Italiaanse Renaissance kopiert. Hij graveert tevens politieke onderwerpen die zijn republikeinse ideeën weerspiegelen. Tot zijn vriendenkring behoren: Henriquel-Dupont, abbé Lammens, Paul Delaroche, Liszt, Thevenin, Ary Scheffer, Giannone, George Sand ... Vanaf augustus 1837 doceert hij burijngravure in de *Ecole royale de Gravure* van België. De meester en zijn leerlingen hebben als opdracht deze kunst, die volledig in verval geraakt is, weer tot bloei te brengen en de concurrentie aan te gaan met de burijnklas van Erin Corr aan de Antwerpse Academie.

In 1848 wordt de *Ecole royale de Gravure* opgesloopt door de Academie van stad Brussel. Veertien jaar later dient Calamatta zijn ontslag in. Italië is op dat ogenblik bevrijd van de Oostenrijkers en hij wordt gevraagd om Giuseppe Longhi op te volgen als professor aan de *Accademia di Belli Arti di Brera*. Hij overlijdt te Milaan op 8 maart 1869.

#### SUMMARY

At the beginning of the 19th century the art of engraving is of such deplorable quality in Belgium that the Government decides by Royal Decree of the 26th July 1836 to create an *Ecole royale de Gravure*. Drawing is taught by H. Van der Haert, J.B. Madou and P. Lauters, woodcut by H. and W. Brown and burin engraving by L. Calamatta, an artist of international renown. He received its first formation in the *Ospizio de San Michele* in Rome where he attended lessons by Antonio Ricciani and Domenico Marchetti. Later he perfected himself under Bertel Thorvaldsen and André Taurel. After his banishment to Paris in 1823 he made several engravings after Ingres. Calamatta visited the Netherlands, Germany and Italy where he copied the masters of the Italian Renaissance. He also made several politically inspired engravings that clearly reflect his republican sympathies. Henriquel-Dupont, abbé Lammens,

(64) Vasco, *op. cit.*, p. 413.

(65) *Ibidem*, p. 413.

Paul Delaroche, Liszt, Thevenin, Ary Scheffer, Giannone, George Sand ... belong to his friends. From August 1837 onwards he teaches burin engraving at the *Ecole royale de Gravure* in Belgium. The master and his pupils are expected to revive this art and to compete with the engraving class by Erin Corr at the Academy of Antwerp.

In 1848 the *Ecole royale de Gravure* is integrated in the Academy of Brussels. Fourteen years later Calamatta decides to resign. Italy is no longer occupied by the Austrians and he is asked to succeed Giuseppe Longhi at the *Accademia di Belli Arti di Brera*. He passes over in Milan on the 8th March 1869.

## COMPTES RENDUS — RECENSIES

*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<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Dominique VANWIJNSBERGHE, avec la collaboration de Catherine BOURGUIGNON et Jacques DEBERGH, Institut royal du Patrimoine artistique / Koninklijk Instituut voor het Kunstschat, Bruxelles, 2008 (Scientia Artis, 4), 307 p., 517 illustrations couleur et n./bl.

L'arrivée à l'IRPA en 2004, pour expertise, de la *Madeleine Renders*, un tableau disparu depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, était l'occasion de rouvrir un dossier brûlant, mais passionnant, lié à deux figures majeures de l'histoire de la peinture flamande, le banquier, collectionneur, amateur et marchand à ses heures, Émile Renders, et le restaurateur mais aussi faussaire à ses heures, Jef Van der Veken. Partant des données techniques de l'analyse en laboratoire, la problématique, centrée sur ce pastiche prétendument une copie ancienne (de Memling!) du volet droit du *Triptyque Braque* du Louvre, s'est vu élargie au contexte artistique sous les temps troublés de la guerre, à l'enquête documentaire sur ces deux personnalités aux contours plus que flous, à une mise en perspective historiographique, les faisant toutes deux dialoguer avec les grands noms de l'histoire de la peinture flamande, de Max J. Friedländer à Georges Hulin de Loo en passant par Friedrich Winkler, jusqu'à une recension (assurément l'une des contributions les plus remarquables de cet ouvrage) des œuvres qui peuvent aujourd'hui être rendues au pinceau du grand restaurateur-faussaire flamand. Osions l'affirmer, l'opération, menée sous les auspices de l'Institut royal du Patrimoine artistique, a été orchestrée de main de maître par Dominique Vanwijnberghe.

Les années ont passé et avec elles s'est estompé le risque de réveiller de vieux démons, du moins jusqu'à ce que réapparaisse, qui sait?, le panneau des *Juges intègres* de Gand. L'heure était venue d'en reprendre l'étude. D'ailleurs, Hélène Verougstraete, Roger Van Schoultz et Till Holler-Borchert ne venaient-ils d'en tracer la voie dans le cadre d'une remarquable exposition organisée au musée Groeninge de Bruges, consacrée au problème des restaurations et falsifications? Au centre du florilège des œuvres qui s'y trouvaient proposées à la sagacité du public, présentations didactiques à l'appui, se trouvait un panneau lié au couple Renders-Van der Veken, la déjà célèbre et emblématique *Vierge à l'Enfant*, jusqu'alors tenue pour un authentique de Van der Weyden, du musée des Beaux-Arts de Tournai. Cas pour le moins comparable à la *Madeleine Renders*, assurément, que ce panneau peint sur ses deux faces, dont le support bel et bien est authentique, dont la composition initiale était dans les grands lignes semblable à ce que nous montre l'œuvre aujourd'hui mais qui s'est avéré, au terme d'une minutieuse analyse en laboratoire, n'être en définitive qu'un pastiche, certes génial, repeint de bout en bout (ou quasiment) par le virtuose de la palette et des pigments d'alors, le bien nommé Van der Veken. La question pour certains puristes demeurera peut-être de savoir si, dès lors que support authentique il y a et que sous le quasi intégral surpeint se cache encore, grattée ou non, la composition originale, il convient de parler de faux. Question oiseuse sinon spéciuse pour beaucoup, surtout quand on sait, ainsi que l'ont magistralement démontré les contributeurs de ce volume, quelles intentions réelles se cachaient derrière ces restaurations abusives.

L'ombre du trafiquant, à vrai dire, planait depuis bien longtemps au-dessus de la figure, entachée d'opacité en dépit de son imposante et rayonnante barbe blanche à la Léopold II, que fut Émile Renders. D'aucuns déjà, le professeur à l'Université de Gand Maurice Delacre au premier

chef, avaient dénoncé l'origine plus que douteuse de bien des œuvres de sa collection. Comment s'expliquer alors que le pot aux roses n'ait fini par éclater au grand jour et faire l'objet d'un opprobre public? Sans doute les ambiguïtés sciemment entretenues du petit monde du marché de l'art, si souvent impliquée à son corps non défendant dans de troubles pratiques commerciales, non plus d'ailleurs que le silence géné d'un monde académique plus soucieux de respectabilité que de courage scientifique n'y auront-ils pas été étrangers. Et pourtant, que l'on y regarde bien, la figure imposante du bonhomme Renders est de celles, partagées entre rouerie et truculence brueghelienne, si indissolublement attachées à notre belgitude qui, d'aspect débonnaire un jour, jupiterienne et tonitruante un autre, préfère, et préférera toujours sans doute, à la clarté toute française des principes fondant le sens de l'État les harmonies de gris sous le couvert desquelles se règlent tant de petites combines. L'histoire, assurément, n'est pas glorieuse, et ce n'est certes pas le parangon de la filouterie de l'Allemagne nazie, le Reichsmarschall Goering, interlocuteur occasionnel du marchand Renders, qui en l'espèce contribuera à en rehausser le ton. L'aventure de la *Diane au bain* de François Boucher, confisquée par Ribbentrop et récupérée par la résistance juste avant qu'elle ne quitte l'Hexagone, eut quant à elle, convenons-en, un tout autre panache. Le belge séculaire à cela rétorquera sans doute que Renders, patriote malgré lui, sera parvenu à rouler superbement le ventripotent maréchal en chef des armées du Reich. On a les gloires patriotiques qu'on peut!

Outre ce dossier, digne des meilleurs polars, le moindre mérite de cet ouvrage n'est certes pas de faire le point sur un phénomène artistique (car c'est bien en définitive de cela qu'il s'agit également) lié à l'histoire de la peinture flamande, celui des restaurations, copies et falsifications des œuvres peintes de cette époque qui, dans l'entre-deux-guerres, commencèrent à envahir le marché de l'art. Phénomène d'autant plus interpellant qu'il paraît n'avoir pas connu alors, comme ne manque pas de le souligner Friedländer lui-même, d'équivalent dans les autres pays européens, singulièrement en Allemagne où les œuvres peintes sur panneau du xv<sup>e</sup> siècle sont pourtant légion. Ceci tiendrait-il à la qualité artistique sans égal de la production des « Primitifs flamands », et donc à l'évolution du goût pour ces œuvres qui avait fini par conquérir le milieu des amateurs, acheteurs et marchands sur la place internationale? Sans doute. Le fait, quoi qu'il en soit, est que pour écouler sur le marché ces faux et copies abusives, il fallait disposer d'artistes virtuoses et que cette maîtrise technique, acquise sur le chevalet du restaurateur, n'était pas à la portée du premier venu. Le catalogue de plus de trois cents œuvres passées entre les mains de Jef Van der Veken — pastiches et restaurations plus ou moins poussées —, rassemblé par Jean-Luc Pypaert, l'un des meilleurs « connoisseurs » à ce jour en Belgique, dit assez l'importance de sa production, et donc aussi l'étendue du marché de ces faux à l'époque. Le restaurateur génial était de cette veine, pour qui « l'œuvre d'art ne peut s'apprécier que complète », pour qui « sa beauté est une réalité objective, résultat de la maîtrise d'un faire technique », mais le pas restant à franchir, de la simple restauration au « maquignonnages », ce faisant, était dérisoire. La tentation est grande pour qui le soir ramène les bœufs à l'étable de voler l'œuf oublié dans une botte de paille! Or ce savoir et cette conception que Van der Veken se faisait de l'œuvre d'art, Albert Philippot, son gendre, en fut l'un des uniques dépositaires, Albert Philippot qui lui-même se trouvait être lié à Paul Coremans, le fondateur de l'IRPA. La boucle était bouclée! En explorant ce champ jusqu'ici largement sous-estimé, c'est en quelque sorte à une remontée aux sources de sa propre histoire que nous convie ainsi, avec ce très bel ouvrage, l'Institut royal du Patrimoine artistique.

Ludovic Nys

Anne BUYLE, *L'église Notre-Dame du Finistère à Bruxelles aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Redécouvertes et documents inédits* (Collection Investigations, 1). Bruxelles, Société royale d'Archéologie de Bruxelles; Beauvechain, Éditions Nauwelaerts, 2008, 176 p., 81 ill. couleurs. ISBN: 978-2803800759. Prix: 32 €.

Dressant sa façade le long de la rue commerçante la plus fréquentée de Bruxelles, l'église Notre-Dame du Finistère méritait assurément mieux que l'indifférence des badauds chargés de

paquets et à la recherche de bonnes affaires. La monographie d'Anne Buyle, par son contenu largement inédit et sa présentation richement illustrée, rend justice à cet édifice dont le style entre baroque et classicisme — le néerlandais préférant le terme *classicierende barok* à celui de style Louis XIV — fut volontiers considéré comme « manquant d'harmonie » (Des Marez). Évitant l'écueil des stériles débats de styles et d'appellations, l'ouvrage exploite des archives inédites, en particulier une exceptionnelle chronique du XVIII<sup>e</sup> siècle dans laquelle sont transcrits les comptes de construction et collés une trentaine de plans, dessins d'architecture et projets de mobilier.

L'histoire de l'église est indissociable de celle du quartier qui, situé entre la première et la seconde enceinte, ne connaît son véritable essor qu'à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment avec la construction en 1775 de la place Saint-Michel (des Martyrs). Une chapelle mariale bâtie vers 1617 devint en 1646 une paroisse desservie par des Oratoriens. Des fouilles en ont reconnu le plan. Devenue trop petite, cette chapelle fut remplacée par l'église actuelle dont la construction s'étendit de 1708 à 1727 et la décoration intérieure jusqu'en 1752. La partie supérieure de la façade et le lanternon ne datent que de 1827 et sont une interprétation libre des projets dessinés un siècle plus tôt. Une grande statue mariale fut posée au milieu de la façade en 1842 et une chapelle dédiée à Notre-Dame du Bon-Succès érigée le long du flanc septentrional en 1850-1851. Dans les années 1863-1874, le percement du boulevard Adolphe Max longeant le chevet de l'église eut des répercussions profondes sur les maisons de l'ilot. L'histoire récente de l'édifice, classé en 1958, fut marquée par des restaurations successives.

Plusieurs noms sont liés à la construction de l'église. Si le chœur et la sacristie furent bâtis par un maître maçon bruxellois, Mathieu De Sager, c'est au sculpteur anversois Henri-François Verbruggen que la paroisse s'adressa en 1712 pour la conception esthétique de l'église. Il livra des dessins pour la nef et la façade ainsi que les détails pour les autels et les ornements intérieurs. Ces documents sont conservés et reproduits dans l'ouvrage. En 1713, la direction du chantier fut confiée à Guillaume De Brujin, le contrôleur des travaux de la ville. Il convient encore de citer le nom de Rubens qui avait peint vers 1620 le retable de l'Immaculée Conception pour le maître-autel de la première chapelle du Finistère. Afin de financer la construction de la nouvelle église, la paroisse vendit le tableau en 1711 à un marchand anversois qui le dépeça en quatre morceaux. Le fragment central avec la Vierge et l'Enfant aboutit dans la collection du roi de Prusse à Sanssouci mais disparut pendant la Seconde Guerre mondiale. Une grande gravure contemporaine du tableau, due au burin de Schelte à Bolswert, donne une image inversée de ce que fut le Rubens du Finistère.

Le vocable de l'église demeure une énigme qu'Anne Buyle ne résout pas. Finistère dérive-t-il de *finis terrae*, allusion à l'emplacement excentré dans la ville, ou de *venstersterre*, une fenêtre en forme d'étoile, ou encore de *vestenwarts*, allusion à la proximité des remparts? Gageons que cette question ne concerne que peu de passants dans la rue Neuve!

Thomas COOMANS

Thomas COOMANS & Anna BERGMANS (red.) *In zuiverheid leven. Het Sint-Agnesbegijnhof van Sint-Truiden*, Brussel 2008 (*Relicta monografieën* 2), Brussel, 2008, 479 p., ill. ISBN 978 90 7525 000 0. Prijs 60,- € (verzending niet inbegrepen).

Het provinciebestuur van Limburg heeft iets met begijnhoven. In het Hasseltse begijnhof werden vlak na de Tweede Wereldoorlog zowel de grondslagen gelegd voor een provinciaal museum als voor een provinciale bibliotheek en het Sint-Truidense begijnhof was van 1970 tot 1997 de thuisbasis voor de provinciale monumentenzorg. Toch betekent dit niet dat beide sites op een bijzonder respectvolle benadering konden rekenen. De schade die het Hasseltse begijnhof ten gevolge van geallieerde bombardementen tijdens de Tweede Wereldoorlog opgelopen had, werd 'hersteld' door Stan Leurs wiens ingrepen het karakter van de site en de gebouwen tot op vandaag grondig bepalen. De opeenvolgende invullingen die het provinciebestuur aan de site gaf, en vooral de agressieve confrontaties met hedendaagse kunst sinds het einde van de 20ste eeuw, hebben het geheel uitge-

hold tot een 18de-eeuwse scène met beperkte geloofwaardigheid. Het Sint-Truidense begijnhof vormde jarenlang het uithangbord voor een visie op monumentenzorg waarin respect voor architecturale ensembles èn sociaal weefsel hand in hand gaan. Maar ook hier was op het einde van de 20ste eeuw een duidelijke accentverschuiving merkbaar. De dynamiek, die het Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst jarenlang tentoongespreid had, kon niet beletten dat de museale activiteiten gestaakt werden zodat de begijnhofkerk nog bijna uitsluitend een functie voor manifestaties allerdane kon opnemen. Nadat de alomtegenwoordige hedendaagse kunst zich ook hier met de nodige agressiviteit manifesteerde, kwam het in 1997 uiteindelijk tot een breuk met de oorspronkelijke eigenaars *De Vrienden van het Begijnhof* vzw. Dat in deze omstandigheden niet alleen het laatste pand in provinciaal bezit — het Torenhuis — nog gerestaureerd werd, getuigt misschien meer van een huiver om een langetermijn planning op te geven dan van een visie op de toekomst. En dat een wetenschappelijke publicatie van hoog niveau over datzelfde Sint-Truidense begijnhof in opdracht gegeven werd en gepubliceerd werd, heeft iets irreal.

Decennialang heeft het onderzoek naar de begijnnenbeweging zich vooral in de sfeer van de volkskunde, de folklore gesitueerd. Het is pas dankzij de groeiende populariteit van de *gender studies* dat hierin verandering is gekomen. Baanbrekend daarbij is het werk van Walter Simons die trouwens een tijdlang te Sint-Truiden woonde voor hij uitweek naar de Verenigde Staten. In vergelijking met de begijnhoven van Brugge, Gent of Leuven is dat van Sint-Truiden klein maar het is relatief goed bewaard in zijn 18de-eeuwse vorm. De middeleeuwse kerk met een uniek ensemble muurschilderingen maakt echter het verschil.

Bij het begin van mijn loopbaan als provinciaal ambtenaar heb ik de restauratiecampagne van de begijnhofkerk tijdens de tweede helft van de jaren zeventig van vorige eeuw van nabij kunnen volgen vandaar dat mijn naam ook in deze publicatie opduikt. Deze persoonlijke betrokkenheid maakt het tegelijk makkelijker om de huidige studie naar waarde te schatten en tegelijk moeilijker om een objectief oordeel te vellen over sommige elementen.

Bijzonder positief is de beslissing geweest om bij het onderzoek aan verschillende specialisten ter zake de opdracht te geven deelaspecten uit te diepen. De bijdrage van Hanne Van Herck over de geschiedenis van het begijnhof tot aan de Franse Revolutie is met een enthousiasme geschreven waaruit een grote sympathie voor het onderwerp blijkt. De invloed van het onderzoek naar de begijnnenbeweging door Walter Simons is alomtegenwoordig. Toch geeft de structuur een wat warige indruk. Vooral de laatste periode wordt mijns inziens wat onrecht aangedaan. De titel van de paragraaf *De beginnengemeenschap van Sint-Truiden in vrije val* weerspiegelt deze negatieve visie, die voor een goed deel gebaseerd is op het teruglopend aantal begijnnen, maar die voorbij lijkt te gaan aan de grondige vernieuwing van het gebouwenpatrimonium. Net voor die laatste periode is de auteur ook een beetje het 'slachtoffer' van een wetenschappelijke, projectmatige benadering waarin slechts een beperkte tijd aan plaatselijk literatuuronderzoek kan gespendeerd worden. Bijdragen zoals deze van K. Stevaux over Vanden Elsken waarin zijdelings en summier de rol van de Sint-Truidense begijnnen bij de verspreiding van antijozeefistische propaganda vermeld wordt, hadden ongetwijfeld voor een positiever beeld van deze periode kunnen zorgen. Een demografische benadering waarbij eventuele verschuivingen in de geografische herkomst van de begijnnen in de loop der eeuwen onderzocht wordt, zoals dat ook voor de abdij van Sint-Truiden gebeurde, zou hier eveneens interessant geweest zijn. Maar deze randkritiek wordt meer dan gecompenseerd door de uitgebreide lijst van begijnnen die Hanne Van Herck in bijlage geeft. Ieder die ooit dergelijke lijsten heeft samengesteld weet hoe moeilijk en ondankbaar dit werk is.

Thomas Coomans schreef een objectieve en boeiende bijdrage over de postrevolutionaire wederwaardigheden van het begijnhof. Daarbij krijgt, de restauratiecampagne van 1970-1981 en de werking van het *Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst* (1979-1997) ruime aandacht. De bewering dat er tijdens de jaren zeventig weinig belangstelling was voor archeologisch onderzoek (p. 75) behoeft echter enige nuancering. De belangstelling was er wel degelijk, op de begroting waren hiervoor trouwens kredieten voorzien. Maar zoals dat vaak gebeurde was de aannemer echter niet erg happig op een dergelijke inmenging. Notities en schetsen over de positie van de graven, op de

plaats waar zich nu de dienstkelder bevindt, werden al snel 'vermist' en aan personeelsleden die op eigen houtje aantekeningen probeerden te maken werd de toegang tot de werf ontzegd.

Marc Laenen bezorgt in zijn uitgebreide bijdrage een grondige bouwhistorische studie van de panden die structureel tot de begijnhofsuite — *begijnhofparochie* zoals in de titel staat lijkt mij minder aangewezen — behoren. De onderlinge ruimtelijke relatie van de verschillende gebouwen wordt geanalyseerd en vervolgens wordt van elk gebouw een gedetailleerde technische beschrijving gegeven.

Ronald Dreesen behandelt in een kort intermezzo het historisch en recent gebruik van natuursteen op het begijnhof waarbij de relatie met de abdij van Sint-Truiden, die volgens de traditie over eigen groeven beschikte, spijtig genoeg niet aan bod komt.

Thomas Coomans tekent een grondige en baanbrekende studie over de complexe bouwgeschiedenis van de begijnhofkerk die, ondanks de restauratiecampagnes van 1934-1935 en van 1970-1981, nooit het voorwerp uitmaakte van een gedegen bouwhistorisch onderzoek. De uitzonderlijke kapconstructie van het begin van de 14de eeuw, die ook dendrochronologisch onderzocht werd, krijgt daarbij volop aandacht. De auteur ontrafelt op overtuigende wijze de verschillende bouwfases van de begijnhofkerk ondanks het feit dat beide 20ste-eeuwse restauraties het vinden van getuigen hiervoor vaak bemoeilijkte.

De muurschilderingen, die het meest kenmerkende element vormen voor de Sint-Truidense begijnhofkerk, worden behandeld door Anna Bergmans die de gelegenheid aangrijpt om eerder onderzoek dat zij hierover verrichtte uit te diepen en aan te vullen. Elke muurschildering wordt in detail besproken, een aantal identificaties wordt hernomen en toegelicht waarbij de auteur sterke argumenten aanvoert om de enigmatische vrouwelijke *christofore* figuur te identificeren als Maria Magdalena. Andere identificaties, hoewel ongetwijfeld correct, roepen vragen op naar de lokale devotie, vragen, die door gebrek aan bronnen, op dit ogenblik spijtig genoeg onbeantwoord moeten blijven. Ook de gesuggereerde mogelijke relatie tussen sommige muurschilderingen en gedrukte prenten opent nieuwe perspectieven voor verder onderzoek. Minder overtuigend lijkt mij de samenhang met de muurschilderingen te Zepperen waarbij eventuele gemeenschappelijke voorbeelden mijns inziens de grote onbekende vormen in het vergelijkende stijlistische onderzoek. Eén muurschildering blijft onvermeld. Een onderzoek met een UV-lamp op een sombere winteravond eind van de jaren zeventig bracht de schaduw te voorschijn van een sterk vervagde muurschildering die zich links van de deur in de zuidgevel bevindt, nu vlak boven en ongetwijfeld gedeeltelijk vernield door de brandkraan. Van de voorstelling zelf konden geen details onderscheiden worden. Alleen de bovenzijde van de kader was herkenbaar. Aan de binnenzijde van de hoeken was een driehoekig veld afgebakend waarin een datum 15 /.. vaag herkenbaar was.

Mireille Madou herneemt de studie van de kledij van de afgebeelde personages en stoot daarbij onwillekeurig op de vragen naar het realiteitsgehalte van de oorspronkelijke afbeeldingen, onder meer als het om kleuren handelt en naar de impact van de oudere restauraties.

Marjan Buyle behandelt de historiek van de verschillende restauratie- en conservatiecampagnes waarvan de muurschilderingen het voorwerp uitmaakten en licht daarbij een tipje op van de sluier, die hangt over de relatie met de aannemer tijdens de laatste restauratiecampagne (p. 289). De lapsus (p. 282) waarbij de auteur gedeputeerde Albert Claessen tot gouverneur maakt — hij tekende op 30 met 1973 het contract met het KIK als plaatsvervangend gouverneur in afwezigheid van gouverneur Louis Roppe — weze haar vergeven.

Leon Smets, eerlijds o.m. verantwoordelijk voor het *Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst* dat in de begijnhofkerk zijn activiteiten ontplooide, behandelt het historische interieur van de kerk en de stappen die ondernomen werden om het interieur opnieuw in te richten op een historisch verantwoorde manier met gebruikmaking van zoveel mogelijk origineel materiaal. Dat bij een dergelijke herinrichting keuzes, die men niet steeds zelf in de hand heeft, onvermijdelijk zijn, ligt voor de hand: enkele topstukken zoals beide — vermoedelijk Sint-Truidense — *verduros* zijn in het begin van de 20ste eeuw aan buitenlandse musea verkocht, een deel van de inboedel verkeert in zeer slechte toestand, een ander deel kan niet teruggeplaatst worden omwille van de nieuwe bestemming ... Een blik op de inventaris waarin Christine Vanthillo een grondige beredeneerde

beschrijving geeft van alle elementen waarvan vaststaat dat ze ooit in de begijnhofkerk thuis hadden, spreekt boekdelen: weinig opvallende stukken, slechts enkele overstijgen het regionale belang.

Patrick Roose behandelt één van deze pareltjes: het orgel dat pastoor Giselin in 1644-1646 aan de kerk schonk en dat na een lang aanslepende en grondige restauratie, nu behoort tot de oudste homogene orgels van de Nederlanden.

In de verschillende bijlagen komen aan bod: de chronologie van het begijnhof, de transcriptie van de stichtingsakte, de statuten en de beschrijving opgemaakt ten tijde van de secularisatie, de bovengemelde lijst van begijnen vanaf de stichting tot aan de opheffing evenals de inventaris, de epitafen en een samenvatting van de dendrochronologische rapporten. De uitvoerige bibliografie wordt gevuld door een samenvatting in het Frans en het Engels en door een index op persoonsnamen en op plaatsnamen.

Deze rijk geïllustreerde en volumineuze publicatie van hoog niveau over een begijnhof dat deel uitmaakt van het UNESCO werelderfgoed, is de prestatie van een ganse ploeg waarvoor Limburg en vooral Sint-Truiden dankbaar mag zijn. Ongetwijfeld zijn er hier en daar enkele correcties aan te brengen maar in essentie is dit de eerste wetenschappelijk verantwoorde publicatie van die omvang die afgelopen eeuw over een begijnhof in onze streken gemaakt werd. Dat de bijdragen van evenwichtige kwaliteit zijn behoort tot de verdienste van alle medewerkers maar vooral ook van beide eindredacteuren Thomas Coomans en Anna Bergmans. Moge deze publicatie niet alleen tot voorbeeld strekken voor andere, gelijkaardige studies maar ook bijdragen tot een bezinning over de invulling van de begijnhofkerk die beter verdient dan een rol als receptieve ruimte voor concerten en (on)aangepaste tentoonstellingen.

Tot slot wil ik er nog op wijzen dat de onderzoeksresultaten op andere niveaus ontsloten werden: op de site zelf en in de vorm van een stevige en vlot leesbare gids voor het brede publiek. Ook deze getrapte aanpak verdient alle lof.

Raf VAN LAERE

Catherine OAKES, *Ora pro nobis. The Virgin as Intercessor in Medieval Art and Devotion (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History, 55)*, Londres (Harvey Milles Publishers) — Turnhout (Brepols), 2008, 288 p., 113 fig. en noir et blanc, 16 pl. en couleur, reliure toile de lin avec jaquette. Prix: 120 EUR. — ISBN 978-1-905375-24-0.

L'auteur, en charge d'un enseignement à Oxford, est une spécialiste de l'iconographie mariale au sujet de laquelle elle a consacré plusieurs études. Celle que nous présentons ici traite essentiellement du rôle d'intercesseur de la Vierge Marie, tel qu'il était conçu et représenté dans l'Art du Moyen Âge.

Pour étayer ce genre de dévotion, comme pour beaucoup d'autres, l'image jouait un rôle essentiel en ces siècles de Foi. Encore faut-il comprendre et justifier le message de l'image, ce qui suppose une bonne dose de connaissances théologiques et l'appel à des textes sacrés ou à des écrits contemporains qui nous en disent long sur la mentalité de l'époque.

Le pouvoir d'intercession dévolu à la Vierge provient de sa maternité (*Dei genetrix*), d'où la dialectique de sa relation au Christ; mère du Sauveur (Incarnation); victorieuse de l'Enfer, couronnée avec son fils comme étant son épouse et sa reine, en constant dialogue avec lui comme le sont la Miséricorde et la Justice (*Jugement dernier*).

Le propos est abondamment illustré d'exemples tirés de psautiers, de fresques, de vitraux, de sculptures, habilement commentés en vue de rendre concrète une théologie souvent abstruse. A côté de dévotions qui sont toujours en honneur aujourd'hui, on nous en présente d'autres dont l'étrangeté ne laisse pas d'étonner, telles ces « vierges ouvrantes » qui montraient, à l'intérieur de leurs corps, les instruments de notre Rédemption et l'*ostentatio* où la Vierge paraît les seins nus, offrant son lait au Sauveur (XIII<sup>e</sup> siècle).

Il fallait aussi placer les œuvres dans leur contexte historique, ce qui n'est souvent pas facile en raison de l'iconoclasme, du déplacement des objets ou des détériorations causées par le temps, facteurs qui risquent de fausser leur interprétation.

L'accent est mis avant tout sur l'espace géographique du Nord de l'Europe, de l'Angleterre en particulier (l'appendice y est entièrement consacré).

L'ouvrage comprend une importante bibliographie, mi-partie archéologique, mi-partie théologique, comme il se doit.

On ne saurait assez louer l'intérêt d'une telle approche aussi bien du point de vue de l'érudition que de la méthode.

LUC SMOLDEREN

**Luc Smolderen, *La Médaille en Belgique des origines à nos jours*, Wetteren, Cultura, 2009.**

La médaille en Belgique, un tel ouvrage faisait défaut. Voici une lacune comblée. L'auteur, Luc Smolderen, pose le problème, en définit les causes, analyse et inventorie la matière. L'œil n'est pas celui d'un comptable, mais bien d'un érudit et d'un connaisseur, qui trace l'histoire d'une activité, suit historiquement l'évolution, les influences, les réalisations d'une création artistique dont la nécessité est liée au pouvoir, à la technique et au goût des siècles. L'historien, dans son introduction, s'efforce de répondre aux qualités qu'une médaille se doit de réunir. L'objet est, en effet, plus complexe qu'il n'apparaît à première vue. L'avers et le revers sont décorés et animés; l'un par le profil d'un personnage requiert synthèse et réalisme, l'autre propose une composition inventée ou conventionnelle et fait appel, dans le meilleur des cas, à l'imaginaire. Ces données, apparemment simples, se conjuguent à l'infini et, pour reprendre Luc Smolderen, « constituent, en effet, un pur reflet de nos croyances et de nos convictions ».

Quels que soient le lieu et la date exacte où la médaille vit le jour au xv<sup>e</sup> siècle en Italie avec Pisanello, en France dans les ateliers monétaires, aux Pays-Bas bourguignons pour des raisons commémoratives, elle s'affirme en Belgique en 1519 lorsque Quentin Metsys crée un chef-d'œuvre: la médaille d'Erasmus. Dès ce moment, les collections de numismatique et les cabinets de médailles se multiplient. Comme le remarque l'auteur, « la médaille joue un rôle capital de catalyseur, de diffuseur ». La Cour de Marguerite d'Autriche à Malines, dont on connaît le rayonnement, en favorise l'éclat, et la présence de créateurs, tel le poète et médailleur Jean Segond, le confirme. La Renaissance féconde le développement artistique et intellectuel. Les régions des Pays-Bas, quoique secouées politiquement et religieusement, demeurent ouvertes aux influences. Le professionnalisme et la技巧性 dominent. Des noms se détachent, démontrant leur savoir-faire, tels Jacques Jonghelinck ou Steven van Herwyck, Jacques Zagar ou Conrad Bloc. Se manifestent aussi des genres plus spécifiques, à savoir les médailles religieuses et les plaquettes dont la destination peut être un ornement de meuble, un ex-voto ou traduire un caractère commémoratif. Par son travail et ses attaches politiques, Jonghelinck, catholique convaincu et proche du régime espagnol, est le représentant le plus fécond de son temps.

Au xvii<sup>e</sup> siècle, le nom de Jean de Montfort, qui occupe un statut de haut fonctionnaire dans la Maison de l'archiduc Albert, mais aussi un familier de Rubens, Van Dyck ou Brueghel de Velours, se révèle dominant et « le succès des médailles de Montfort est tel qu'on les imite ou qu'on les copie ». Une dynastie de trois générations prendra ensuite la relève: les Waterloos, dont le plus célèbre sera Adrien, le troisième fils du fondateur. D'autres, tel Jean Varin, liégeois de naissance, se feront un nom en France, mais à l'époque suivante, qualifiée de classique, une autre dynastie s'impose: les Roettiers. Ceux-ci mettent au point une nouvelle technique, la frappe au balancier. « De produit artisanal à tirage limité, elle (la médaille) devient tout à coup instrument de propagande promis à une large diffusion pour un prix modique, facile à réaliser et d'une netteté parfaite ». Les Roettiers vont monopoliser la production des monnaies, médailles et jetons, et essaient dans plusieurs pays, contribuant à répandre partout le classicisme à la française.

Sous le règne de Marie-Thérèse d'Autriche, un natif de Bois-le-Duc, Théodore-Victor van Berckel, succède aux Roettiers avec souplesse et talent. Les Révolutions brabançonne et liégeoise, la domination française, le régime des Pays-Bas ensuite, semblent des périodes de gestation. Au lendemain de 1830, un souffle nouveau parcourt le pays, devenu officiellement la Belgique, et « jamais, jusque là, aucun pays au monde n'avait, proportionnellement, produit autant de pièces et d'une telle qualité ». La médaille se voudra un « panthéon national ». Cela ne se fit pas du jour au lendemain, il y eut Joseph-Pierre Braemt qui régnera jusqu'en 1847, puis les Wiener qui s'imposent ensuite.

A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des perfectionnements techniques et la renaissance artistique transforment l'art de la médaille. Les modèles sont conçus en format plus grand, en plasticine, et la réduction obtenue à la fraise modifie, en finesse et sensibilité, le rendu. Luc Smolderen précise, avec raison, « le temps des sculpteurs » est venu, qui offre à la médaille une nouvelle respiration. De Charles Van der Stappen à Godefroid Devreese, les Rombaux, Rousseau, Dillens, Lagae, Samuel ou Wansart créent et travaillent selon leur goût. Cette partie de l'ouvrage est, à juste titre, développée et illustrée pour se clôturer sur l'art contemporain, où l'auteur se pose des questions. Mais le XX<sup>e</sup> siècle a connu des médailleurs de grand talent, tels Armand Bonnetain, dont le style et l'exécution sont d'une rare qualité, Josué Dupon et Marcel Rau, tout comme Mark Macken, Dolf Ledel, Harry Elstrom et, plus sporadique, Charles Leplae. J'aurais tendance à ajouter à la liste nourrie des noms cités ceux d'André Willequet et de Jean-Paul Laenen, tous deux sculpteurs notables de leur génération et auteurs de travaux intéressants dans le domaine de la médaille.

Quant à l'actualité, l'auteur a raison de maintenir la porte ouverte, alors qu'on ne parle que de changement ou de rupture. *La Médaille en Belgique* est un travail qui marque une étape dans la connaissance de l'art belge, un livre dont le sérieux et l'érudition ne peuvent être mis en doute. Cet ouvrage se devait d'être couronné. Il le fut par le Prix Arthur Merghelynck octroyé par la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique et « destiné à couronner une année sur deux un ouvrage d'histoire de l'Art en Belgique ». Une distinction méritée.

Philippe ROBERTS-JONES

## BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL

Grâce à une intervention de la Fondation Roi Baudouin l'Académie royale d'Archéologie de Belgique peut publier sa bibliographie de l'histoire de l'art national sur Internet. La bibliographie peut être consultée sur [www.acad.be](http://www.acad.be)

Ce site donne aussi des informations générales sur l'Académie et notamment les statuts, le règlement du prix Simone Bergmans, les résumés des articles publiés dans la *Revue* et la liste des membres.

Pour tout renseignement supplémentaire on peut s'adresser à [info@acad.be](mailto:info@acad.be)

## BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS

Dankzij een tussenkomst van de Stichting Koning Boudewijn kan de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België haar bibliografie van de nationale kunstgeschiedenis op internet publiceren. De bibliografie kan geraadpleegd worden op [www.acad.be](http://www.acad.be)

Op deze website kan men tevens enkele algemene inlichtingen over de Academie vinden, onder meer de statuten, het reglement van de Prijs Simone Bergmans, de samenvattingen van de artikels die in het *Tijdschrift* verschenen zijn en de ledenlijst.

Voor bijkomende informatie kan men zich richten tot [info@acad.be](mailto:info@acad.be)

## BIBLIOGRAPHY OF THE NATIONAL ART

Thanks to an intervention of the King Baudouin Foundation, the Royal Academy for Archaeology of Belgium is able to publish the bibliography of the national art of Belgium on the internet. This bibliography can be consulted at [www.acad.be](http://www.acad.be)

This website also gives some general information on the Academy e.g. its objectives, information on the Simone Bergmans Award, abstracts from the articles published in the *Revue* and the list of members.

For more information please mail to [info@acad.be](mailto:info@acad.be)



ACADEMIE ROYALE  
D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE  
  
KONINKLIJKE ACADEMIE  
VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

**EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX  
UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN**

**COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE  
SÉANCE ORDINAIRE DU 19 AVRIL 2008  
GEWONE ZITTING VAN 19 APRIL 2008**

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Coppens, Depauw-Deveen, Dickstein, Dumortier, Folie, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Perier-D'Ieteren, Serck-Dewaide, Vanden Bemden, Vanden Bergen-Pantens

Messieurs/de Heren: Bastin, Colman, Demeter, De Valkeneer, Jacobs, Leblieq, Nys, JoVander Auwera, Van Laere

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Corbiau, Dacos-Grifò, de Nave, De Poorter, Logie, Piérard

Messieurs/de Heren: De Smedt, Duyosquel

Le Président déclare la séance ordinaire ouverte à 10h15, après quoi il invite les membres présents à se lever et à respecter une minute de silence à la mémoire de Pierre Cockshaw récemment décédé. Il rappelle combien Pierre Cockshaw s'était engagé dans notre académie. Élu membre correspondant en 1987 et membre titulaire en 1991, il occupait depuis de nombreuses années un siège au Conseil d'Administration. Le Secrétaire général lit ensuite le compte-rendu de la séance ordinaire du 16 février 2008 qui est accepté. Le Président cède la parole à notre confrère, Monsieur Ludovic Nys, en le remerciant vivement d'avoir remplacé au pied levé Dominique Vanwynsberghe empêché. La communication présentée s'intitule *Jean Van Eyck et Clèves. À propos de l'Homme à l'œillet de Berlin.*

Comme le rappelle le conférencier, *L'Homme à l'œillet* de Berlin est de ces portraits qui, parce que rassemblant nombre d'indices susceptibles d'en cerner l'identité, ont suscité une abondante littérature. L'œuvre constitue aussi un cas exemplaire de critique historiographique qu'il suscita depuis son apparition à la vente Philipp Engels à Cologne en 1867. Pendant longtemps, la proposition d'Henri Hymans, relayée par Erwin Panofsky, d'y reconnaître Jean de Bavière a séduit le monde scientifique. Les insignes du tau et de la clochette suspendus au collier porté par le modèle ne désignaient-ils pas un membre influent de cet ordre hennuyer de saint Antoine en Barbefosse qu'avait fondé à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle Albert de Bavière? Son cadet, Jean de Bavière, n'en avait-il

## EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX

été l'un des protecteurs influents? On sait qu'il s'est assuré les services de l'auteur présumé du panneau, le célèbre Jan Van Eyck, résidant alors à La Haye. Pour Ludovic Nys, des arguments s'opposent à cette identification: l'âge du modèle, la chronologie qui, si l'on suit Hymans, supposerait que le panneau de Berlin (ou du moins l'original dont il est la copie) fût peint à une date bien précoce, avant 1425 et enfin et surtout, la physionomie séparant *l'Homme à l'aile* du portrait avéré de Jean de Bavière contenu dans le célèbre recueil de dessins de Jacques Leboucq, à Arras. La provenance colonaise du panneau et l'identité physionomique de l'un des personnages apparaissant sous les traits d'un roi mage sur un panneau attribué au Maître de l'Autel d'Aix-la-Chapelle (vers 1500), aujourd'hui conservé à Bonn, engageraient, selon le conférencier plutôt à porter ses regards en direction de la Rhénanie, et plus exactement vers Adolf de Clèves, prince du Saint-Empire. Le conférencier rappelle que ce haut personnage, proche de la cour du duc de Bourgogne, était lui aussi membre de l'ordre hennuyer de saint Antoine en Barbefosse et qu'il visita le peintre. Enfin, l'âge du portraituré permettrait de confirmer l'hypothèse, dans la mesure où le tableau, du moins l'original car une analyse dendrochronologique du panneau de Berlin prouve qu'il s'agit d'une copie tardive de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, est datable du milieu des années 1430. L'exposé suscita de nombreuses questions et des interrogations émises par plusieurs de nos consœurs et confrères. Le Président clôture la séance ordinaire à 12h30.

### COMpte RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 17 MAI 2008 GEWONE ZITTING VAN 17 MEI 2008

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Coppens, Denhaene, De Poorter, Depauw-Deveen, Dumortier, Haederman-Misgutich, Leclercq-Marx, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serek-Dewaide, Ulrix-Closset, Vanden Bemden

Messieurs/de Heren: Bastin, Demeter, De Smedt, De Valkeneer, Kairis, Leblieq, Meulemeester, Smolderen, Vander Auwera, Vanwijnberghe,

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Bücken, Dickstein, Folie, Mariën

Messieurs/de Heren: D. Martens, Jacobs, Lemeunier, Van Laere

Le Président déclare la séance ouverte à 10h15. Il souhaite une chaleureuse bienvenue aux nouveaux membres présents. Il donne ensuite la parole à M. Rafael Domínguez-Casas, associé étranger de notre Académie qui vient nous rejoindre de Valladolid pour donner une conférence sur le 'Cérémonial de la Toison d'Or. De Philippe le Beau jusqu'à Philippe II'. M. Casas explique comment, sous le règne de ces souverains, le rituel qui se déroulait le jour de la fête de Saint André à l'occasion de l'installation des nouveaux chevaliers de cette illustre ordre, restait — tant à Madrid qu'à Bruxelles — marqué par la grande tradition instaurée par les ducs de Bourgogne : l'examen des candidats en conclave, l'accordade par le roi en sa qualité de grand-maître, la messe solennelle d'un protocole strict et — dans le cas de Philippe II — en présence cachée du roi tandis que le prince héritier la présidait en public, les vêpres avec messe de requiem en honneur des membres défunt, le banquet à grande pompe. Tous ces moments illustres donnaient lieu à des cérémonies au décor fastueux et d'une qualité artistique éminente. Les séries de tapisseries bruxelloises y jouaient un rôle de tout premier plan (conquête de Tunis par Charles Quint, Los Honores) en se référant d'une manière hautement symbolique aux vertus chevaleresques ainsi qu'à la grandeur du royaume habsbourgeois. Cette conférence, qui visualise ce faste par de nombreuses images, suscite des questions de la part de nos confrères Bastin, Demeter, Smolderen et Vander Auwera.

Le Président déclare la séance ordinaire levée à 11h40. Il invite les consœurs et confrères à assister à la réception en honneur des nouveaux membres qui a lieu à la cafétaria de la Bibliothèque royale. Le jury du Prix Simone Bergmans est entre-temps convoqué. Il désigne un comité de lecture composé des spécialistes parmi les membres de l'Académie, pour chacun des trois chercheurs qui ont posé leur candidature pour ce prix. La réception est clôturée dans un esprit convivial vers 13h30.

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE  
SÉANCE ORDINAIRE DU 18 OCTOBRE 2008  
GEWONE ZITTING VAN 18 OKTOBER 2008

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Denhaene, Dickstein, Dumortier, Folie, Van den Bergen-Pantens

Messieurs/de Heren: Bastin, Coomans, Demeter, Meulemeester, De Smedt, Jacobs, Leblieq, Moerman, Smolde-  
ren, Van den Bossche, Vander Auwera, Vanwijnberghe

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Bergmans, De Nave, De Poorter, Leclercq-Marx, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Périer d'Ieteren, Serck-Dewaide.

Messieurs/de Heren: Cauchies, Colman, Delmarcel, De Valkeneer, Van de Velde, Van Laere

Le Président ouvre la séance à 10h20 et donne la parole à notre confrère Dominique Vanwijnberghe qui présente une communication intitulée '*Reconstruire une production locale d'enluminure: L'exemple de Tournai à la fin du Moyen Age*'. Le développement important pris ces dernières années par l'étude de la peinture de livres dans les anciens Pays-Bas méridionaux a permis de faire émerger, au sein de ce qu'on appelle traditionnellement l'« enluminure flamande », des productions régionales ayant un caractère propre. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, les contours de la miniature hainuyère se dessinent-ils de façon toujours plus précise.

Rares sont toutefois les spécialistes à s'être risqués dans le microcosme d'un milieu urbain. La démarche se heurte bien souvent à une mythologie locale qu'il importe, dans un premier temps, de démonter. Par la suite, l'analyse des sources d'archives, qui donnent une image « virtuelle » de l'activité des enlumineurs, jointe à l'étude des livres conservés, permet de reconstruire une image vivante du métier et de jauger son importance. À cet égard, Tournai est particulièrement privilégié, puisque deux documents relatifs à la gestion du métier des peintres et verriers sont conservés: une liste d'inscription (1423-milieu du xvi<sup>e</sup> siècle) et un recueil d'ordonnances (1480). Tout en permettant de confronter norme et pratique, ces textes livrent les noms d'une soixantaine d'enlumineurs actifs au xv<sup>e</sup> siècle dans la Cité des cinq clochers. La seconde partie de l'exposé propose une étude de cas. Au départ d'un manuscrit documenté — un missel peint par le Tournaisien Jean Semont (+ vers 1414) —, un important groupe d'une trentaine de manuscrits a pu être reconstitué, qui donne des informations vitales sur la production et la réception des littératures profanes et religieuses à Tournai et jette un éclairage neuf sur le bouillonnement intellectuel et artistique régnant dans la ville scaldienne au tournant des xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles. Au même moment, la peinture de chevalet connaît, autour de Robert Campin, un essor sans précédent. Se pose la question délicate des rapports entre le célèbre peintre et la miniature. Trois folios enluminés, détachés d'un somptueux livre de prières, sont sans doute l'œuvre d'un miniaturiste de grand talent actif à Tournai dans son entourage direct. À l'issue de l'exposé chaudement salué, diverses questions ont été posées. Le Président a levé la séance à 12h20.

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE  
SÉANCE ORDINAIRE DU 15 NOVEMBRE 2008  
GEWONE ZITTING VAN 15 NOVEMBER 2008

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Denhaene, De Pauw-Deveen, Dickstein, Dumortier, Hadermann-Misguich, D'Hainaut-Zveny, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Van den Bergen-Pantens, Van Neerom

Messieurs/de Heren: Bastin, Desmedt, Jacobs, Leblieq, Moerman, Vander Auwera

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Allart, de Nave, De Poorter, Périer-D'Ieteren, Vanden Bemden

## EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX

Messieurs/de Heren: Brosens, Colman, De Ren; Duvosquel; Loir, Meulemeester, Smets, Van den Bossche, Van Laere, Vanwijnnsberghe

Le Président ouvre la séance à 10h 05 et donne la parole à notre conœur Claire Van Nerom-Debue pour la lecture du texte *In memoriam* de Marie Van Gansbeke-Grothausen. Après quoi il convie Gwendolyne Denhaene à présenter sa communication intitulée *Luigi Calamatta (Civilavecchia 1801- Milan 1869): l'Ecole de gravure de Bruxelles*. Luigi Calamatta reçoit sa formation à l'Ospizio San Michele de Rome. Il la poursuit avec André Taurel qui l'emmène à Paris en 1823. Lié à Dominique Ingres depuis 1820, Calamatta traduit en gravure le chef-d'œuvre de ce dernier à savoir *Le Vau de Louis XIII* destiné à la cathédrale de Montauban. Cette œuvre assurera le succès du graveur qui trouve un public choisi dans la haute société française. Première médaille et croix d'honneur au Salon artistique de Paris en 1836, il est pressenti pour devenir professeur de la nouvelle Ecole Royale de gravure de Belgique que le gouvernement vient de créer à Bruxelles. Celle-ci a pour but de combler la carence en cour de burin dont souffre la Belgique depuis plusieurs générations. Alors que le pays a toujours pu se vanter de sa richesse artistique et qu'il a besoin de la gravure pour faire connaître à l'étranger la richesse de son patrimoine, il lui manque en 1830 une école de burin. Calamatta donnera un cours dans cette école royale de gravure ensuite à l'Académie de Bruxelles (1837-1861). Il y enseigne les principes de l'art classique de la Renaissance et la manipulation la plus subtile du burin. Il aura une bonne quinzaine d'élèves et quittera la Belgique une fois l'Italie rendue indépendante en 1861. Il enseigne encore à la Brera de Milan, ville où il meurt en 1869. Cette passionnante communication a enthousiasmé un auditoire pour la nouveauté du sujet et les perspectives de recherches dans ce domaine si mal connu de la gravure belge du XIX<sup>e</sup> siècle en Belgique. De nombreuses questions ont été posées par différents membres. Le Président clôture la séance à 11h30.

### COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 13 DÉCEMBRE 2008 GEWONE ZITTING VAN 13 DECEMBER 2008

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Coppens, De Poorter, Depauw-Deveen, Dumortier, Leclercq-Marx, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Van Nerom,

Messieurs/de Heren: Bastin, Desmedt, Jacobs, D. Martens, Meulemeester, Moerman, Smolderen, Van Laere, Vander Auwera, Vanwijnnsberghe

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: De Jonge, Hadermann-Misquich, Perier-D'Ieteren, Roberts-Jones – Popelier, Vanden Bemden, Van den Bergen-Pantens, Piérard, Ulrix-Closset, Welch

Messieurs/de Heren, Blankoff, Cauchie, de Callataÿ, De Ren, Gaier, Roberts-Jones, Van den Bossche

De Voorzitter opent de zitting om 10h15. Hij overhandigt vervolgens officieel de medaille van titelvoerend lid aan onze collega Dominique Vanwijnnsberghe en verleent het woord aan confrater Jean-Luc Meulemeester, corresponderend lid. De titel van zijn lezing: *Brabantse kunstenaars werkzaam in Brugge tijdens de zeventiende eeuw*. Heel wat auteurs stellen dat Brugge naar het einde van de vijftiende eeuw langzaam economisch en cultureel in slaap dommelde. Brugge liet zich voortaan leiden op de golven van de politiek en nam geen voor-aanstaande plaats meer in. Dit betekende evenwel niet dat er geen beroep meer werd gedaan op belangrijke kunstenaars om er werken uit te voeren. Zeker in de zeventiende eeuw kregen heel wat voorname en vooral Brabantse kunstenaars er opdrachten. Zo werd het hoofaltaar van de Sint-Donaaskathedraal gemaakt door Hans Mildert, vermoedelijk naar ontwerpen van Pieter HuysSEN en Pieter Paulus Rubens. Twee van de drie schilderijen voor dit portiekaltaar — die volgens de periode van het kerkelijk jaar werden veranderd — werden gerealiseerd door Gerard Seghers en Philippe de Champaigne. Ze werden weliswaar besteld door de toenmalige en uit Antwerpen afkomstige bisschop Denis Christophori. Vooral de Brugse jezuïeten lieten voor hun bidplaats

## UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

door Brabanders altaarmeubelen uitvoeren, misschien wel onder druk van het hoofdhuis in Antwerpen: Pieter Verbrugghen leverde een zijaltaar, Cornelis Mildert het andere zijaltaar, Artus Quellinus de Jongere de preekstoel naar een ontwerp van de jezuïet Willem Hesius — dezelfde beeldhouwer creëerde ook het monumentale God-de-Vaderbeeld voor het doksaal van Sint-Salvators, Hendrik Verbruggen kapte de meterslange marmeren communiebank en Jacob Coex het monumentale hoofdaltaar. De schilderijen voor deze portiekaltaren werden vervaardigd door Theodoor van Thulden, Jan Cossiers en Erasmus Quellinus, die eveneens voor de augustijnen in Brugge werk maakte. Maar ook andere kerkbesturen deden een beroep op Antwerpse kunstenaars. Zo realiseerde Hans van Mildert het doksaal voor de Sint-Annakerk, werd het ontwerp voor het doksaal van de Sint-Salvatorskerk getekend door Cornelis Verhout, die ook de Proosdij op de Brug ontwierp, en voerde Jacob Coex kerkmeubels uit voor onder meer de Sint-Jacobskerk, de kloosterkapel van O.-L.-Vrouw-ter-Potterie en de O.-L.-Vrouwekerk. Dit geldt evenzeer voor de drukkunst. Diverse Antwerpse graveurs staken in opdracht van Bruggelingen gravures die onder meer in Brugge gedrukte boeken illustreerden. Voegen we er nog aan toe dat het munthuis in Brugge tijdens die zeventiende eeuw bleef doorwerken en dat ook de meeste stenen huizen — en niet de minste in grootte — in die tijd werden opgetrokken. Voor de belangrijke opdrachten werden aldus niet-Bruggelingen aangetrokken. Al deze werken werden in barokstijl uitgevoerd, terwijl in Brugge zelf de renaissance nog bijna tot het midden van de zeventiende eeuw bleef doorleven. Deze uiteenzetting, geïllustreerd door een aanzienlijk aantal illustraties, wekt talrijke vragen en discussie op. De Voorzitter sluit de zitting om 12u.

### COMPTÉ RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 17 JANVIER 2009 GEWONE ZITTING VAN 17 JANUARI 2009

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Allart, Denhaene, L. Depauw-Deveen, Dumortier, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Van den Bergen-Pantens.

Messieurs/de Heren: Bastin, Demeter, Desmedt, Jacobs, Meulemeester, Moerman, Van Laere, Vander Auwera.

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Bergmans, Dacos-Crifò, De Poorter, de Nave, D'Hainaut-Zvenyz, Folie, Logie, Périer-D'Ieteren, Ulrix-Closset, Van Nerom

Messieurs/de Heren: Brosens, Cardon, Delmarcel, Loir, Smolderen, Van den Bossche, Vanwijsberghe.

Le Président ouvre à 10h15 la séance qui se tient pour la première fois dans la salle Prigogine au Palais des Académies. Il informe l'assemblée du décès de notre consœur et doyenne de la société, Madame Anne-Marie Bonenfant-Feytmans et après avoir rappelé ses qualités humaines et scientifiques, il demande à l'assemblée d'observer une minute de silence en sa mémoire. Il suggère alors de confier à notre consœur Madame Claire Dickstein-Bernard de rédiger l'*In memoriam*, puis il passe la parole à notre consœur, le Prof. Lydie Hadermann-Misguich qui présente une communication intitulée *Thèmes et motifs empruntés aux gravures occidentales par l'art post-Byzantin*. Que ce soit dans les fresques du Mont Athos, sur les icônes ou dans les peintures du jeune Gréco, l'art post-byzantin du xvi<sup>e</sup> siècle, essentiellement l'école crétioise, approcha d'abord la Renaissance par l'adoption de thèmes ou de motifs empruntés à des estampes occidentales. Les thèmes, notamment l'Apocalypse, sont parfois repris intégralement mais les motifs, religieux ou profanes, sont généralement intégrés dans de nouveaux contextes. Les gravures qui servent de modèles sont souvent italiennes (Zoan Andrea, Marcantonio Raimondi, Giambattista Fontana, Domenico Campagnola, etc.), mais aussi allemandes (Dürer, Holbein, Cranach) ou flamandes (surtout Jan Sadeler). L'exposé a particulièrement mis en évidence l'icône de la *Jérusalem céleste* (Corfou, Monastère de la Vierge Platýtera) encore dans la meilleure tradition de l'art des Paléologues mais où se déclinent plusieurs modèles occidentaux, la *Dormition* de Syros, première œuvre signée par Domenikos Théotocopoulos dans laquelle un chandelier Renaissance aux Grâces dénudées, dévoile l'influence de Marcantonio Raimondi et d'Eneas Vico, le *Polyptyque de Modène* (Galleria Estense), du Greco aussi, véritable « puzzle » d'emprunts aux estampes occidentales, notamment à un Jugement dernier dont son compatriote le

EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX

peintre lettré Georges Klontzas se servira encore une vingtaine d'années plus tard dans son ample chronique universelle datant de 1590-92 (Marcianus gr. VII, 22), ainsi que l'icône « *En loi se réjouit* » (Institut hellénique de Venise), de Klontzas encore, où les divinités planétaires et le paysage lagunaire ont leur source dans la série de gravures « *Planetarum effectus ...* » de Jan Sadeler (1585). La conférence a passionné l'auditoire et suscite de nombreuses questions. Le Président a levé la séance à 12h.

**COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE  
SÉANCE ORDINAIRE DU 21 FÉVRIER 2009  
GEWONE ZITTING VAN 21 FEBRUARI 2009**

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Coppens, Dacos-Cribo, De Ruyt, Deveen, Dulière, Dumortier, Folie, Masschelein-Kleiner, Serek-Dewaide, Vanden Beniden, Van Nerom

Messieurs/de Heren: Bastin, Delmarcel, Demeter, De Smedt, Jacobs, Leblieq, Meulemeester, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Allart, Denhaene, De Poorter, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx, Périer-D'Ieteren, Pierard, Ulrix-Closset, Van den Bergen-Pantens

Messieurs/de Heren: Cauchies, de Callatay, Gaier, D. Martens, Trizna, Vandenbossche

De Voorzitter opent de zitting om 11h30 en hij verleent het woord aan confrater Guy Delmarcel. De titel van zijn lezing, *Vlaamse wandtapijten voor de Spaanse adel in de 17de eeuw*. De Spaanse adel vormde een belangrijk deel van het clienteel der Vlaamse tapijtmanufacturen vanaf de 16de eeuw. Na 1585 en tot 1714 verbreven talrijke Spaanse edelen in de Nederlanden als leden van het civiel of militair bestuur, wat aanleiding gaf tot aanzienlijke bestellingen. In latere tijden zijn grote delen van die collecties overgegaan naar de kerk. Men schat het aantal profane Vlaamse wandtapijten uit de barok in Spaanse kerken op minstens 300 stuks. Twee case-studies worden even van nabij bekeken. Eerste Don Luis de Benavides (1608-1668), gouverneur-generaal van de Nederlanden 1659-1664; tweede Don Luis Guillen de Moncada (1614-1672), vice-koning van Sicilië en later kardinaal. Van beide edelen kan de verzameling, gekend door boedelinventarissen en andere documenten, gereconstrueerd worden aan de hand van bewaarde eigentijdse weefsels. De omvang van hun verzamelingen, resp. 141 en 110 wandtapijten, is gebruikelijk ook bij andere Spaanse « grandes », nu ter studie. Deze uiteenzetting, geïllustreerd door een aanzienlijk aantal illustraties, wekt talrijke vragen en discussie op. De Voorzitter sluit de zitting om 12u15.

**ACADEMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE  
KONINKLIJKE AKADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË**

**COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE  
ASSEMBLÉE GÉNÉRALE STATUTAIRE EXTRAORDINAIRE DU 18 OCTOBRE 2008  
BUTTENGEWONE ALGEMENE STATUTAIRE VERGADERING VAN 18 OKTOBER 2008**

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Dickstein, Dumortier, Folie, Van den Bergen-Pantens

Messieurs/de Heren: Bastin, Coomans, Demeter, De Smedt, Jacobs, Leblieq, Moerman, Smolderen, Vander Auwera, Vanwijnberghe

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Bergmans, de Nave, De Poorter, J. Leclercq-Marx, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Périer-D'Ieteren, Serek-Dewaide

Messieurs/de Heren: Cauchies, Colman, Delmarcel, De Valkeneer, Eeckhout, Van de Velde, Van Laere

## UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

Le Président déclare la séance ouverte à 9h35 et constate que le quorum des membres présents n'est pas atteint pour avaliser un vote, une nouvelle Assemblée générale statutaire extraordinaire sera convoquée ultérieurement. Il rappelle la nécessité pour l'asbl de disposer d'un nouveau siège social autre que l'adresse de l'une des institutions scientifiques fédérales en raison d'un conflit d'intérêt possible avec l'un des membres du Conseil qui y serait employé et que la date butoir légale de ce changement est le 31 octobre courant. Il informe des contacts pris depuis le printemps avec Hervé Hasquin, le Secrétaire perpétuel de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique et de l'accord de principe de ce dernier de disposer d'une boîte aux lettres au palais des Académies et d'organiser nos séances ordinaires et Assemblées générales en la Salle Prigogine pour un coût de location annuel de 2 000 € indexé. Pour des raisons juridiques, notre asbl ne pouvait cependant pas choisir le palais comme siège social. À l'unanimité des membres présents, il a été décidé d'établir le nouveau siège social à l'adresse privée de notre coneur Christiane Van den Bergen-Pantens, membre titulaire. En ce qui concerne le lieu de nos séances ordinaires et Assemblées générales, si l'assemblée reconnaît le prestige de la rue Ducal, plusieurs voies s'élèvent contre le coût financier que cela entraînera, d'autant que nos finances sortent affaiblies du crash boursier de 2008. Devant l'inquiétude de plusieurs membres, le Président demande à chacun d'explorer d'autres pistes alternatives moins onéreuses en Région bruxelloise, comme celle de pouvoir poursuivre nos activités à la Bibliothèque Royale de Belgique. Le Président et le vice-Président s'engagent à contacter rapidement Patrick Lefèvre, le Directeur général. Il est demandé à Stéphane Demeter de prospecter auprès de la Région de Bruxelles-Capitale. Le Président lève la séance à 10h.

## COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE ASSEMBLÉE GÉNÉRALE STATUTAIRE EXTRAORDINAIRE DU 13 DÉCEMBRE 2008 BUTTENGEWONE ALGEMENE STATUTAIRE VERGADERING VAN 13 DECEMBER 2008

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Coppens, Depauw-Deveen, Dickstein, Dulière, Dumortier, Lemaire, Leclercq-Marx, Serek-Dewaide

Messieurs/de Heren: Bastin, De Valkeneer, De Smedt, Jacobs, D. Martens, Moerman, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnsberghe

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Bücken, De Jonge, Hadermann-Misguich, Masschelein-Kleiner, Périer-D'Ieteren, Piérard, Ulrix-Closset, Vanden Bemden, Van den Bergen-Pantens, Walsh

Messieurs/de Heren: Blankoff, Cauchies, de Callataÿ, Demeter, De Ren, Gaier, Roberts-Jones

Le Président ouvre la séance à 9h40 et rappelle que le quorum n'a pas été atteint à l'Assemblée générale extraordinaire du 18 octobre 2008 pour la désignation du nouveau siège social de l'asbl, le lieu des séances future et la nouvelle boîte aux lettres, d'où la convocation de cette nouvelle Assemblée générale extraordinaire.

Il s'en suit une discussion sur l'opportunité de la location d'une salle du Palais des Académies compte tenu du coût financier de 2 000 € par an. Mme De Pauw-Deveen se demande si d'autres possibilités n'existent pas, ce à quoi le Vice-président retorque que la question a été discutée en Conseils d'Administration et en Assemblées générales extraordinaires et que le lieu retenu est un plus pour l'asbl compte tenu de son prestige et de ses aménagements pratiques. À la question de Mme Dulière de maintenir les séances à la Bibliothèque Royal, le Vice-président explique que Patrick Lefèvre, le Directeur général, n'avait toujours pas donné une réponse clarifiée sur la situation mais nous suggérait déjà le Palais des Académies comme un lieu plus indiqué pour nos séances. Mr. de Valkeneer rappelle opportunément que notre académie siégeait jusque dans les années 1930 au Palais des Académies, et que c'était une sorte de retour aux sources. À la remarque de Mme Dickstein de l'éventualité de se tourner vers la Région de Bruxelles-Capitale, le Vice-président rappelle que des démarches ont été entreprises dans cette direction, mais que nous attendions toujours une réponse et que de toute façon, le temps ne permettait plus de reporter le vote comme l'a proposé Mme Serek. Le Président insiste sur le risque d'illégitimité qui pèse sur notre association s'il n'y a pas de décision des changements aujourd'hui, étant donné que ceux-ci auraient déjà dû être actés au 31 octobre 2008. Le Vice-président rassure toutefois l'assemblée en

## EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX

rappelant que l'asbl est couverte vis-à-vis de la loi en raison du quorum non atteint lors de l'Assemblée générale extraordinaire d'octobre et que dans l'éventualité d'une meilleure solution, venant par exemple de la Région de Bruxelles-Capitale, rien n'empêchait l'académie de revoir la question. Pour l'heure, renchérit Mme Dumortier, c'est l'unique alternative sûre pour notre asbl de poursuivre ses activités. Quant à Monsieur Martens, avoir nos séances et notre boîte aux lettres au Palais des Académies garantit une meilleure image et assure plus de visibilité à notre cénacle. À dix heures, le Président procède au vote secret. Par 21 oui, 4 non et 2 abstentions, l'Assemblée générale extraordinaire du 13 décembre 2008 donne son approbation à la désignation:

1<sup>e</sup> du nouveau siège social de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique à l'adresse privée de notre coseur Christiane Van den Bergen-Pantens, sise au 84, champ du Vert Chasseur, à 1000 Bruxelles.

2<sup>e</sup> du nouveau lieu de réunion des séances ordinaires et des Assemblées générales de l'Académie royale d'Archéologie Belgique au Palais des Académies, sise 10 rue Ducale, à 1000 Bruxelles, au prix convenu de 2000 € annuel indexé.

3<sup>e</sup> de transférer la boîte aux lettres de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique à l'adresse postale du Palais des Académies.

À l'issu du vote, le Président fait savoir qu'il informera le Secrétaire perpétuel de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de la décision de notre académie. La séance est levée à 10h15.

## COMPTE-RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE ASSEMBLÉE GÉNÉRALE STATUTAIRE DES MEMBRES TITULAIRES DU 21 FÉVRIER 2009 ALGEMENE STATUTAIRE VERGADERING VAN DE TITELVOERENDE LEDEN VAN 21 FEBRUARI 2009

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Coppens, Dacos-Grifo, De Ruyt, L. Depauw-Deveen, Dickstein, Dutilleure, Dumortier, Folie, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Vanden Bemden.

Messieurs/de Heren: Bastin, Blankoff, Coomans, Delmarcel, Demeter, De Smedt, Jacobs, Leblieq, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnseberghe.

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Bücken, Hademann-Misguich, Leclercq-Marx, Logie, Périer-D'Ieteren, Piérard, Ulrix-Closset.

Messieurs/de Heren: Cauchies, de Callataÿ, Gaier, D. Martens, Roberts-Jones, Trizna, Van de Velde.

Le Président ouvre la séance à 9h30 et après lecture par le Secrétaire général des procès-verbaux de l'Assemblée générale statutaire du 16 février 2008 et des Assemblées générales statutaires extraordinaires des 19 avril, 18 octobre, 22 novembre et 13 décembre 2008, ceux-ci sont approuvés, de même que le rapport des activités de l'année écoulée. Le Trésorier général expose les comptes qui sont approuvés sous réserve des conclusions des commissaires aux comptes absents. Le Trésorier général présente le budget pour l'exercice 2009. Celui-ci suscite des réactions de notre confrère Yvon Leblieq sur le coût de la location d'un auditoire au Palais des Académies dans une conjoncture économique peu favorable et d'insister sur la recherche d'alternatives moins onéreuses. Il est demandé aux membres d'étendre le principe du courrier électronique pour réduire le coût financier des envois postaux. Madame Claire Dumortier rappelle que des économies ont été menées dans la confection de la revue. Le montant de la cotisation est porté à 55 €. Le budget 2009 est approuvé. Ensuite, après avoir reçu officiellement la démission de Monsieur Yvon Leblieq du Bureau et décidé de procéder à un examen de la méthode de sélection des candidatures proposées au Conseil d'Administration, on procède aux élections. Vingt-quatre membres présents ont votés et onze membres absents par procurations. 33 votes ont été reconnus valables pour l'élection des nouveaux membres titulaires et correspondants, 34 votes valables pour l'élection des nouveaux Membres Associés étrangers et des nouveaux Président et Vice-Présidente. Monsieur

#### UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

Joost Vander Auwera et Madame Claire Dumortier ont été élus respectivement Président et Vice-Présidente de l'association. Sont élus membres titulaires: Mesdames Anna Bergmans, Alexandra De Poorter et Claire Van Nerom-De Bue ainsi que Monsieur Hubert Cardon. Sont élus Membres correspondants: Mesdames Christine Ceulemans, Ann Diels, Isabelle Lecocq et Janette Lefrancq ainsi que Monsieur Michel Draguet. Est élu Membre Associé étranger: Monsieur Peter Thoben.

Le Président remercie la Commission des publications pour la parution du dernier numéro de la revue et se félicite de la nomination de son successeur en précisant qu'il s'agit d'un excellent choix pour le devenir de notre Académie. Le nouveau Président remercie à son tour par un présent son prédécesseur Monsieur Norbert Bastin en évoquant son dévouement et son efficacité durant les deux années écoulées, lesquelles ont été marquées par la réforme de notre asbl, les changements de siège sociale, d'adresse postale et de local pour les séances académiques.



## IN MEMORIAM

Anne-Marie BONENFANT-FEYTMANS  
(1907-2009)

Anne-Marie Feytmans était née en 1907 à Ostende, dans une famille francophone originaire des régions mosanes. Son père, préfet de l'athénée, ayant été muté à Gand après la guerre de 1914, la famille s'y installa ensuite. C'est donc là qu'Anne-Marie Feytmans fit des études universitaires d'histoire, en français, guidée par ces maîtres prestigieux que furent Henri Pirenne et F.-L. Ganshof. C'est à ce dernier surtout qu'elle devra la solide formation dans le domaine des « sciences auxiliaires de l'histoire », paléographie, sigillographie..., qui est l'apanage de tout bon médiéviste. Ses premières publications historiques témoignent d'un évident intérêt pour l'étude des sources, qui la conduira ensuite très naturellement vers le métier d'archiviste.

En 1933, Anne-Marie Feytmans épouse Paul Bonenfant, alors archiviste de la commission d'Assistance publique de Bruxelles. Elle travaillera dès lors en étroite collaboration avec lui et lorsqu'il démissionne de ses fonctions d'archiviste en 1945, désormais pourvu d'une chaire complète à l'Université libre de Bruxelles, elle prend sa succession. « Connaissant exactement les pensées de son mari et possédant ses méthodes de travail », comme l'écrira alors le professeur Ganshof, elle continuera l'œuvre entreprise à la CAP par son mari.

La fonction incluait à la fois la conservation des archives anciennes et celle des collections d'œuvres d'art appartenant à l'institution. Comme Paul Bonenfant, la nouvelle archiviste allait avoir à cœur de mettre en valeur ces dernières. Paul Bonenfant figure en 1950 parmi les fondateurs du Centre national de recherches « Primitifs flamands »; dès 1953, dans le dépôt d'archives qu'elle dirige à la CAP., Anne-Marie Bonenfant assure la collecte des données relatives aux peintres bruxellois. Paul Bonenfant est, à cette époque, membre titulaire de l'Académie royale d'Archéologie: sa femme y est élue membre correspondant en 1955. Rappelons qu'elle était la sœur de Mme Faider, alors conservatrice du musée de Mariemont, également membre de l'Académie. Pour la CAP., elle organise en 1950 au Palais des Beaux-Arts une exposition consacrée au patrimoine artistique de celle-ci, puis une nouvelle présentation permanente des meilleures pièces qui le constituent. De l'étude approfondie qu'elle fera alors et ensuite de certaines d'entre elles, naîtront plusieurs études importantes. Citons plus particulièrement *Le problème des enfants trouvés à Bruxelles au XVII<sup>e</sup> siècle. — A propos d'un tableau de Pierre Meert* (dans Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, avril 1950, pp.1 à 20), *Un tableau inconnu de Philippe de Champaigne. Proposition d'identification* (*Miscellanea Philippe Roberts-Jones*, dans Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, XXXIV-XXXVII, 1985-1988 (1988), 1-3, pp. 119 à 148), *Les meubles de l'ébéniste Jean-Joseph Chapuis aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles* (dans Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, t. 57, fasc. 1, 1986 (1988), pp. 121 à 136).

C'est en 1965, le 9 avril, qu'un dramatique accident de voiture entraîne la mort prématurée de Paul Bonenfant. Dès lors, Anne-Marie Bonenfant poursuivra l'œuvre entreprise par son mari avec la détermination et l'énergie qui la caractérisaient. En juillet 1965, elle devient membre du comité du Centre « Primitifs flamands ». Elle ne cessera pas de participer à ses activités, collaborant notamment à l'exposition consacrée aux Mémoires d'Antoine de Sueca (1977). Elue membre titulaire de l'Académie royale d'archéologie en 1967, puis membre du conseil d'administration en 1975, elle participera activement à la vie de la société tout en poursuivant son travail scientifique. Parmi ses dernières publications, on notera tout particulièrement celle parue en 1991 dans les Annales d'Histoire,

IN MEMORIAM

toire de l'Art et d'Archéologie de l'Université libre de Bruxelles (t.13, pp. 43 à 58), intitulée *Aert van den Bossche peintre du polyptyque des Saints Crispin et Crispinius*.

Au nom de l'Académie royale d'Archéologie, nous présentons nos vives condoléances à sa famille, et tout particulièrement à son fils, le professeur Pierre-Paul Bonenfant.

Claire DICKSTEIN-BERNARD

Andrée BRUNARD  
(1905-2006)

Née le 28 mai 1905, au domicile familial de la rue des Riches Claires à Bruxelles, Andrée, Hélène, Marie Brunard était la fille d'un médecin bruxellois et d'une femme au foyer, Hélène Havermans. Après des études primaires et un cycle d'humanités complètes, elle s'inscrivit à l'Institut supérieur d'histoire de l'art et d'archéologie, installé aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles, où elle fut diplômée en juin 1933. Sept ans plus tard, le 8 juillet 1940, elle entra en qualité de bénévole au Musée communal de la Ville de Bruxelles, institution où allait désormais se dérouler toute sa carrière. Bénéficiant d'une indemnité mensuelle depuis le 1<sup>er</sup> janvier 1945, elle ne devint toutefois véritablement agent communal que dans le cadre de sa nomination comme conservateur du Musée communal, qui prit effet au 15 décembre 1947. Alteinte par la limite d'âge en mai 1970, elle fut néanmoins encore maintenue à son poste pendant cinq ans par les autorités communales. Restée célibataire, elle décéda à plus de 101 ans, le 6 novembre 2006.

Sur le plan scientifique, Andrée Brunard semble avant tout avoir privilégié ses activités muséographiques. On se doit toutefois de signaler son étude sur *Vrancke Van der Stockt (successeur de Roger Van der Weyden, en qualité de peintre officiel de la Ville de Bruxelles)*, parue en 1953 dans l'ouvrage collectif *Bruxelles au XV<sup>ème</sup> siècle*, et un chapitre (*Grand-Place des arts et des métiers*) d'un autre ouvrage collectif consacré à *La Grand-Place de Bruxelles* en 1966. Membre correspondant de notre Académie en 1955, titulaire en 1969, Andrée Brunard n'y fit cependant que quelques rares apparitions de 1956 à 1961 et ne publia rien dans notre revue.

YVON LEBLICQ

Marie VAN GANSBEKE-GROTHAUSEN  
(1913-2008)

Marie Van Gansbeke-Grothausen nous a quittés le 4 juin 2008. Depuis quelques années déjà, son grand âge et sa vue défaillante ne lui permettaient plus, à son grand regret, d'assister aux réunions de l'Académie.

Elle était philologue germanique et professeur, et c'est la disparition inopinée de son mari en 1960 qui l'a amenée à faire de l'archéologie et de la numismatique. Paul Van Gansbeke, historien et numismate, s'intéressait aux traces romaines dans la région côtière. Comme il passait ses vacances à Saint-Idesbald, il fouillait à l'abbaye des Dunes et il avait aussi entrepris le classement des monnaies appartenant au Musée. À sa mort, Prosper Schittekat, alors conservateur, a demandé à Mme Van Gansbeke de continuer le travail de son mari.

Elle a donc appris à reconnaître, à classer, à déchiffrer et à décrire les monnaies de toutes les époques venant des fouilles de l'abbaye même ou des dons faits au Musée (Collection Loppens et collection Solvay). Ces petites choses, assez souvent fort usées, lui ont parfois rendu la vie un peu difficile.

Parallèlement à ses activités de numismate, dans les années 1960, Mme Van Gansbeke participait sur le terrain à la fouille lente et minutieuse de l'épaisse couche d'humus qui recouvrait le sol

IN MEMORIAM

du réfectoire des frères convers. On y retrouvait des débris et des petits objets hétéroclites: des fragments de poteries, de verres, des plombs, méréaux, monnaies, des éléments de bijoux, de petits ornements métalliques, des pipes en terre, et des couteaux comme on en voit dans les natures mortes flamandes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

Elle est entrée assez tard à l'Académie, en 1989 et malheureusement, à cause de sa vue déclinante, elle n'a pas pu achever, ni présenter les recherches qu'elle avait commencées au départ des monnaies trouvées à l'ancien port de Damme (collection Solvay). Elle était intriguée notamment à côté des monnaies et objets médiévaux, de quelques pièces des fils de Constantin, c'est-à-dire datant d'une époque où en principe la région était touchée par la transgression marine dite « Dunkerque 2 » de la fin du III<sup>e</sup> siècle.

En plus de ses études personnelles, Mme Van Gansbeke était fort curieuse des travaux des autres et venait régulièrement, avec grand plaisir, écouter les membres de l'Académie présenter les résultats de leurs recherches.

Une notice biographique figurera également dans la Revue belge de Numismatique de 2009, accompagnée de sa bibliographie.

Claire VAN NEROM



## **LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST**

**Protecteur**  
S. M. LE ROI

**Beschermer**  
Z. M. DE KONING

### **Bureau - Bestuur (2008-2009)**

Président - Voorzitter: Dhr. Joost VANDER AUWERA; Vice-président - Ondervoorzitter: Mme Claire DUMORTIER; Secrétaire Général - Algemeen Secretaris: M. Alain JACOBS; Algemeen Penningmeester - Trésorier Général: M. Stéphane DEMETER

### **Conseil d'Administration - Raad van Beheer**

Mmes Dumortier, Folie, Lemaire, Masschelein; MM. I.H.H. Bastin, Demeter, De Ren, De Smedt, Leblieq, Moerman, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere

### **Membres titulaires - Titelvoerende leden**

BARON ROBERTS-JONES, Philippe	1967 / 1968	LEMAIRE-DE VAERE, Claudine	1981 / 1985
COLMAN, Pierre	1966 / 1969	EECKHOUT, Paul	1978 / 1987
LEMOINE-ISABEAU, Claire	1969 / 1970	PIÉRARD, Christiane	1978 / 1987
MARIËN-DUGARDIN, Anne-Marie	1967 / 1973	VANRIE, André	1979 / 1987
FOLIE, Jacqueline	1972 / 1976	SMOLDEREN, Luc	1980 / 1989
DICKSTEIN-BERNARD, Claire	1974 / 1978	DE RUYT, Claire	1986 / 1990
COEKELBERGHES, Denis	1972 / 1978	BASTIN, Norbert	1988 / 1990
DACOS-CRIFO, Nicole	1975 / 1979	LECLERCQ-MARX, Jacqueline	1987 / 1991
CULOT, Paul	1976 / 1980	SOENEN, Micheline	1988 / 1992
TRIZNA, Jazeps	1976 / 1980	DUMORTIER, Claire	1989 / 1992
VAN DE VELDE, Carl	1972 / 1981	LOGIE, Christiane	1989 / 1992
ULRIX-GLOSSSET, Marguerite	1974 / 1981	VAN LAERE, Raf	1991 / 1993
DULIÈRE, Cécile	1978 / 1982	VANDEN BEMDEN, Yvette	1981 / 1995
DUVOSQUEL, Jean-Marie	1980 / 1985	VAN DEN BERGEN-PANTENS, Christiane	1985 / 1995
DELMARCEL, Guy	1981 / 1985	MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane	1987 / 1995

**LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST**

MOERMAN, André	1993 / 1995	LEBLICQ, Yvon	1997 / 2001
BLANKOFF, Jean	1990 / 1996	DE JONGE, Krista	1998 / 2001
COPPENS-COPPENS, Marguerite	1990 / 1996	BÜCKEN, Véronique	1998 / 2002
DE REN, Leo	1990 / 1996	VANDER AUWERA JOOST	2001 / 2003
HADERMANN-MISGUICH, Lydie	1987 / 1997	DEMETER, Stéphane	2000 / 2005
PÉRIER-D'ITEIREN, Catheline	1993 / 1997	COOMANS DE BRACHÈNE, Thomas	2001 / 2005
BRUWIER, Marie-Cécile	1989 / 1997	JACOBS, Alain	1999 / 2007
DE PAUW-DEVEEN, Lydia	1972 / 1998	SERCK-DEWAIDE, Myriam	2002 / 2007
DE CALLATAÏ, François	1995 / 1998	VANWIJNSBERGHE, Dominique	2002 / 2008
MARTENS, Didier	1995 / 1998	VAN NEROM-DEBUE, Claire	1989 / 2009
CAUCHIES, Jean-Marie	1983 / 1999	CARDON, Hubert	1993 / 2009
LEMEUNIER, Albert	1990 / 1999	BERGMANS, Anna	2001 / 2009
DE SMEDT, Raphaël	1996 / 2000	DE POORTER, Alexandra	2001 / 2009

**Membres honoraires - Honoraire leden**

STIENNON, Jacques	1966 / 1972 / 1987
MARTENS, Mina	1965 / 1965 / 1994
PAUWELS, Henri	1965 / 1969 / 1995
MONBALLIEU, Adolf	1970 / 1973 / 1995
VERONEE-VERHAEGEN, Nicole	1973 / 1983 / 1999
SCHITTEKAT, Prosper	1966 / 1967 / 2001
GUÉRET -DE KEYSER, Eugénie	1970 / 1979 / 2001
JADOT, Jean	1947 / 1966 / 2002
PHILIPPOT, Paul	1978 / 1989 / 2008
DE VALKENEER, Adelin	1966 / 1967 / 2009
GAIER, Claude	1972 / 1979 / 2009
WALCH, Nicole	1976 / 1981 / 2009

**Membres correspondants - Correspondende leden**

FETTWEIS, Henri	1969	ALLART, Dominique	1995
ROBERTS-JONES - POPELIER, Françoise	1973	De Vos, Dirk	1995
Baron Le BAILLY DE TILLEGHEM, Serge	1979	De WAELE, Eric	1995
MARCHETTI, Patrick	1981	FORGEUR, Richard	1996
HUYSS, Bernard	1982	MARTENS, Maximiliaan	1996
HUVENNE, Paul	1986	DE NAVE, Francine	1997
MATHYS, André	1990	RÉMON, Régine	1998
CORBIAU, Marie-Hélène	1992	BOUSMANNE, Bernard	1999
WAELKENS, Marc	1993	KIJNCKAERT, Jan	2000

**LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST**

VAN DER STOCK, Jan	2000	MEULEMEESTER Jean Luc	2008
SMETS, Francis	2001	DENHAENE Godelieve	2008
Nys, Ludovic	2002	KAIRIS Pierre-Yves	2008
VEROUGSTRAETE, Hélène	2002	VAN DEN BOSSCHE Benoît	2008
D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte	2004	PIAVAUX Matthieu	2008
HANS-COLLAS, Ilona	2005	CHARIOT Constantin	2008
LEFFTZ, Michel	2005	CEULEMANS Christina	2009
PEETERS, Natasja	2006	DIELS Ann	2009
STROO, Cyriel	2006	DRAGUET Michel	2009
BROSENS Koen	2007	LECOQ Isabelle	2009
MEGANCK Leen	2007	LEFRANCQ Janette	2009
Loir Christophe	2007		

**Correspondants honoraires - Erecorresponderende leden**

WANGERMÉE, Robert	1967 / 1986	RAEPSAET, Georges	1989/2007
DHANENS, Elisabeth	1958 / 1995	DEBAE, Marguerite	1987/2008
MERCIER, Philippe	1978 / 1995	VAN LENNEP, Jacques	1992/2008
FRÉDÉRICQ-LILAR, Marie	1988 / 1999	DE BOE, Guy	1996/2008
DE WILDE, Eliane	1973 / 1997		

**Associés étrangers - Buitenlandse geassocieerden**

LEVIE, Simon	1992	PAVIOT, Jacques	1999
von EUW, Anton	1992	DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael	2002
GABORIT-CHOPIN, Danielle	1992	MOUSSET, Jean-Luc	2004
DÍAZ PADRÓN, Mathias	1992	ROSENBERG, Pierre	2005
VACKOVÁ, Jarmilla	1992	MCKENDRICK, Scot	2005
CHÂTELET, Albert	1993	KREN, Thomas	2005
VERDIER, Philippe	1993	THOBEN Peter	2009

ALLART, Dominique, chargé de cours à l'Université de Liège, Impasse de la Chaîne 11, 4000 Liège  
 BASTIN, Norbert, conservateur h<sup>re</sup> des Musées de Groesbeeck de Croix et des Arts anciens du Na-

murois, Château de Spy, Rue du Château 19, 5190 Spy

BERGMANS, Anna, docent aan de Universiteit Gent, Baron E. Descamplaan 93, 3018 Wijgmaal

BLANKOFF, Jean, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, avenue Calypso 13, 1170 Bruxelles  
 BOUSMANNE, Bernard, chef de section à la Bibliothèque royale de Belgique, avenue des Comba-

tants 141, 1332 Genval

BROSENS, Koen, buitengewoon gastdocent aan de Katholieke Universiteit Leuven, Armand Thierry-  
 laan 10, 3001 Heverlee

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- BRUWIER, Marie-Cécile, directrice scientifique au Musée royal de Mariemont, rue Lekernay 8, 7850  
Marcq
- BÜCKEN, Véronique, chef de section aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Rue Henri  
Maubel 29, 1190 Bruxelles
- CARDON, Hubert, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven, Baron E. Descamplaan 93,  
3018 Wijgmaal
- CAUCHIES, Jean-Marie, professeur aux Facultés Universitaires St-Louis à Bruxelles et à l'Université  
Catholique de Louvain, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-  
Arts, rue de la Station 173, 7390 Quaregnon
- CEULEMANS, Christina, departementshoofd bij het Koninklijk Instituut van het Kunstpatrimonium,  
Putstraat 1, 9310 Meldert
- CHARIOT, Constantin, directeur du Musée Curtius, Grand-Route 9, 6769 Gérouville
- CHATELET, Albert, professeur émérite de l'Université des Sciences humaines, Institut d'Histoire de  
l'Art, Palais universitaire, F-67084 Strasbourg
- COEKELBERGHS, Denis, docteur en archéologie et histoire de l'art, avenue Maréchal Joffre 69, 1190  
Bruxelles
- COLMAN, Pierre, professeur émérite de l'Université de Liège, membre de l'Académie royale des  
Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, quai Van Hoegaerden 2 b.202, 4000  
Liège
- COOMANS DE BRACHÈNE, Thomas, docent aan de Vrije Universiteit Brussel, André Fauchille-  
straat 20, 1150 Brussel
- COPPENS-COPPENS, Marguerite, chef de section aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue des  
Francs 3, 1040 Bruxelles
- CORBIAU, Marie-Hélène, docteur en archéologie et histoire de l'art, avenue du Préau 13, 1040  
Bruxelles
- CULOT, Paul, assistant h<sup>re</sup> à la Bibliothèque royale de Belgique, avenue Montjoie 24, 1180  
Bruxelles
- DACOS-CRIFÒ, Nicole, directeur de recherches h<sup>re</sup> au Fonds Nat. de la Recherche Scient., via  
Dall'Ongaro 38, I-00152 Roma
- DEBAE, Marguerite, chef de section h<sup>re</sup> à la Bibliothèque royale de Belgique, rue des Balkans 8 b.4,  
1180 Bruxelles
- DE BOE, Guy, oud-directeur van het Instituut van het Archeologisch Patrimonium, Vinkenlaan 26,  
3078 Kortenberg
- DE CALLATAÝ, François, chef de département à la Bibliothèque royale de Belgique, membre de  
l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, Boulevard de l'Empereur 4,  
1000 Bruxelles
- DE JONGE, Krista, gewoon hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven, lid van de Konink-  
lijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Groot Eilandstraat 15  
b.3, 1000 Brussel
- DELMARCEL, Guy, em. gewoon hoogleraar van de Katholieke Universiteit Leuven, lid van de Ko-  
ninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Van Schoonbeke-  
straat 140, 2018 Antwerpen

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- DEMETER, Stéphane, attaché au Service des Monuments et des Sites du Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, rue Marconi 2 b.28, 1190 Bruxelles
- Barones DE NAVE, Francine, oud-conservator van het Museum Plantin Moretus, Van Trierstraat 8, 2018 Antwerpen
- DENHAENE, Godelieve, chef de travaux à la Bibliothèque royale de Belgique, avenue Général Eisenhower 102, 1030 Bruxelles
- DE PAUW-DEVEEN, Lydia, ere-hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel, Kluisstraat 50 b.3, 1050 Brussel
- DE POORTER, Alexandra, assistent bij de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Steen-zwaluwenlaan 36, 1160 Brussel
- DE REN, Leo, docent aan de Katholieke Universiteit Leuven, Tiensestraat 243 b.2, 3000 Leuven
- DE RUYT, Claire, professeur aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, Vos-berg 68, 1970 Wezembeek-Oppem
- DE SMEDT, Raphaël, oud-hoofdconservator van de Koninklijke Bibliotheek van België, Vee-markt 29, 2800 Mechelen
- DE VALKENEER, Adelin, docteur en archéologie et histoire de l'art, rue du Châtelain 6B b.11, 1000 Bruxelles
- DE VOS, Dirk, doctor in de kunstwetenschappen, Mas de la Roque, F-66300 Camélas
- DE WAELE, Eric, professeur à l'Université Catholique de Louvain, archéologue au Ministère de la Région wallonne, avenue Crokaert 127, 1150 Bruxelles
- DE WILDE, Eliane, ere-hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Franz Merjaystraat 67, 1050 Brussel
- D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, membre du Conseil international des Monuments et Sites (ICOMOS), rue des Touristes 20, 1170 Bruxelles
- DIANENS, Elisabeth, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Boelare 89, 9900 Eeklo
- DIAZ PADRON, Mathias, conservateur en chef h<sup>re</sup>, Museo del Prado, Paseo del Prado, E-2814 Madrid
- DICKSTEIN-BERNARD, Claire, archiviste h<sup>re</sup> du Centre public d'aide sociale de Bruxelles, avenue J. van Horenbeeck 147a, 1160 Bruxelles
- DIELS, Ann, projectmedewerker bij de Koninklijke Bibliotheek van België, Helenalei 51, 2018 Antwerpen
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, professeur à l'Université de Valladolid, Huélgas 2 4°C, E-17005 Valladolid, Espagne
- DRAGUET, Michel, directeur général des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, chaussée de Roodebeek 380, 1200 Bruxelles
- DULIÈRE, Cécile, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, rue Geleytsbeek 8, 1180 Bruxelles
- DUMORTIER, Claire, chef de travaux agrégé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, avenue de l'Arbalète 51, 1170 Bruxelles
- DUVOSQUEL, Jean-Marie, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, avenue Adolphe Buyl 44, boîte 1, 1050 Bruxelles

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- ECKHOUT, Paul, ere-conservator van het Museum voor Schone Kunsten te Gent, Motsenstraat 130, 9820 Merelbeke
- FETTWEIS, Henri, chef de section h<sup>re</sup> des Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue Louis Hap 192, 1040 Bruxelles
- FOLIE, Jacqueline, chef de travaux h<sup>re</sup> de l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue Marie-José 52, 1200 Bruxelles
- FORGEUR, Richard, membre h<sup>re</sup> de la Commission royale des Monuments et des Sites, boulevard Frère Orban 39, 4000 Liège
- FRÉDÉRICQ-LILAR, Marie, chargé de cours h<sup>re</sup> de l'Université Libre de Bruxelles, Beaucarnestraat 9, 9700 Oudenaarde
- GABORIT-CHOPIN, Danielle, conservateur général au Département des objets d'art, Musée du Louvre, quai du Louvre 34-36, F-75058 Paris
- GAIER, Claude, directeur du Musée d'armes de Liège, rue F. Lapierre 35 b.11, 4620 Fléron
- GUÉRET-DE KEYSER, Eugénie, professeur émérite de l'Université Catholique de Louvain et des Facultés universitaires Saint-Louis, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue de la Gare 5, 1040 Bruxelles
- HADERMANN-MISGUICH, Lydie, professeur h<sup>re</sup> de l'Université Libre de Bruxelles, dréve des Châtaigniers 2, Domaine de la Motte, 1470 Bousval
- HANS-COLLAS, Ilona, collaboratrice scientifique à la Bibliothèque Nationale de France, avenue Gutenberg 13, F-92800 Puteaux
- HUVENNE, Paul, algemeen directeur van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, Teirlinckstraat 20, 2600 Berchem
- HUYS, Bernard, ere-departementshoofd bij de Koninklijke Bibliotheek Albert I, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Kasteelstraat 5, 1703 Schepdaal
- JACOBS, Alain, collaborateur scientifique à la Bibliothèque royale de Belgique, Markstraat 29, 1541 Sint-Pieters-Kapelle
- JADOR, Jean, président h<sup>re</sup> de la Société royale de numismatique de Belgique, avenue W. Churchill 122 b.4, 1180 Bruxelles
- KAIRIS, Pierre-Yves, chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue des Wallons 66, 1000 Liège
- KLINCKAERT, Jan, wetenschappelijk medewerker bij het Centrum voor Religieuze Kunst en Cultuur, Leeuwenkenstraat 37 b.202, 3001 Heverlee
- KREN, Thomas, Curator of the Department of Manuscripts, The Getty Institute, 1200 Getty Drive, Los Angeles CA 310 - 410 7360, USA
- BARON LE BAILEY DE TILLEGHEM, Serge, docteur en archéologie et histoire de l'art, « La Bouquirière », rue de la Goudinière, 7542 Mont-St-Aubert
- LEBLICQ, Yvon, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, avenue Hess-de Lilez 13, 1630 Linkebeek
- LECLERCQ-MARX, Jacqueline, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, Clos des Essarts 4, 1410 Waterloo
- LECOEQ, Isabelle, première assistante à l'Institut du Patrimoine artistique, avenue Odon Warland 208/5, 1090 Bruxelles

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- LEFFTZ, Michel, professeur à l'U.C.L., rue Léon Delhache 19, 1367 Ramillies-Offus
- LEFRANCQ, Janette, première assistante aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue de Pavie 33, 1000 Bruxelles
- LEMAIRE-DE VAERE, Claudine, oud-wetenschappelijk medewerker bij de Koninklijke Bibliotheek van België, P. Damiaanlaan 85, 1150 Brussel
- LEMEUNIER, Albert, conservateur du Musée d'art religieux et d'art mosan à Liège, rue Forgeur 30, 4000 Liège
- LEMOINE-ISABEAU, Claire, collaborateur scientifique h<sup>re</sup> au Musée royal de l'Armée et d'histoire militaire, avenue Den Doorn 3 b.12, 1180 Bruxelles
- LEVIE, Simon, ere-hoofddirecteur van het Rijksmuseum, Minervalaan 70 II, NL-1077 PG Amsterdam (Nederland)
- LOGIE, Christiane, ere-inspecteur-général bij de Nationale Bank van België, Ruysbroekstraat 86, 1000 Brussel
- LOIR, Christophe, Boulevard Maurice Lemonnier 22, 1000 Bruxelles
- MARCHETTI, Patrick, professeur ordinaire aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, Tienne aux Clochers 106, 5100 Jambes
- MARIËN-DUGARDIN, Anne-Marie, chef de section h<sup>re</sup> des Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue des Confédérés 21, 1000 Bruxelles
- MARTENS, Didier, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, rue des Mimosas 32, 1030 Bruxelles
- MARTENS, Maximiliaan, hoofddocent Universiteit Gent, Vindictivestraat 6 b.2, 1040 Brussel
- MARTENS, Mina, archiviste h<sup>re</sup> de la Ville de Bruxelles, rue Félix Delhasse 25, 1060 Bruxelles
- MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane, directeur h<sup>re</sup> de l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue des Tourterelles 32, 1150 Bruxelles
- MATTHYS, André, inspecteur général au Ministère de l'Aménagement du Territoire et du Logement de la Région wallonne, avenue de la Réforme 68 b.21, 1083 Bruxelles
- MCKENDRICK, Scot, Head of Medieval and Earlier Manuscripts, The British Library, St. Pancras, 96 Euston Road, London NW1 2DB, United Kingdom
- MEGANCK, Leen, Paul Fredericqstraat 68, 9000 Gent
- MERCIER, Philippe, professeur à l'Université Catholique de Louvain, rue du Blanc-Ry 157/5, 1342 Limelette
- MEULEMEESTER, Jean-Luc, lesgever kunstgeschiedenis aan het Grootseminarie in Brugge, Legeweg 153, 8000 Saint-Andries (Brugge)
- MOERMAN, André, ere-attaché bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Antoine Dansaertstraat 85 b.7, 1000 Brussel
- MONBALLET, Adolf, dr. in de kunstgeschiedenis en oudheidkunde, Louizalaan 31, 2800 Mechelen
- MOUSSET, Jean-Luc, conservateur au Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg, Marché-aux-Poissons, Luxembourg, Grand-Duché de Luxembourg
- NYS, Ludovic, professeur à l'Université de Valenciennes, rue René Delrue 59, 7522 Blandain
- PAUWELS, Henri, ere-hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Groenpark 17, 9840 De Pinte

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- PAVIOT, Jacques, professeur à l'Université de Paris XII-Val-de-Marne, rue de Vouillé 21, F-75015  
Paris
- PEETERS, Natasja, assistant bij het Koninklijk Museum van het Leger en de Krijgsgeschiedenis,  
gastdocent aan de Vrije Universiteit Brussel, Monte Carloalaan 33, 1190 Brussel
- PÉRIER-D'ETEREN, Catheline, professeur h<sup>re</sup> à l'Université Libre de Bruxelles, avenue de l'Écuyer  
4, 1640 Rhode-St-Genèse
- PHILIPPOT, Paul, professeur émérite de l'Université Libre de Bruxelles, membre de l'Académie  
royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, avenue Ch. Michiels 178  
b.17, 1170 Bruxelles
- PLAUX, Matthieu, chargé d'enseignement au Département d'Histoire de l'art et d'Archéologie de  
l'Université de Namur, rue Maghin 25, 4000 Liège
- PIÉARD, Christiane, conservateur h<sup>re</sup> de la Bibliothèque publique de Mons, rue Notre-Dame Dé-  
bonnaire 2, 7000 Mons
- RAEPSAET, Georges, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, Drève de la Curette 37, 1495 Vil-  
lers-la-Ville
- RÉMON, Régine, conservateur du Cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège, rue  
Volière 15, 4000 Liège
- Baron ROBERTS-JONES, Philippe, secrétaire perpétuel h<sup>re</sup> de l'Académie royale des Sciences, des  
Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, conservateur en chef h<sup>re</sup> des Musées royaux des  
Beaux-Arts de Belgique, membre de l'Institut, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles
- ROBERTS-JONES - POPELIER, Françoise, chef de section h<sup>re</sup> des Musées royaux des Beaux-Arts de  
Belgique, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles
- ROSENBERG, Pierre, de l'Académie française, président directeur h<sup>re</sup> du Musée du Louvre, 35 rue de  
Vaugirard, F-75006 Paris
- SCHUTTEKAT, Prosper, ere-conservator van de Duinenabdij, boulevard Isabelle Brunell 5 b.4, 5000  
Namur
- SERCK-DEWAIDE, Myriam, directeur général de l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue de la  
Cambre 327, 1150 Bruxelles
- SMETS, Francis, ere-docent aan de Katholieke Hogeschool Limburg, Dorpelingenstraat 119, 1160  
Oudergem
- SMOLDEREN, Luc, ambassadeur h<sup>re</sup> de S.M. le Roi des Belges, avenue de l'Observatoire 9 b.12, 1180  
Bruxelles
- SOENEN, Micheline, chef de travaux h<sup>re</sup> aux Archives générales du Royaume, avenue G.E. Lebon  
109 b.3, 1160 Bruxelles
- SOSSON, Jean-Pierre, professeur émérite de l'Université Catholique de Louvain, rue Th. Roosevelt  
30, 1030 Bruxelles
- STIENNON, Jacques, professeur émérite de l'Université de Liège, membre de l'Académie royale des  
Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue des Acacias 34, 4000 Liège
- STROO, Cyriel, voorzitter van het Studiecentrum voor de vijftiende-eeuwse schilderkunst in de Zui-  
delijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik, Platte Losstraat 349, 3010 Kessel-Lo
- THOBEN, Peter, conservator in het Museum Kempenland Eindhoven, Tramsstraat 48, 5611 CR  
Eindhoven (NL)

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- TRIZNA, Jazeps, chef de travaux h<sup>re</sup> de l'Université Catholique de Louvain, rue Émile Goës 1 b.5,  
1348 Louvain-la-Neuve
- ULRINX-CLOSSSET, Marguerite, maître de conférences h<sup>re</sup> de l'Université de Liège, rue des Wallons  
266, 4000 Liège
- VACKOVA, Jarmilla, Institut d'Histoire de l'art de l'Académie des Sciences, za Polorecem 11,  
CS-16900 Prague 6
- VANDEN BEMDEN, Yvette, professeur émérite des Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à  
Namur, rue du Mont-Blanc 53, 1060 Bruxelles
- VAN DEN BERGEN-PANTENS, Christiane, administrateur au Centre international de Codicologie,  
Bibliothèque royale de Belgique, 84, champ du Vert Chasseur, 1000 Bruxelles
- VAN DEN BOSSCHE, Benoit, chargé de cours à l'Université de Liège, chef du service « Histoire de  
l'Art et Archéologie du Moyen Age », rue Godefroid Devreese 14, 1030 Bruxelles
- VANDER AUWERA, Joost, werkleider bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België,  
docent aan de Universiteit Gent, Keizerlaan 15, bus 6, 1000 Brussel
- VAN DER STOCK, Jan, docent aan de Katholieke Universiteit Leuven en aan de Rijksuniversiteit  
Leiden, Mac Leodplein 10, 2050 Antwerpen
- VAN DE VELDE, Carl, em. hoogleraar van de Vrije Universiteit Brussel, voorzitter van de Konink-  
lijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Walenstraat 14-16 b.1,  
2060 Antwerpen
- VAN LAERE, Raf, diensthoofd, Rozenstraat 22, 3500 Hasselt
- VAN LENNEP, Jacques, chef de département h<sup>re</sup> aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique,  
Tienne Saint Roch 15, 1380 Lasne
- VAN NEROM-DEBUE, Claire, licenciée en histoire, en philologie et histoire orientales et en archéolo-  
gie et histoire de l'art, avenue Brugmann 28, 1060 Bruxelles
- VANRIE, André, chef de section h<sup>re</sup> aux Archives générales du Royaume, Herhet 7, 5560 Houyet
- VANWIJNSBERGHE, Dominique, chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue de  
Pinchart 23, 1340 Ottignies
- VERDIER, Philippe, professeur h<sup>re</sup> de l'Université de Montréal, Haversham Road, U.S.A. R.I.  
02891- 4233 Westerly
- VERONEE-VERHAEGEN, Nicole, membre-fondateur du Centre d'étude de la peinture du xv<sup>e</sup> siècle  
dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège et membre de son conseil scienti-  
fique, rue de Borzileux 5, 6900 Humain
- VERBOUGSTRAETE, Hélène, professeur à l'Université Catholique de Louvain, Rue de la Neuville 72,  
1348 Louvain-la-Neuve
- von EEUW, Anton, professeur à l'Université, conservateur au Schnütgen-Museum, Karolingerring  
20, D-50678 Köln
- Ridder WAELKENS, Marc, em. hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven, lid van de  
Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Graetboslaan  
9, 3050 Oud-Heverlee
- WALCH, Nicole, chef de section h<sup>re</sup> à la Bibliothèque royale de Belgique, rue des Champs-Élysées  
33 b.22, 1050 Bruxelles
- WANGERMÉE, Robert, professeur émérite de l'Université Libre de Bruxelles, membre de l'Académie  
royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, avenue Armand Huysmans  
205, 1050 Bruxelles



## **PRIX SIMONE BERGMANS**

**Règlement mis à jour par le Conseil d'administration  
de l'Académie le 20 septembre 1995**

1. Le prix est destiné à une étude inédite sur l'histoire des beaux-arts ou des arts appliqués dans les anciens Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège et, pour la période contemporaine, le territoire de la Belgique.

Le prix ne peut couronner qu'un travail original et scientifique rédigé dans une des langues nationales ou en anglais. L'Académie royale d'Archéologie de Belgique se réserve le droit de publication dans sa revue en concertation avec l'auteur.

2. Les manuscrits en triple exemplaire devront parvenir au secrétariat du prix S. Bergmans avant la date fixée. Un exemplaire des travaux présentés reste déposé dans les archives de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique comme étant sa propriété. Un délai d'un mois à compter de la remise du prix est accordé aux auteurs des travaux envoyés pour demander la restitution des deux autres exemplaires. Ce délai passé, l'Académie n'est plus responsable des manuscrits.

3. Le prix est trisannuel et ne peut être décerné qu'à une personne non membre titulaire de l'Académie. Celle-ci fera un appel public pour annoncer le prix.

4. Le prix est attribué par un jury de sept membres nommés par le Conseil d'administration de l'Académie. La décision sera communiquée aux candidats.

5. Tout litige ou interprétation concernant ledit règlement est de la compétence exclusive du Conseil d'administration de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique lequel détermine le montant attribué aux prix ainsi que la date limite du dépôt des manuscrits.

En 2010, le prix s'élèvera à € 1.250, le lauréat recevra en outre une médaille. Les manuscrits doivent être déposés avant le 30 mars 2010.

Secrétariat du prix: Mme Yvette Vanden Bemden, rue du Mont-Blanc 53, B-1060 Bruxelles.

## **PRIJS SIMONE BERGMANS**

### **Reglement aangepast door de Raad van Beheer van de Academie op 20 september 1995**

1. De prijs is bestemd voor een onuitgegeven studie over de geschiedenis van de schone kunsten of de toegepaste kunsten in de voormalige Zuidelijke Nederlanden en het prinsbisdom Luik en, voor wat de moderne tijd betreft, het grondgebied van België.

De prijs wordt slechts toegekend aan een oorspronkelijk en wetenschappelijk werk, geschreven in één van de landstalen of in het Engels. De Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België behoudt zich het recht voor om de bekroonde studie, in overleg met de auteur, te publiceren in haar tijdschrift.

2. Drie exemplaren van elk manuscript moeten vóór de vastgestelde datum bezorgd worden aan het secretariaat van de prijs S. Bergmans. Eén exemplaar van elke inzending blijft eigendom van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België en wordt in haar archief opgenomen. De auteurs kunnen binnen de maand na de toeënning van de prijs beide overige exemplaren terugvragen. Na deze termijn wijst de Academie alle verantwoordelijkheid voor de manuscripten af.

3. De prijs is driejaarlijks en kan slechts toegekend worden aan een persoon die geen titelvoerend lid van de Academie is. De Academie zal de prijs aan het publiek aankondigen.

4. De prijs wordt toegekend door een jury bestaande uit zeven leden, benoemd door de Raad van Beheer van de Academie. De beslissing wordt aan de kandidaten mededeeld.

5. In geval van betwisting of interpretatie van dit reglement is alleen de Raad van Beheer van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België bevoegd. Deze bepaalt tevens het bedrag van de prijs en de einddatum voor de inzending van de manuscripten.

In 2010 bedraagt de Prijs € 1.250. De laureaat zal tevens een medaille ontvangen. De manuscripten dienen vóór 30 maart 2010 ingezonden te worden.

Secretariaat van de Prijs S. Bergmans: Mevrouw Yvette Vanden Bemden, Witte Bergstraat 53, B-1060 Brussel.

## ACADEMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

Association sans But Lucratif  
Champ du Vert Chasseur 84  
1000 Bruxelles  
RPM Bruxelles  
Numéro d'Entreprise: 0408.088.106.

### *Coordination des statuts suite à la nouvelle loi du 2 mai 2002.*

#### **DÉNOMINATION ET BUT**

*Art. 1.* L'Association a pour dénomination: « Académie Royale d'Archéologie de Belgique — Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België ». Elle revêt la forme d'une Association sans But Lucratif. Son siège social est situé à 1000 Bruxelles, 84, Champ du Vert Chasseur, dans l'arrondissement judiciaire de Bruxelles.

Sur décision de l'Assemblée Générale, ce siège peut être transféré à n'importe quelle autre adresse.

*Art. 2.* L'Association a pour but de favoriser le progrès des études d'archéologie et d'histoire de l'art, ainsi que des disciplines scientifiques qui se rattachent à celles-ci.

#### **DES MOYENS D'ACTION**

*Art. 3.* Les moyens d'action de l'Académie sont les suivants:

- a. Tenir des réunions périodiques où sont traitées toutes les matières intéressant son but social;
- b. Publier tous ouvrages relatifs à ces matières, et en particulier la *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art — Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*;
- c. Organiser des congrès ou s'y faire représenter;
- d. Et, d'une façon générale, prêter son concours à tout ce qui peut aider au progrès et à la diffusion des disciplines comprises dans son but social.

## KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDEHIDKUNDE VAN BELGIË

Vereniging Zonder Winstoogmerk  
Groene Jagerstraat 84 te 1000 Brussel.  
RPR Brussel  
Ondernemingsnummer 0408.088.106

### *Gecoördineerde statuten tengevolge de nieuwe Wet van 2 mei 2002.*

#### **BENAMING EN DOEL**

*Art. 1.* De benaming van de vereniging luidt: « Académie royale d'Archéologie de Belgique — Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België ». De zetel ervan is gevestigd te 1000 Brussel, Groene Jagerstraat 84 in het gerechtelijke arrondissement Brussel.

De zetel kan worden overgebracht naar elke andere plaats bij beslissing van de Algemene Vergadering.

*Art. 2.* De Academie heeft tot doel, het bevorderen van de vooruitgang van het oudheidkundig en het kunsthistorisch onderzoek alsook van de wetenschappelijke disciplines die ermee samenhangen.

#### **WERKINGSMIDDELEN**

*Art. 3.* De werkingsmiddelen van de Academie zijn de volgende:

- a. Het beleggen van periodieke bijeenkomsten waarop alle onderwerpen behandeld worden die het maatschappelijk doel van de vereniging aambelangen;
- b. Het publiceren van werken die op deze onderwerpen betrekking hebben en met name van de *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art — Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*;
- c. Het organiseren van congressen of zich erop doen vertegenwoordigen;
- d. en, in het algemeen gesproken, het verlenen van medewerking aan alles wat bij de vooruitgang en de verspreiding van de in het maatschappelijk doel van de vereniging begrepen disciplines kan helpen.

**DES RESSOURCES**

*Art. 4.* Les ressources de l'Académie comprennent notamment:

- a. Les cotisations;
- b. Le produit de la vente de ses publications;
- c. Les subventions officielles et privées;
- d. Le revenu de l'avoir social
- e. Les dons et legs qui seraient faits à l'Académie.

**DES MEMBRES TITULAIRES**

*Art. 5.*

a. L'Académie se compose de 60 membres titulaires choisis parmi ses correspondants nommés depuis au moins trois ans. A titre exceptionnel, le Bureau peut proposer, après approbation du Conseil d'Administration, à l'Assemblée Ordinaire des membres titulaires, d'abréger ce délai quand la situation de l'Académie l'exige.

b. Le Bureau soumet les candidatures, proposées par lui ou par un membre titulaire, à l'approbation du Conseil d'administration, deux mois avant l'Assemblée Générale.

Les candidatures sont présentées aux membres titulaires un mois avant l'Assemblée Générale. Lors de celle-ci, l'élection se fait au scrutin secret. Les sièges vacants seront attribués dans l'ordre d'importance des voix obtenues avec un minimum du tiers des voix des membres présents ou représentés. Si, pour le dernier siège à pourvoir, des candidats sont à parité des voix, le plus ancien correspondant l'emportera. S'ils ont la même ancienneté, le plus âgé sera déclaré élu.

c. Chaque membre nouvellement admis reçoit un exemplaire des statuts.

d. Les membres versent une cotisation annuelle, dont le taux maximum ne peut dépasser 125 €. Son montant est fixé par l'Assemblée Générale. Il demeure inchangé jusqu'à nouvelle décision. La revue est envoyée aux membres en règle de cotisation.

**GELDMIDDELEN**

*Art. 4.* De geldmiddelen van de Academie omvatten met name:

- a. De lidmaatschapsgelden;
- b. De opbrengst van de verkoop vanbaar publicaties;
- c. De officiële en private toelagen;
- d. De opbrengst van het vermogen van de vereniging;
- e. De giften en de legaten die aan de Academie zouden gedaan worden.

**TITELVOERENDE LEDEN**

*Art. 5.*

a. De Academie is samengesteld uit 60 titelvoerende leden die gekozen worden uit haar sedert ten minste drie jaar benoemde correspondenten. Het Dagelijks Bestuur kan, bij wijze van uitzondering en na goedkeuring door de Raad van Bestuur aan de gewone Algemene Vergadering van titelvoerende leden voorstellen deze termijn te verkorten, wanneer de toestand van de Academie dit vereist.

b. Twee maand voor de Algemene Vergadering legt het Dagelijks Bestuur de kandidaturen, voorgedragen door dit bestuur of door een titelvoerend lid, ter goedkeuring voor aan de Raad van Bestuur.

Een maand voor de Algemene Vergadering worden deze kandidaturen aan de titelvoerende leden voorgesteld. Tijdens deze Algemene Vergadering gebeurt de verkiezing bij geheime stemming. De vacante zetels zullen toegekend worden aan de kandidaten met het grootste aantal stemmen die tenminste een derde van de stemmen van de aanwezige of vertegenwoordigde leden hebben gehaald. Indien voor de laatste zetel de kandidaten een gelijk aantal stemmen behalen, zal de correspondent met de grootste anciënniteit de zetel toegewezen krijgen. Indien ze dezelfde anciënniteit hebben, zal de oudste verkozen worden.

c. Elk nieuw aangvaard lid ontvangt een exemplaar van de Statuten.

d. De leden storten een jaarlijks lidgeld dat niet meer dan 125 € mag bedragen; het bedrag wordt door de Algemene Vergadering vastgesteld en blijft onveranderd tot een nieuwe beslissing. Het tijdschrift wordt toegestuurd aan de leden die hun lidgeld hebben betaald.

***Art. 6.***

- a. Le membre qui désire se retirer de l'Académie doit faire parvenir sa démission au Président ou au Secrétaire avant le premier février. Dans le cas contraire, il est redevable de la cotisation de l'année sociale commencée le premier janvier.
- b. Le membre qui ne satisfait pas au paiement de la cotisation après deux avertissements du Trésorier — le second avertissement étant recommandé et augmenté des frais —, est considéré comme démissionnaire un mois après la date d'envoi de ce dernier et après entérinement par le Bureau.
- c. L'exclusion d'un membre de l'Académie ne peut être prononcée que par une Assemblée Générale, à la majorité des deux tiers des membres titulaires présents. Cette proposition d'exclusion doit figurer à l'ordre du jour, le membre ayant été préalablement averti par le Secrétaire. Il n'aura aucun droit sur l'avoir social.

***Art. 7.*** Le membre titulaire qui n'a plus son domicile légal en Belgique et qui n'a plus la possibilité de participer aux travaux de l'Académie, devient automatiquement membre associé étranger. Dès qu'il reprend son domicile en Belgique, il redevient membre titulaire à la première vacance.

Le membre titulaire, nommé depuis de plus de 10 ans, peut, si les circonstances ne lui permettent plus de participer activement aux travaux de l'Académie, demander à devenir membre honoraire. La revue lui sera envoyée moyennant le paiement annuel d'une somme équivalente au montant de la cotisation de l'année en cours.

***DES CORRESPONDANTS***

***Art. 8.*** Les correspondants sont au nombre de 40. Ils sont choisis parmi les personnes qui ont fait preuve de connaissances spéciales relevant du but social de l'Académie. Ils doivent être de nationalité belge. Chaque candidature doit être présentée, par deux membres titulaires, deux mois avant l'Assemblée Générale par lettre adressée au Président. Cette lettre sera signée par deux parrains et accompagnée d'un Curriculum vitae et d'une bibliographie du candidat. Les parrains s'engagent à donner toutes les informations désirables sur la personnalité de

***Art. 6.***

- a. Wenst een lid zich uit de Academie terug te trekken, dan moet het zijn ontslag vóór één februari aan de Voorzitter of aan de Secretaris mededelen. In het tegengestelde geval is het lidgeld voor het op één januari begonnen werkingsjaar verschuldigd.
- b. Het lid dat na twee aanmaningen vanwege de Penningmeester — de tweede aanmaning bij aangetekende brief en verhoogd met de onkosten — nalaat zijn lidgeld te betalen, wordt als ontslagenmend beschouwd een maand na verzending van de aangetekende brief en na bekraftiging door het Dagelijks Bestuur.
- c. De uitsluiting van een lid uit de Academie kan alleen door een Algemene Vergadering uitgesproken worden, bij twee derde meerderheid van de aanwezige titelvoerende leden. Dit voorstel tot uitsluiting moet op de agenda voorkomen, nadat het lid voorafgaand door de Secretaris verwittigd is. Het lid kan geen rechten op het vermogen van de vereniging doen gelden.

***Art. 7.*** Het titelvoerende lid dat zijn wettelijke domicilie niet langer in België heeft en dat niet langer in de mogelijkheid verkeert aan de werkzaamheden van de Academie deel te nemen, wordt automatisch buitenlands geassocieerd lid. Zodra het lid opnieuw domicilie in België heeft, wordt hij bij de eerste vacature weer titelvoerend lid.

Een sinds meer dan 10 jaar benoemd titelvoerend lid kan, indien de omstandigheden hem niet langer in staat stellen deel te nemen aan de werkzaamheden van de Academie, verzoeken honorair lid te worden. Het tijdschrift zal aan de honoraire leden verzonden worden voor zover zij jaarlijks een som betalen gelijk aan het bedrag van het lidgeld van het lopende jaar.

***CORRESPONDENTEN***

***Art. 8.*** Er zijn 40 correspondenten. Zij worden gekozen onder de personen die het bewijs geleverd hebben van bijzondere kennis met betrekking tot het maatschappelijk doel van de Academie. Zij moeten de Belgische nationaliteit hebben. Elke kandidaat moet twee maand voor de Algemene Vergadering door twee titelvoerende leden, die als peter fungeren, per brief aan de Voorzitter worden voorgedragen. Deze brief moet ondertekend zijn door de twee peters en vergezeld zijn van het curriculum vitae en de bibliografie van de kandidaat. De peters

leur candidat et à défendre celui-ci. Après examen par le Bureau, les candidatures sont soumises à l'approbation du Conseil d'Administration, qui présente les candidatures retenues sans dépasser le nombre de deux par siège vacant. Le Bureau communique, par écrit, aux membres titulaires, les noms, qualités et domiciles des candidats retenus, un mois franc avant la date de l'Assemblée Générale. L'élection se fait au scrutin secret. Les sièges seront attribués suivant l'ordre d'importance des voix obtenues avec un minimum de la moitié des voix des membres présents ou représentés. Si, pour le dernier siège à pourvoir, des candidats sont à parité de voix, un second scrutin les départagera.

Les dispositions de l'article 5d et celles de l'article 6 sont applicables aux correspondants. Le correspondant, nommé depuis plus de dix ans, peut, si les circonstances ne lui permettent plus de participer activement aux travaux de l'Académie, demander à devenir membre honoraire. La revue lui sera envoyée moyennant le paiement annuel d'une somme équivalente au montant de la cotisation de l'année en cours.

### **DES MEMBRES ÉTRANGERS**

*Art. 9.* L'Académie peut admettre comme membres associés étrangers des personnes de nationalité étrangère qui concourent au développement de l'Archéologie et de l'Histoire de l'Art en Belgique, par leur enseignement ou leurs travaux.

Les dispositions des articles 5 et 6 leur sont applicables.

### **DES MEMBRES D'HONNEUR**

*Art. 10.* L'Académie peut admettre comme membres d'honneur des personnes qui ont favorisé à l'épanouissement des activités de l'Académie. Ils ne paient pas de cotisation et reçoivent la Revue.

### **DU CONSEIL D'ADMINISTRATION ET DU BUREAU**

*Art. 11.* L'activité de l'Académie est dirigée par un Conseil d'Administration qui, en dehors des opérations financières courantes confiées au Trésorier Générale, a aussi la haute direction de la gestion

verbinden zich er toe alle over de persoonlijkheid van hun kandidaat gewenste informatie te verstrekken en de kandidaat te steunen. Na onderzoek door het Dagelijks Bestuur, worden de kandidaturen ter goedkeuring voorgelegd aan de Raad van Bestuur, die de weerhouden kandidaturen voorlegt zonder dat het aantal hiervan twee per vacante zetel overschrijdt. Het Dagelijks Bestuur deelt de titelvoerende leden schriftelijk de naam, de hoedanigheid en het domicile van de weerhouden kandidaten mee en dit een volle maand voor de datum van de Algemene Vergadering. De verkiezing gebeurt bij geheime stemming. De zetels zullen toegekend worden aan de kandidaten met het grootste aantal stemmen die tenminste de helft van de stemmen van de aanwezige of vertegenwoordigde leden hebben behaald. Indien voor de laatste zetel de kandidaten een gelijk aantal stemmen behalen zal een tweede stemronde beslissend zijn.

De beschikking van artikel 5 littera d alsook die van artikel 6 zijn op de correspondenten van toepassing. De correspondent die meer dan tien jaar benoemd is kan verzoeken honorair lid te worden indien hij niet langer in staat is deel te nemen aan de werkzaamheden van de Academie. Het honorair lid ontvangt dan het tijdschrift mits betaling van een som die overeenkomt met het lidgeld van het lopende jaar.

### **BUITENLANDSE GEASSOCIEERDE LEDEN**

*Art. 9.* De Academie kan als buitenlandse geassorteerde leden aanvaarden, personen van vreemde nationaliteit die door hun onderwijs of door hun werkzaamheden tot de ontwikkeling van de Oudheidkunde of de Kunstgeschiedenis in België bijdragen. De beschikkingen van artikelen 5 en 6 zijn op hen van toepassing.

### **ERELEDEN**

*Art. 10.* De Academie kan als erelid aanvaarden, personen die de bloei van de activiteiten van de Academie bevorderd hebben. Zij betalen geen lidgeld en ontvangen het tijdschrift.

### **RAAD VAN BESTUUR EN DAGELIJKS BESTUUR**

*Art. 11.* De activiteit van de Academie wordt geleid door een Raad van Bestuur die, buiten de lopende financiële werkzaamheden aan de Algemeen Penningmeester toeovertrouwd, ook de hoge leiding van

du patrimoine. Ses décisions sont prises à la majorité des membres présents. La convocation porte mention de l'ordre du jour précis de la réunion et est envoyée deux semaines à l'avance.

Le Conseil d'Administration est composé des membres du Bureau, du Directeur de la Revue et d'au moins cinq membres élus parmi les membres titulaires, au scrutin secret, à la majorité absolue des voix, pour un terme de trois ans, et qui, au terme de leur mandat, sont rééligibles à condition d'avoir, durant son cours, assisté à la moitié au moins des séances du Conseil.

Le Bureau est composé d'un président, d'un vice-président, d'un secrétaire général et d'un trésorier général, élus parmi les membres titulaires. Ses membres sont solidaires dans les propositions qu'ils font au Conseil et dans les votes y afférents.

Le Bureau est chargé de l'administration courante de l'Académie.

## **DU PRÉSIDENT**

*Art. 12.* Le Président est élu pour deux ans. Il ne peut être réélu en cette qualité qu'après un délai d'au moins deux ans. Le Président veille à la stricte observance des statuts (et du règlement d'ordre intérieur). Il fait partie de droit de toutes les commissions. Il a la direction des séances, dirige les délibérations et proclame les résultats des élections; il détermine la date des réunions du Bureau, du Conseil d'Administration, ainsi que des diverses commissions. En cas de parité de voix au sein du Conseil d'Administration et des commissions, la voix du Président est prépondérante. Il a seul le droit de mettre en délibération une proposition faite en séance; mais, s'il le juge utile, il renvoie la délibération à la séance suivante.

En cas d'absence du Président et du Vice-président, le plus ancien des membres du Bureau dirige les délibérations.

Le Président peut inviter des personnes étrangères à l'Académie à entendre ou présenter des communications au cours des séances.

het patrimonium voert. Hij beslist bij meerderheid van de aanwezige leden. De uitnodigingen tot de Raad van Bestuur vermelden de precieze dagorde van de bijeenkomst en worden twee weken tevoren verzonden.

De Raad van Bestuur is samengesteld uit de leden van het Dagelijks Bestuur, de Directeur van het Tijdschrift, en daarenboven tenminste vijf andere leden die door geheime stemming onder de titelvoerende leden worden verkozen bij volstrekte meerderheid der stemmen, voor een mandaat van drie jaar, en die, na verloop hiervan, herkiesbaar zijn op voorwaarde dat zij, gedurende hun mandaat, tenminste aan de helft van de vergaderingen van de Raad van Bestuur deelnamen.

Het Dagelijks Bestuur telt een Voorzitter, een Ondervoorzitter, een Algemeen Secretaris en een Algemeen Penningmeester, verkozen onder de titelvoerende leden. Zijn leden zijn solidair met betrekking tot de voorstellen die zij aan de Raad van Bestuur doen en ten aanzien van de erop betrekking hebbende stemmingen.

Het Dagelijks Bestuur is belast met de lopende zaken.

## **VOORZITTER**

*Art. 12.* De Voorzitter wordt voor twee jaar aangesteld. Hij kan in die hoedanigheid slechts herkozen worden na een verloop van tenminste twee jaar. De Voorzitter ziet toe op de strikte inachtneming van de statuten (en van het Huishoudelijk Reglement). Hij is rechtens lid van alle commissies. Hij leidt de bijeenkomsten en beraadslagingen en proclameert de resultaten van de verkiezingen: hij bepaalt de datum van de bijeenkomsten van het Dagelijks Bestuur, van de Raad van Bestuur alsook van de diverse commissies. Bij staken van stemmen in de Raad van Bestuur en in de commissies is de stem van de Voorzitter doorslaggevend. Hij alleen heeft het recht een tijdens de bijeenkomst gedaan voorstel ter beraadslaging voor te leggen; zo hij dit nuttig acht, verwijst hij de beraadslaging naar de volgende bijeenkomst.

Bij afwezigheid van de Voorzitter en van de Ondervoorzitter leidt het oudste lid van het Dagelijks Bestuur de beraadslagingen.

De Voorzitter kan aan de Academie vreemde personen uitnodigen mededelingen tijdens de bijeenkomsten te beluisteren of te doen.

Le Président peut, dans des cas exceptionnels, conférer comme hommage particulier, le titre de Président d'honneur. Il peut également décerner le titre de Président honoraire aux membres qui ont rempli trois fois les fonctions de la présidence annuelle.

#### **DU VICE-PRÉSIDENT**

*Art. 13.* Le Vice-Président est élu pour deux ans. Son mandat est renouvelable. Il achève le mandat du président décédé ou démissionnaire. Il se substitue, en tout, au Président en cas d'empêchement dans les limites des articles 11 et 12. Il est de droit Président de la Commission des Publications.

#### **DU SECRÉTAIRE GÉNÉRAL**

*Art. 14.* Le Secrétaire Général est élu pour 3 ans; son mandat est renouvelable. Il présente au Bureau, en septembre, le plan d'organisation des séances de l'année. Il soumet au Président, au moins trois semaines à l'avance, le texte des convocations. Il rédige les procès-verbaux et tient la correspondance administrative.

Il signe avec le Président tous les actes de l'Académie et toutes circulaires. Il transcrit dans un registre et conserve les résolutions du Bureau et du Conseil d'Administration, qui sont contresignés par le Président. Il a la garde des archives et présente, chaque année, à l'Assemblée Générale, un rapport détaillé des travaux de l'Académie pendant l'année écoulée. S'il est absent à une séance, il est remplacé par un membre titulaire désigné par le Président.

Un Secrétaire Adjoint peut être nommé par l'Assemblée Générale aux mêmes conditions que le secrétaire général.

#### **DU TRÉSORIER GÉNÉRAL**

*Art. 15.* Le Trésorier Général est élu pour 3 ans; son mandat est renouvelable. Il est chargé de la comptabilité de l'Académie. Il prend toutes les mesures propres à assurer les recouvrements. Il effectue les paiements avec accord du Président et garde les pièces justificatives. Il présente et fait approuver les comptes et les budgets de l'Académie,

De Academie kan, in uitzonderlijke gevallen en als bijzondere hulde, de titel van Erevoorzitter verlenen. De Academie kan de titel van Oud-voorzitter tevens verlenen aan leden die het voorzitterschap gedurende drie perioden van een jaar vervuld hebben.

#### **ONDERVOORZITTER**

*Art. 13.* De Ondervoorzitter wordt voor twee jaar aangesteld. Zijn mandaat kan hernieuwd worden. In geval van overlijden of ontslag van de Voorzitter neemt hij zijn plaats in voor het voltooien van zijn mandaat. Hij vervangt in alles de Voorzitter in geval van verhindering, binnen de perken van de artikelen 11 en 12. Hij is rechtens voorzitter van de Commissie Publicaties.

#### **ALGEMEEN SECRETARIS**

*Art. 14.* De Algemeen Secretaris wordt voor 3 jaar verkozen; zijn mandaat kan hernieuwd worden. In september legt hij het Dagelijks Bestuur het ontwerp van organisatie van de bijeenkomsten van het jaar voor. Hij legt aan de Voorzitter minstens drie weken vooraf de tekst van de uitnodigingen voor. Hij stelt de processen-verbaal op en voert de administratieve briefwisseling.

Samen met de Voorzitter tekent hij alle akten en alle omzendbrieven van de Academie. Hij noteert en ondertekent de beslissingen van het Dagelijks Bestuur en van de Raad van Bestuur in een door hem bewaard register; de Voorzitter contrasigneert de beslissingen. Hij bewaart het archief en brengt jaarlijks op de Algemene Vergadering een gedetailleerd verslag uit over de werkzaamheden van de Academie tijdens het verstrekken jaar. Is hij op een bijeenkomst afwezig, dan wordt hij vervangen door een door de Voorzitter aangewezen titelvoerend lid.

Een Adjunct-Secretaris kan door de Algemene Vergadering benoemd worden onder dezelfde voorwaarden als de Algemeen Secretaris.

#### **ALGEMEEN PENNINGMEESTER**

*Art. 15.* De Algemeen Penningmeester wordt voor 3 jaar verkozen; zijn mandaat kan hernieuwd worden. Hij is met de boekhouding van de Academie belast. Hij neemt alle maatregelen die voor de inningen vereist zijn. Mits akkoord van de Voorzitter voert hij de betalingen uit en bewaart hij de bewijsstukken. Hij legt op de Algemene Vergadering

ainsi que sa situation financière à l'Assemblée Générale de février.

Un Trésorier Adjoint peut être nommé par l'Assemblée Générale aux mêmes conditions que le Trésorier Général. Le Trésorier Général tiendra une comptabilité simplifiée qui sera déposée sous forme d'actif/passif chaque année auprès du Greffe du Tribunal de Commerce de l'arrondissement judiciaire dont dépend l'association.

### **DES COMMISSAIRES AUX COMPTES**

*Art. 16.* Deux commissaires sont désignés annuellement par l'Assemblée Générale de février. Ils contrôlent la comptabilité avant la date de l'Assemblée Générale suivante et font rapport au Conseil d'Administration et à l'Assemblée Générale de leur mission.

### **DE LA COMMISSION DES FINANCES**

*Art. 17.* Il peut être constitué une commission des finances. Elle est composée du Président et du Trésorier Général et de 3 personnes désignées lors d'une Assemblée Générale.

### **DE LA REVUE**

*Art. 18.* Le Directeur de la revue est élu pour 3 ans; son mandat est renouvelable. Il est chargé de la publication de la Revue et de toute publication de l'Académie.

Le Secrétaire de Rédaction est élu pour 3 ans; son mandat est renouvelable. Il assiste le Directeur.

### **DE LA COMMISSION DES PUBLICATIONS**

*Art. 19.* La commission des publications, composée de membres titulaires, est désignée par l'Assemblée Générale pour trois ans; les mandats sont renouvelables. Elle est présidée par le Vice-président. Le Directeur de la Revue et le Trésorier Général en sont membres de droit. Son secrétariat est assuré par le Secrétaire de Rédaction. La commission peut prendre l'avis d'autres membres de l'Académie. Ses membres sont co-responsables de la Revue et participent effectivement à son élaboration.

van februari de rekeningen, de begrotingen en de financiële toestand van de Academie voor en doet ze goedkeuren.

Een Adjunct-Penningmeester kan door de Algemene Vergadering benoemd worden onder dezelfde voorwaarden als de Algemeen Penningmeester. De Algemeen Penningmeester zal een vereenvoudigde boekhouding bijhouden die in de vorm van een actief/passief elk jaar zal worden neergelegd bij de Griffie van de Handelsrechtbank van het gerechtelijke arrondissement waarin de vereniging haar zetel heeft.

### **COMMISSARISSEN**

*Art. 16.* De Algemene Vergadering van februari wijst jaarlijks twee commissarissen aan. Vóór de volgende Algemene Vergadering controleren zij de boekhouding en brengen zij over hun opdracht verslag uit bij de Raad van Bestuur en op de Algemene Vergadering.

### **COMMISSIE FINANCIËN**

*Art. 17.* Er kan een Commissie Financiën opgericht worden. Zij bestaat uit de Voorzitter, de Algemeen Penningmeester en uit 3 personen die door de Algemene Vergadering aangewezen worden.

### **HET TIJDSCHRIFT**

*Art. 18.* De Directeur van het Tijdschrift wordt voor 3 jaar verkozen; zijn mandaat kan hernieuwd worden. Hij is belast met het verschijnen van het Tijdschrift of elke andere publicatie van de Academie.

De Redactiesecretaris wordt voor 3 jaar verkozen; zijn mandaat kan hernieuwd worden. Hij staat de Directeur bij.

### **COMMISSIE PUBLICATIES**

*Art. 19.* De Commissie Publicaties wordt door de Algemene Vergadering voor drie jaar aangewezen; ze is samengesteld uit titelvoerende leden wier mandaat hernieuwd kan worden. Ze wordt voorgezeten door de Ondervoorzitter. De Directeur van het Tijdschrift en de Algemeen Penningmeester zijn er rechtens lid van. Het secretariaat ervan wordt door de Redactiesecretaris waargenomen. De Commissie kan het advies inwinnen van andere leden van de Academie. Haar leden zijn samen verantwoordelijk voor het Tijdschrift en nemen daadwerkelijk aan de uitwerking ervan deel.

**DE L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE**

*Art. 20.* l'Assemblée générale a lieu obligatoirement à Bruxelles, en février le troisième samedi du mois.

L'Assemblée Générale est convoquée par le Conseil d'Administration ou lorsqu'un cinquième des membres titulaires en fait la demande.

En outre, le Bureau peut en convoquer une chaque fois qu'il le juge nécessaire et le doit quand il en est requis conformément aux stipulations de la Loi.

L'ordre du jour est arrêté par le Bureau; celui-ci doit y porter toute proposition déposée conformément à la Loi.

Les attributions réservées à l'Assemblée Générale sont les suivantes:

- la modification des statuts;
- la nomination et révocation des administrateurs;
- la nomination et la révocation des commissaires et la fixation de leur rénumération dans les cas où une rémunération leur est attribuée;
- la décharge à octroyer aux administrateurs et aux commissaires;
- l'approbation des budgets et des comptes;
- la dissolution de l'association;
- l'exclusion d'un membre;
- la transformation de l'association en société à finalité sociale;
- tous les actes où les statuts l'exigent.

Tout ce qui n'est pas attribué par la Loi ou les présents statuts à l'Assemblée Générale relève de la compétence du Conseil d'Administration.

Les décisions se prennent à la majorité absolue des membres titulaires présents ou représentés.

Les résolutions de l'Assemblée Générale sont portées à la connaissance des membres par la voie de la Revue. Les décisions qui intéressent les tiers leur sont communiquées par lettre.

L'Assemblée Générale procède à l'élection du Conseil d'Administration, à celle du Bureau et des diverses commissions. Elle arrête le budget et les comptes annuels. Elle traite de toutes les questions d'ordre intérieur.

**ALGEMENE VERGADERING**

*Art. 20.* De Algemene Vergadering moet op elke derde zaterdag van februari te Brussel plaatsvinden.

De Algemene vergadering wordt bijeengeroepen, door de Raad van Bestuur of wanneer een vijfde van de titelvoerende leden daarom verzoekt.

Het Dagelijks Bestuur kan bovendien een Algemene Vergadering bijeenroepen wanneer het zulks noodzakelijk acht en moet er toe overgaan wanneer het daartoe overeenkomstig bepalingen van de Wet verplicht is.

De dagorde wordt door het Dagelijks Bestuur opgesteld; de dagorde moet elk voorstel vermelden dat overeenkomstig de Wet ingediend is.

De volgende bevoegdheden zijn voorbehouden aan de Algemene Vergadering:

- de wijziging van de statuten;
- de benoeming en de afzetting van de bestuurders;
- de benoeming en de afzetting van de commissarissen en de vaststelling van hun bezoldiging ingeval een bezoldiging voor hen wordt voorzien;
- de kwijting aan de bestuurders en de commissarissen;
- de goedkeuring van de begrotingen en van de rekeningen;
- de ontbinding van de vereniging;
- de uitsluiting van een lid;
- de omzetting van de vereniging in een vennootschap met sociaal oogmerk;
- alle gevallen waarin de statuten dat vereisen.

Alle bevoegdheden die door de Wet of deze statuten niet aan de Algemene Vergadering worden toegewezen, vallen onder de bevoegdheid van de Raad van Bestuur.

De beslissingen worden genomen bij volstrekte meerderheid der stemmen van de aanwezige of vertegenwoordigde titelvoerende leden.

De beslissingen van de Vergadering worden aan de leden via het Tijdschrift meegedeeld. Beslissingen die derden aanbelangen worden bij brief meegedeeld.

De Algemene Vergadering verkiest de Raad van Bestuur, het Dagelijks Bestuur en de diverse commissies. Zij sluit de begroting alsook de jaarrekeningen af. Zij behandelt alle problemen van inwendige orde.

**DES VOTES**

*Art. 21.* Il suffit dans une délibération quelconque que le scrutin secret soit demandé par un membre, que le Président fasse voter suivant ce mode; il sera obligatoire si une personne est concernée.

**DES MODIFICATIONS DES STATUTS**

*Art. 22.* Toute modification aux présents statuts et au règlement d'ordre intérieur doit être présentée à l'Assemblée générale:

- soit par le Bureau, après approbation du Conseil d'Administration;
- soit à la demande écrite de 15 membres titulaires au moins, adressée au Bureau qui examine les modifications proposées et les transmet avec son avis motivé et écrit au Conseil d'Administration.

Seule l'Assemblée Générale peut, en se conformant aux prescriptions de la Loi, adopter les changements, à la majorité des deux tiers des membres présents ou représentés et des votes émis. La convocation devra mentionner le texte des modifications proposées.

**DU RÈGLEMENT D'ORDRE INTÉRIEUR**

*Art. 23.* L'Assemblée Générale peut établir un règlement d'ordre intérieur. Celui-ci ne pourra être modifié que selon la procédure prévue à l'article 22. Il sera remis à chaque membre.

**DES SÉANCES**

*Art. 24.* L'Académie tient séance, normalement le troisième samedi de chaque mois, d'octobre à mai inclus.

**DISSOLUTION**

*Art. 25.* L'Académie ne peut être dissoute que sur la demande écrite d'au moins 30 membres titulaires et par décision prise en Assemblée Générale convoquée à cette fin, un mois à l'avance, en se conformant aux prescriptions de la Loi. La même Assemblée Générale nomme le ou les liquidateurs, détermine ses ou leurs pouvoirs et décide à la majorité des voix des membres présents, de l'emploi à faire de l'actif, étant entendu qu'il sera employé à des buts semblables à ceux poursuivis par l'Académie.

**STEMMINGEN**

*Art. 21.* Bij beraadslagingen volstaat het dat een lid de geheime stemming vraagt om de Voorzitter tot stemming op deze wijze te doen beslissen. Geheime stemming is verplicht wanneer het om personen gaat.

**WIJZIGING VAN DE STATUTEN**

*Art. 22.* Elke wijziging aan de bestaande Statuten en aan het Huishoudelijk Reglement dient voorgelegd aan de Algemene Vergadering:

- hetzij door het Dagelijks Bestuur, na goedkeuring door de Raad van Bestuur;
- hetzij op schriftelijke aanvraag van minstens 15 titelvoerende leden, geadresseerd aan het Dagelijks Bestuur dat de voorgestelde wijzigingen onderzoekt en ze met zijn gemotiveerd en schriftelijk advies doorgeeft aan de Raad van Bestuur.

Enkel de Algemene Vergadering kan, in overeenstemming met de wettelijke voorschriften, de wijzigingen aannemen met een tweederde meerderheid van de uitgebrachte stemmen van de aanwezige of vertegenwoordigde leden. De uitnodiging dient de tekst van de voorgestelde wijzigingen te vermelden.

**HUISHOUDELIJK REGLEMENT**

*Art. 23.* De Algemene Vergadering kan een Huishoudelijk Reglement opstellen dat uitsluitend kan gewijzigd worden volgens de in artikel 22 bepaalde procedure. Het wordt aan elk lid bezorgd.

**BIJEENKOMSTEN**

*Art. 24.* Normaal vergadert de Academie op de derde zaterdag van de maand, van oktober tot en met mei.

**ONTBINDING**

*Art. 25.* De Academie kan slechts ontbonden worden op schriftelijk verzoek van tenminste 30 titelvoerende leden en bij beslissing van de Algemene Vergadering die daartoe een maand tevoren bijeengeroepen is, met inachtneming van de voorschriften van de Wet. Diezelfde Algemene Vergadering stelt de vereffenaar of de vereffenaars aan, bepaalt zijn of hun bevoegdheden en beslist bij meerderheid der stemmen van de aanwezige leden over het gebruik dat zal gemaakt worden van de activa, waarbij verstaan is dat ze zullen gebruikt worden voor

*Art. 26.* Ces statuts annulent et remplacent les précédents et le règlement d'ordre intérieur et ce qui en découlait.

*Art. 27.* Tout ce qui n'est pas prévu aux présents statuts est réglé par la loi du 21 juin 1921 telle que modifiée par la loi du 2 mai 2002.

doelstellingen gelijkaardig aan die welke de Academie nastreeft.

*Art. 26.* Deze statuten vervangen de vorige en heffen ze op evenals het huishoudelijk reglement en alles wat er uit voortvloeide.

*Art. 27.* Voor alle niet door de Statuten voorziene gevallen, richtte men zich naar de wet op de V.Z.W. van 21 juni 1921 zoals gewijzigd door de wet van 2 mei 2002.

## TABLE DES MATIÈRES - INHOUDSTAFEL

### ARTICLES - BIJDRAGEN

I. CIULISOVÁ, <i>Memory and Witness: 'Translated' Images . . . . .</i>	3
V. HENDERIKS, <i>L'atelier d'Albrecht Bouts et la production en série d'œuvres de dévotion privée . . . . .</i>	15
B. DEWILDE, <i>Gillis Claeissens: een 'onbekende' schilder uit zestiende-eeuws Brugge. Aanzet tot reconstructie van zijn œuvre binnen de Claeissensgroep . . . . .</i>	29
G. DENHAENE, <i>Le buriniste Luigi Calamatta (Civitavecchia, 1801- Milan, 1869) et son œuvre . . . . .</i>	69

### COMPTES RENDUS - RECENSIES

Autour de la Madeleine Renders. <i>Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle</i> , sous la dir. de D VANWIJNSBERGHE (L. NYS) . . . . .	93
A. BUYLE, <i>L'église Notre-Dame du Finistère à Bruxelles aux xvii<sup>e</sup> et xix<sup>e</sup> siècles. Redécouvertes et documents inédits</i> (T. COOMANS). . . . .	94
T. COOMANS & A. BERGMANS (red.) <i>In zuiverheid leven. Het Sint-Agnesbegijnhof van Sint-Truiden</i> (R. VAN LAERE) . . . . .	95
C. OAKES, <i>Ora pro nobis. The Virgin as Intercessor in Medieval Art and Devotion</i> (L. SMOLDEREN) . . . . .	98
L. SMOLDEREN, <i>La Médaille en Belgique des origines à nos jours</i> (P.H. ROBERTS-JONES) .	99

### BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS 101

### ACADEMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

Procès-verbaux - Verslagen . . . . .	103
In Memoriam: Anne-Marie BONENFANT (C. DICKSTEIN-BERNARD); Andrée BRUNARD (Y. LEBLICQ); Marie VAN GANSBEKE-GROTHAUSEN (C. VAN NEROM) . . . . .	113
Liste des membres - Ledenlijst . . . . .	117
Prix - Prijs Simone Bergmans . . . . .	127
Coordination des statuts suite à la nouvelle loi du 2 mai 2002 — Gecoördineerde statuten tengevolge de nieuwe Wet van 2 mei 2002 . . . . .	129
Tables des Matières - Inhoudsopgave . . . . .	139



## PUBLICATIONS DE L'ACADEMIE — UITGAVEN DER ACADEMIE

De 1843 à 1930, l'Académie royale d'Archéologie de Belgique a publié des *Annales* et un *Bulletin*. Des tables figurent dans les volumes des *Annales* de 1863, 1877, 1886, 1898 et 1904. Ces publications sont épuisées.

La *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art - Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* a succédé aux *Annales* en 1931. Des *Tables* (tome LXI, 1992, supplément, ISBN 90-9006130-4) couvrent les volumes 1931-1990.

Pour tous renseignements au sujet des volumes antérieurs et des tables, s'adresser au Trésorier Général.

Celui-ci peut aussi fournir toutes informations sur la disponibilité de l'ouvrage édité par l'Académie :

Alphonse DE WITTE, *Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint Empire romain*. Bruxelles, 1894-1900, 977 p. et 85 pl. en trois tomes, 29,5 × 22,5 cm.

Van 1843 tot 1930 publiceerde de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België de *Annales* en een *Bulletin*. Indicatoren verschenen in de *Annales* van 1863, 1877, 1886, 1898 en 1904. Geen van deze publicaties is nog beschikbaar.

In 1931 werden beide publicaties vervangen door het *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis - Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Indices* over de jaargangen 1931-1990 verschenen als afzonderlijke bijlage bij volume LXI, jaargang 1992 (ISBN 90-9006130-4).

Voor informatie over oude volumes en de *Indices* kan men zich wenden tot de Algemeen Penningmeester.

Deze kan tevens inlichtingen verstrekken over een andere publicatie uitgegeven door de Academie :

Alphonse DE WITTE, *Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint Empire romain*. Brussel, 1894-1900, 977 blz. en 85 pln in drie volumes, 29,5 × 22,5 cm.

ISSN 0035-0077X